Barbro Östlihn och New York. Konstens rum och möjligheter
© Annika Öhrner, Makadam förlag 2010

TEXTVERSION

av Annika Öhrners avhandling,
för elektronisk publicering via Uppsala universitet på http://uu.diva-portal.org, enligt DiVA:s publiceringsavtal, för lärosätets forsknings-, utbildnings- och biblioteksverksamhet och ej för kommersiella ändamål.

Publicerad med tillstånd från Makadam förlag 2010.

Tryckt utgåva med fullständigt bildmaterial finns i bokhandeln: ISBN 978-91-7061-068-4

Makadam förlag, Göteborg & Stockholm
www.makadambok.se

TEXT-ONLY EDITION

of Annika Öhrner's doctoral thesis,
to be published electronically through Uppsala University at http://uu.diva-portal.org, according to the publication terms of DiVA, for the research, educational and library needs of the university and not for commercial purposes.

Published by permission from Makadam Publishers 2010.

A printed, fully illustrated version is available through book stores: ISBN 978-91-7061-068-4

Makadam förlag, Göteborg & Stockholm
www.makadambok.se

BARBRO ÖSTLIHN & NEW YORK

KONSTENS RUM OCH MÖJLIGHETER

ANNIKA ÖHRNER

Makadam

MAKADAM FÖRLAG
GÖTEBORG · STOCKHOLM
WWW.MAKADAMBOK.SE

Fotografierna från Manhattan är tagna av
Barbro Östlihn på 1960-talet.

Denna bok är tryckt med hjälp av bidrag från

Historisk-filosofiska fakulteten, Uppsala universitet
Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet, Uppsala
Stiftelsen Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur
Stiftelsen Längmanska kulturfonden

Barbro Östlihn och New York.
Konstens rum och möjligheter

© Annika Öhrner och Makadam förlag 2010

Avhandling för filosofie doktorsexamen i
konstvetenskap vid Uppsala universitet med
disputation den 29 januari 2010

Omslagsbild: Barbro Östlihn, fotografi från 214 W.
42nd Street, mitt i Manhattans musikal- och bio-
distrikt. Ett utsnitt av fasaden blev grundstruktur
till målningen *Times Square* (1966), se färgbild XIII.

© för illustrationer, se bildförteckning på s. 251

Grafisk form: Johan Laserna

Tryck: Bulls Graphics, Halmstad 2010

ISBN 978-91-7061-068-4

Innehåll

INLEDNING

Avhandlingens ämne och syften 7

Teori och metod 13
- Delstudiernas metoder 16
- Avgränsningar 19
- Källor och material 20
- Tidigare forskning 21
- Avhandlingens disposition 23

PROLOG: ÖSTLIHN FÖRE NEW YORK 25

Konsthögskolan 26

Stockholm under förändring 28

1. MÅLERIET 33

Ett slutet hus? 36

Måleri i New York 39
- Det verbala uttrycket 42

Arkivet: fotografi 44
- Fotoalbumen – rumslig logik och arkitektoniska promenader 44
- Arbetsböckerna, dokumentation och planering 46
- Fotografi och måleri 49
- Fotografibruk vid tiden för måleriets kris 51
- Fotografiets referent 56

Det måleriska och det fotografiska 59

2. KONSTKRITIKEN 61

Brytpunkter 64

Barbro Östlihn på Cordier & Ekstrom, Inc. 67

Konstkritiken 72
- ”Faded idioms and new reactions” – Dore Ashton 72
- ”Pop in Perspective” – Barbara Rose 76
- Specifika objekt – Donald Judd 81
- Diskursteman och giltighetens avgränsning 86

3. RUMMET 89

Studioloftet vid 128, Front Street, två dokument 91
- Front Street-sviten (1962) 93
- Studio 66: Aktuellt kulturmagasin (1966) 94

Stad i förändring 99
Modernitet och ”urban renewal” 100
Konstnärer som påtryckningsgrupp 103
Ateljéloften medieras 105
”Konstnären i världen” 108
Det nya avantgardet – ett fält? 109
Östlihn och Fahlström i det nya avantgardet 115
I de bästa av kretsar 117
Stadens koordinatorer 118
En delad ateljé 122
Delat arbete 126
Ett gemensamt oeuvre? 130
Två arbetsordningar 133
Ett rum att verka i 140

4. AVANTGARDE I RÖRELSE 143

Svenskt avantgarde för utlandet
– Aspect 61 (1961) och Pentacle (1968) 146
Avantgardet självinscenerat – Aspect 61 146
Att presentera avantgardet 148
Idéformulering 150
Samtidskonst på export – Pentacle 154
Staten och avantgardet 156
Att importera amerikanskt avantgarde 161
Amerikansk popkonst i Stockholm 1964 161
Popen är här 164
Popkonsten etableras – en process 166
USA: vokabulären börjar avgränsas 169
Nominering av Pop 171
Popkonst i Stockholm 173
Popkonstens reception 174
Popkonsten institutionaliseras:
”The New York Five” 177
Ett annat 1960-tal? 179

5. BERÄTTELSEN 183

Konstlivet i en internationaliserings-
process; handbokens nya kontext 185
Barbro Östlihn i Sverige 187
Den svenska efterkrigsöversikten 188
Modernismens parallellhistoria
reproducerad 189
Internationalisering som utvecklingskraft 190
1960-talet – öppnar sig konsten
eller tar den slut? 192
Marginalisering och genus 194
Östlihn i berättelsen 196
1960-talet i postmodernistiskt ljus 197
Berättelsen 201

AVSLUTNING 203

Noter 208
Barbro Östlihn and New York.
The space and possibilities of art
English Summary 233
Tack & Acknowledgements 236
Källor och litteratur 238
Bilaga 1. Verkförteckning,
Barbro Östlihn 1961–1969 248
Bilaga 2. Statistik ur svenska konsthistoriska
handböcker över efterkrigstiden (urval) 250
Bildförteckning 251
Personregister 252

Inledning

AVHANDLINGENS ÄMNE OCH SYFTEN

Målaren Barbro Östlihn (1930–1995) flyttade 1961 från Stockholm till New York, där hon mötte den nyaste konsten och en stad i extremt stark förändring. Hon utvecklade ett storformatigt måleri med New Yorks arkitektur och urbanitet som motiv. Detta måleri blev snart utställt i separatutställningar och väl mottaget av den amerikanska konstkritiken. Tillsammans med maken Öyvind Fahlström (1928–1976) inträdde hon i den konstvärld vars karta höll på att ritas om, såväl estetiskt som institutionellt. Även i Sverige riktades blickarna mot detta rum, i hög grad förmedlat genom tidskrifter och Moderna Museets utställningar av amerikansk nyrealism och popkonst. I en senare vedertagen berättelse om den svenska efterkrigskonsten framhölls att importen av amerikansk konst skakade om i den rådande stillsamma modernismen; konsten öppnade sig och *allt tycktes möjligt*.

Föreställningen om ett nytt slags konstvärld fortplantades globalt från mitten av 1960-talet genom bildverk, tidskrifter och tv-program. I *New York: The New Art Scene* från 1967, en fotobok i coffeetableformat av den italienske fotografen Ugo Mulas, visas ateljéer, happenings och fester på Manhattan.[1] Mulas, som slagit igenom med sina fotografier från biennalen i Venedig 1964, hade under tre vistelser på Manhattan samma år tagit bilderna i boken. De är något av neo-avantgardets motsvarighet till Hans Namuths fotografier av Jackson Pollock, vilka i hög grad bidrog till efterkrigstidens myt om den amerikanske konstnären i ensam och heroisk närkamp med duken.[2] Här är det istället ett mer utåtriktat konstnärsliv som skildras – även om ateljéarbetet figurerar. Konstnärer festar, agerar i happenings och ingår i en större gemenskap. Alan R. Solomon, den amerikanska paviljongens kommissarie vid Venedigbiennalen 1964, diskuterar den nya konstscenen i boken:

> (Someone asks: Who says there is a *new* art scene in New York? Someone else asks: Who says there is a *scene*?) Barnett Newman, who has been around and ought to know, says: There is no scene. The scene is the artist working in the studio; everything else depends on this. [...] What makes a scene? A certain state of mind, a certain kind of collective awareness, a sense of esprit, a sense of mutual reassurance, all of which seem to

◄ Ugo Mulas, Roy Lichtenstein i sin ateljé, ur Mulas bok *New York: The New Art Scene*, 1967. Barbro Östlihns målning *Subway Lock* (1963) högst upp till vänster. Se även färgbild XIV.

> operate apart from the quality or extent of individual effort. At the same time, they presume this effort, and could not exist significantly without it. Often, perhaps for the wrong reasons, one gets the sense that the scene is the place to be, the center of the action, the point from which the sparks fly. The attendant characters may be there for the wrong reasons, but it is, after all, the strong current of creative activity that accounts for the flying sparks, for the excitement generated at the center which spreads out through that special metropolitan world of which the larger number of inhabitants of New York is totally unaware.[3]

New York: The New Art Scene får här representera hur idén om *konstvärlden* blir alltmer artikulerad och satt i funktion. I sin tongivande essä från 1964 tecknade Arthur Danto en filosofisk modell av hur ett skifte i *det estetiska* länkades till *det sociala*.[4] En målning av till exempel Roy Lichtenstein som utgår från en serieteckning, är inte en *imitation* av en serieruta utan en *ny entitet*. Vad skiljer de sängar som inkluderats i Robert Rauschenbergs respektive Claes Oldenburgs konstverk från en lätt deformerad, helt vanlig säng? Vad skiljer Warhols *Brillo-boxar* från Brillos kartonger i butiken? Danto svarar att det som fordras för att uppfatta något som konst är ”en konstteoretisk miljö, en kännedom om konsthistorien: en konstvärld”.[5] I det historiska rum där den institutionella konstteorin formulerades, trädde Östlihns verk och person in.

På ett helt uppslag i Ugo Mulas bok återges just Roy Lichtenstein i sin ateljé (se föregående uppslag). Han sitter och arbetar i en bekväm stol omgiven av några av sina stora målningar, men på väggarna syns också en rad mindre bilder utförda av andra konstnärer. Till vänster i fotografiets förgrund hänger en liten målning med tjock spännram. Målningen tycks på håll återge en geometrisk form på en mörkare yta. Detta är Barbro Östlihns målning *Subway Lock* (1963), en studie av dörrhandtaget till ett av tågen i Manhattans *subway* (se även färgbild XIV).[6] Lichtenstein hade förvärvat den i samband med hennes första separatutställning på Manhattan hos Cordier & Ekstrom, Inc. i november 1963. I Mulas fotografi återfinns verket i hjärtat av ”den nya konstens” produktion, det vill säga målningen skulle kunna representera en position i den västerländska konstvärldens *centrum*, om än i dess *utkant*. Fotografiet kan stå som en representation för perspektivet i denna studie. Jag menar att periferin utgör en utmärkt utkikspunkt för studiet av kraftfulla fält. *Konstens rum* står i fokus i min studie, och är studerat utifrån en viss konstnärspositition – Barbro Östlihns – under en viss tidsperiod – 1960-talet – och i rörelse mellan Europa och Amerika.

Barbro Östlihn började i och med ankomsten till New York måla stora dukar. De var kraftfulla visualiseringar av huvudsakligen husfasader, men också av andra objekt i den amerikanska storstaden: en bensinstation, en tunnelbanedörr, en av Manhattans hamnpirar, en manlucka och så vidare. De är genomgående målade i olja på duk i kompositioner som är upprättade efter i förväg fastställda strukturer. Objekten ligger nära bildytan och ingen del av duken är obemålad; det ger ett monumentalt intryck. Färgerna är väl artikulerade och har stor inverkan på bildens uppbyggnad. De 55 målningarna från 1961–1969 är en imponerande konstnärlig prestation (se bilaga 1).[7] De markerar också en tydlig skillnad från hennes eget tidigare måleri. Verken utgör ett betydande bidrag till efterkrigskonsten och har inte förrän nu varit föremål för en ingående analys.

Östlihns position inom New Yorks nya avantgarde

får nog betraktas som ovanlig. Detta var en starkt konkurrensutsatt miljö i vilken därtill ytterligt få kvinnliga konstnärer etablerades.[8] Inte heller många konstnärer från *Sverige* hade framgång i New York under de första åren av 1960-talet. Östlihns make Öyvind Fahlström hörde till de få undantagen och han har också en framskjuten roll i historien över den svenska efterkrigskonsten. Även P. O. Ultvedt, Carl Fredrik Reuterswärd och Olle Bærtling gjorde under denna tid nedslag i New York.[9] Få svenska konstnärskap stod som Östlihns i tät dialog med Manhattans urbana förändringar, med den nya konst och det sammanhang mot vilket den samlade västerländska konstvärldens blickar nu riktades.

Berättelserna om det svenska 1960-talet återger en konstnärlig situation där modernismen till sist släpper sitt grepp om konsten och konstlivet, och nya möjligheter öppnar sig. I de olika skildringarna återkommer strofen: *Allt var möjligt*. Den nya öppenheten låg på flera nivåer: i konstnärliga genreöverskridanden, i en ökad mobilitet och en större tillgång till information, inte minst genom tv-mediet som etablerades i Sverige vid 1950-talets slut. Konstvärlden internationaliserades. Barbro Östlihns konstnärskap, både vad avser hennes måleri och position, har alltså en stor relevans för tiden.

Redan vid 1960-talets mitt fanns en rad nycklar tillgängliga för en djupare läsning av Östlihns måleri i amerikansk konstkritik och framförallt i Öyvind Fahlströms uppslagsrika text ”Det extatiska huset” i *Konstrevy*.[10] Men konstnärskapet har ingen central plats i den svenska konsthistorieskrivningen, och där det förekommer framstår det ofta som *isolerat från sin kontext*. Efter att jag hade lärt känna Barbro Östlihns verk under arbetet med två utställningar med konstnären 1998 och 2003, kunde dessa omständigheter inte upphöra att förbrylla mig.[11] En hypotes växte fram att den relativa tystnaden kring Östlihn inom ramen för berättelsen om det svenska 1960-talet borde kunna sökas i *diskursiva* orsaker snarare än i bristen på dokumentation eller kunskap om verket. Östlihns position i avantgardet skulle därför, antog jag också, kunna säga något inte endast om receptionen av Östlihns måleri utan om något mycket vidare, om den i konsthistorien allmänt integrerade föreställningen om 1960-talet. Istället för att stanna vid ett påpekande om Östlihns marginalisering i berättelsen, har jag därför tagit denna som studiens utgångspunkt.

Östlihns plats i den svenska berättelsen om efterkrigskonsten kan illustreras via konsthistoriska handböcker. I flera fall saknas hon helt. Två textutsnitt i de översikter som ändå beaktar konstnärskapet, får här exemplifiera *läsarter* av Östlihns måleri. Här är inte enskilda skribenters utsagor i fokus utan snarare en viss *tendens* i hur Östlihns måleri uppfattats. Hennes husfasader är platta, hårt stiliserade, röjande en lidelse för ordning och klarhet in minsta detalj, skriver Olle Granath.[12] Djupet, menar han, tas istället upp i färgens textur där en varm sinnlighet återfinns. Granath ställer den statiska symmetrin i kompositionen i kontrast mot den levande ytan, som är ”ömtålig som hud” och erbjuder ”överraskande skönhetsupplevelser”:

> Samtidigt finns där en provocerande tystnad som låter en förstå att något döljer sig under ytan. [. . .] De tigande fasaderna förvandlas till metaforer för psykiska tillstånd, ytorna sluter sig ömsint kring drömmar och förhoppningar. Stillheten blir ett uttryck för en väntan av samma slag som finns i Giorgio de Chiricos målningar från tiotalet.

I en annan handbok menar författaren Beate Sydhoff att Barbro Östlihns måleri tar utgångspunkt i en *ytans* speciella estetik. Östlihn eftersträvade en *platthet*, koloristiskt och formellt. Intresset för plattheten tolkas som uttyck för en ”säregen oändlighetslängtan”:

> Just denna typ av byggnader, som kunde bli hur stora som helst, kunde omfattas enbart i sina mindre delar där både färgen och ytan blev till stora skönhetsupplevelser. Hennes målningar talar annars mycket om frånvaro av människor. I hennes planer sedda i fågelperspektiv blir likaledes formerna förvandlade till neutralt ornamentala mönster, formler för en estetik av avstånd och tystnad.[13]

Östlihns målningar av hus vilka för Fahlström kan framstå som *extatiska* blir i de här iakttagelserna snarare *tysta* och avståndstagande. De är inåtvända snarare än riktade utåt mot betraktaren eller det sammanhang som bilden betecknar – staden och det urbana. Under de decennier då berättelsen om 1960-talet etablerades förekom konstnärskapet ibland i utkanten. Men det beskrivs inte som en del av utvecklingen av en ny konst. Inga försök till analyser görs utifrån det rum där det helt uppenbart kommit till, i Manhattans stadsrum och i det amerikanska avantgardets närhet. Det verkar i den svenska historieskrivningen uppstå en skillnad mellan *konstens rum* och *konstens berättelse*. Man skulle kunna formulera det så, att den trop som får beskriva Östlihns målningar av avvisande *hus* nästan omärkligt glider över till att bli en konstruktion av ett *måleri* som också avvisar *blicken* eller helt enkelt undandrar sig tolkning.

Det som studeras i den här avhandlingen är Barbro Östlihns verk, hennes position i avantgardet och i den etablerade berättelsen om överföring av avantgarde-idéer mellan Stockholm och New York. Tidsavgränsningen är 1961–1969 med en tyngdpunkt på de första åren. Axeln Amerika–Europa strukturerar i ett vidare perspektiv studien; den sammanbinder de poler mellan vilka Östlihn rörde sig och vid vilka hennes verk togs emot. Denna sammanföll med en än mer central rörelse, den överföring av avantgarde-idéer som intensifierades under perioden och som kan sägas utgöra vaggan för den föreställning om konstvärlden som en *global by* som utvecklats under 1900-talets sista decennier.[14]

Det övergripande syftet med avhandlingen är att fördjupa förståelsen av Barbro Östlihns konst och det historiska sammanhang hon verkade i. Jag menar att Barbro Östlihn under omständigheterna har en förvånansvärt svag position i svensk konsthistorieskrivning. Lite tillspetsat kan frågeställningen uttryckas sålunda: *Vad gjorde Barbro Östlihns position och måleri möjliga i USA vid tidigt 1960-tal men omöjliga i den traderade svenska berättelsen om avantgardet?* För att uppnå en förståelse av detta krävs ett ställningstagande till hennes verk, en undersökning av de historiska sammanhang där det producerades och analyser av de diskurser i USA och Sverige som formerade Östlihns position, allt detta sett i ett historiografiskt perspektiv. De frågeställningar jag valt att undersöka i avhandlingen är därför:

- Hur skulle Barbro Östlihns måleriska projekt från perioden 1961–1969 kunna förstås?
- Genom vilka begrepp inskrevs Östlihns måleri i den konstkritiska diskursen i New York runt 1963?
- Vilken position hade konstnären i Manhattans konstvärld?
- På vilket sätt påverkade förändringarna i Manhattans urbanitet och i konstlivet konstnärernas position?
- Hur förhöll sig konstnärskapet till den förändrade ateljépraktiken på 1960-talet och hur påverkade det Öyvind Fahlströms och Barbro Östlihns gemensamma konstnärliga produktion?
- Hur kan det svenska konstfältet förstås mot bakgrund av några fallstudier av utställningar där hävdanden av ett avantgarde i transnationell rörelse var centrala?
- Hur är samstämmigheten i den konsthistoriska berättelsen om 1960-talet i den svenska konsthistoriska handboken konstruerad?

Konstscenen på Manhattan kännetecknades under första halvan av 1960-talet av en strid om positionerna och förhandlingar om tolkningsföreträdet. Barbro Östlihn brukade i senare intervjuer likna konstlivet vid Manhattans kaffebarer; det gällde att sitta kvar på sin pall och dricka ur sitt kaffe för det stod alltid någon annan bakom, redo att ta över. Hon jämförde det med tillvaron vid Konsthögskolan där ”folk satt och väntade på inspiration”.[15] Den franske sociologen Pierre Bourdieus teori om avantgardet som ett *fält* i strid, i kamp om positionerna, utgör studiens främsta teoretiska grund. Här undersöks hur en viss konstnär, i kraft av sina dispositioner och sin habitus, skapat sig en position i det rum av möjligheter som erbjöds i denna fas av det konstnärliga fältets utveckling.[16] Barbro Östlihn inträdde med sitt verk i den internationella konstvärlden och kunde under en period tillvarata de möjligheter som trots allt gavs under i övrigt tämligen hårda personliga och professionella förhållanden. Hennes verk kunde produceras, utvecklas och under en tid tas emot i konstvärlden – uppskattas av konstnärskollegor, köpas av konstsamlare, omskrivas och reflekteras över av kritiker med starka positioner i konstlivet. En studie ur detta perspektiv motsvaras av Pierre Bourdieus analys av det litterära fältets inrättande, här beskrivet med hans ord:

> Genom att konstruera Flauberts perspektiv, det vill säga den punkt i det sociala rummet utifrån vilken hans världsbild formades, samt detta sociala rum i sig, kan man få en verklig möjlighet att studera ursprunget till en värld vars funktion har blivit så välbekant att vi inte kan urskilja dess specifika lagar och regler.[17]

Bourdieus utgångspunkt i hur fältet återspeglas i producentens perspektiv, ger verktyg för att studera avantgardet. Det finns dock skäl att reflektera över om det nya avantgardet på Manhattan är ett fält i ordets *striktare* mening inom ramen för Bourdieus fältteori, något jag utvecklar i kapitel 3.

Peter Bürgers *Theory of the Avant-Garde* (1984) kom att föregå en genomgripande konsthistorisk diskussion. Hur skulle den konst som den nya generationen på Manhattan producerade vid tidigt 1960-tal kunna förstås – som ett brott med högmodernismen eller snarare som en estetisering av det klassiska avantgardets revolt mot konstinstitutionen?[18] Eftersom en revolt inte kan upprepas är det pluralistiska 1960-talet ett neo-avantgarde, menar Bürger, och hävdar att detta saknar det klassiska avantgardets politiska potential. Även om min studie inte i första hand är en studie av *konstteorier* utan av *diskursiva praktiker*, utgör den postmoderna diskussionen kring det paradigmatiska brottet med modernismen vid 1960-talet en fond. Just den krets av konstnärer som Östlihn och Fahlström verkade i kontakt med på 60-talet, stod senare i fokus för den postmodernistiska teoridiskussion i USA som fördes av kritiker som Rosalind Krauss, Hal Foster och Benjamin H. D. Buchloh. I min problemställning ligger ett besläktat problem inbäddat: under vilka förutsättningar hade Barbro Östlihns konst kunnat ”plockas upp” från 1960-talets avantgarde och in i postmodernismen?[19] Jag använder beteckningarna avantgarde och neo-avantgarde närmast som historiska bestämningar av *positioner*, som ett uttryck för en syn på de ”innovativa” konstnärerna som en ”spjutspets”.[20] Begreppet avantgarde förekommer vidare i texten som något som konstnärer och andra aktörer *hävdar*, som exempelvis då arrangörerna av *aspect 61*, bland andra Olle Bærtling, återknyter till det historiska avantgardet för att på så vis legitimera sina anspråk på sin tids framkantsposition. Avantgardebegreppet används dock här främst som en term för att

begripliggöra hur grupperingar förhåller sig i ett *fält*.[21] Avantgardet hävdar alltid en position i nuet. När det uppstår en ny grupp agenter som lyckas bli epokgörande, skapas en rörelse i tiden. Positionerna förskjuts då ett steg inom den tidshierarki som samtidigt är en social hierarki; vid varje tidpunkt är avantgardet den konstnärliga generation som kommer *efter* det nyss konsekrerade avantgardet. Få händelser har tydligare illustrerat en sådan förskjutning i fältets positioner som då en generation av äldre abstrakta expressionister efter vernissagen av *The New Realists* på Sidney Janis Gallery i november 1962 sade upp sina mångåriga samarbeten med galleriet, när kritikerna hade utropat ankomsten av en ny generation – popen är slutgiltigt här![22] Begreppet avantgarde har alltså varit användbart för mig för att förstå olika aspekter av den *strid* som pågick i det konstnärliga fältet under 1960-talet.

Studien oscillerar mellan en sådan undersökning av konstens fält å ena sidan och av *berättelserna* om detta fält å den andra. I sin historiografiska pol anknyter den övergripande till Foucaults diskursteori som den framställs i *Vetandets arkeologi*.[23] Diskursen styr vad som är möjligt att uttala vid en viss tidpunkt. En analys av de diskursiva formationerna söker efter ”sällsynthetsprincipen”: det faktum att en mycket liten mängd faktiska utsagor görs medan de utsagor som är *möjliga*, utifrån grammatiken och det ordförråd man förfogar över under en bestämd epok, är närmast oändliga.

◄ Ugo Mulas, Thanksgiving-party i Robert Rauschenbergs ateljé. Målningar av Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Öyvind Fahlström. Längst till höger Barbro Östlihns *Sunflower* (1965, beskuren). Ur Ugo Mulas, *New York: The New Art Scene*, 1967

> Denna utsagornas sällsynthet [...] det faktum att det allt som allt endast är få saker som kan sägas, förklarar att utsagorna inte är en oändlig genomskinlighet som luften vi andas, utan saker som förmedlas och bevaras, som har ett värde och som man försöker tillägna sig; som man upprepar, som man reproducerar och som man förvandlar; åt vilka man inrättar på förhand ordnade banor och åt vilka man skänker en ställning i institutionen [...].[24]

Överfört till svensk konsthistoria går det att undersöka berättelsen om 1960-talsavantgardet, en berättelse så ”naturlig” att man nästan inte lägger märke till den som text. Också jag själv har genom min konstvetenskapliga bildningsgång blivit väl insocialiserad i en viss förståelse av konstens utveckling och 1960-talsavantgardets lyskraft. Men hur kommer det sig att historierna över den svenska konsthistorien i grunden är så samstämmiga? Hur är de konstruerade? Här försöker jag undersöka hur den doxa, den vedertagna uppfattning om konsten, fungerar som ligger i inbäddad i de allmänna konsthistoriska översikternas narration.

Studien anknyter vidare övergripande till feministisk teori, i synnerhet dess historiografiska tillämpningar. För att förstå kvinnors underordning måste elitmiljöer studeras, menar jag, liksom de kvinnliga aktörer som stundtals befunnit sig där. Därmed ansluter jag mig till strategier som utvecklats av bland andra forskare som Rita Felski och Caroline A. Jones. Genom att den kvinnliga närvaron i manligt dominerade avantgardemiljöer erkänns och studeras, kan dessa miljöer ges ny belysning utanför den kanoniserande berättelsen.[25] Griselda Pollocks kritik av konsthistorisk kanon och framhållande av kvinnliga konstnärer inom avantgardet hade tidigt inflytande på min utveckling till forskare, särskilt *Vision and Difference. Femininity, feminism, and histories of art* (1988) och tidiga svenska publiceringar av hennes texter.[26] Pollocks teori genomsyras av perspektivet att kvinnors marginalisering i konsthistorieskrivningen inte är ett särproblem utan i själva verket *konstituerande* för konsthistoriens kanonbildning. På liknande sätt har Ulla Wikanders teorier om genusarbetsdelning länge inspirerat mig att ställa frågor kring hur konstnärligt arbete struktureras, vilket i den här studien fått inflytande på analysen av Barbro Östlihns och Öyvind Fahlströms gemensamma arbete.[27] En genusstrukturerad arbetsfördelning är kopplad till en fördelning av makt. Överfört till de nya synsätt på konstnärligt arbete som utvecklades under 1960-talet uppstår viktiga frågeställningar kring det konstnärliga arbetets *värde* relaterat till kön och kvinnors underordning – nya kollektiva produktionsformer ger upphov till nya frågor.

Östlihns position i avantgardet och den nya avantgardekulturens överföring till Europa kan i en vidare mening förstås också utifrån en pågående kulturspridning.[28] Jag vill här precisera något hur jag uppfattar denna kulturspridning inom ramen för min undersökning. Såväl Östlihns och Fahlströms förflyttning till Manhattan som arten av Östlihns reception där, liksom överförandet av den nya amerikanska konsten till Sverige, var i viss utsträckning resultaten av ett allt större inflytande på Europa av amerikansk kultur. En vision om Moderna Museet formades tidigt inom svensk kulturpolitik med Museum of Modern Art i New York som förebild. MoMA producerade efter andra världskriget vandringsutställningar till Europa för att vinna sympati för den amerikanska kulturen i samband det

politiska spänningsläget inom kalla kriget. En av de utställningarna kom till Sverige, nämligen *12 nutida amerikanska målare och skulptörer* på Liljevalchs konsthall 1953. I ansökningar om medel att resa till New York hänvisade både Fahlström och Östlihn till rörelser i den amerikanska konsten, som de menade inte hade någon motsvarighet i Europa, och som de mött bland annat just i denna utställning. I inledningstalet vid öppningen av Liljevalchsutställningen hade Otte Sköld framhållit att MoMA inte var ett museum i traditionell europeisk mening, utan en utställningsplats med didaktiska avsikter, med avdelningar som barnverkstad, industridesign, film, arkitektur, konstklubb, restaurang och så vidare.[29] Det fanns således normativa intentioner bakom visningen av den amerikanska vandringsutställningen i Stockholm; man ville framhålla MoMA som förebild för den avdelning till Nationalmuseum med modern konst som man nu planerade för.[30]

Den öppna museiform som utvecklades under Moderna Museets heroiska 1960-tal hade grundlagts genom denna förebild. Även några framsynta amerikanska gallerister började vid den här tiden utveckla strategier för att bereda den europeiska *konstmarknaden* för amerikansk konst. Detta var ett av incitamenten för den mycket ingående assistans, med lån av verk och upprättande av kontakter med konstnärer och samlare och så vidare, som bland andra Ileana Sonnabend och Leo Castelli bistod med i samband med Moderna Museets amerikanska utställningar, vilket jag visar i avhandlingen. En distinktion som bör göras är att denna spridning inte sker i samma sfär som spridningen av amerikansk populärkultur – film och popmusik – i Europa efter kriget. Detta är ett *högkulturellt* fält, befolkat av relativt få aktörer vilka hade tillgång till viktiga kanaler i svensk offentlighet. Detta gör det möjligt att konkret och materiellt följa hur processen såg ut och hur den amerikanska konsten ”paketerades” för en svensk publik under början av 1960-talet. I några fall *uppfattades* popkonstimporten till Sverige förvisso av kritiker och publik som en del av en pågående generell ”amerikanisering”. Överlag tycks den dock ha setts som en presentation av ett modernistiskt avantgarde i en högkulturell kontext: en i raden av de historiska modernistiska utställningar man också visade. Detta är troligen en följd av Moderna Museets tidiga prestation att visa amerikanskt neo-avantgarde – hade initiationen kommit bara något år senare i ett radikaliserat kulturklimat hade mottagandet troligen blivit annorlunda.

Delstudiernas metoder

Den konstvetenskapliga semiotiken har problematiserat begreppet ”kontext”, hur det tenderar att skapa förenklade orsaksrelationer mellan verk och olika dokument.[31] Kontexten, som i sig är tolkningsbar och därmed ”text”, kan därtill upprättas som en oändlig kedja utan slut. För att försöka kringgå detta problem har jag gjort artikulerade val av vissa avgränsade utsnitt i diskursen. I varje utsnitt har sedan en viss tolkningsmetod valts ut som huvudsakligt analysredskap, med hänsyn tagen till vilket slags dokument som undersöks. Denna polyfona metodikanvändning har använts som verktyg för att nå olika aspekter på Östlihns position och på fältets egenskaper.

Vilken är studiens ”utsträckning”? Var går gränsen för det område i terrängen som lyses upp av gatlyktans sken? Jag har genomgående haft arbetsmetoden att låta aktören Barbro Östlihn ”peka ut” vad som skall studeras. Jag har sökt diskursen på dess yta, i de snittytor där agent och fält sammanstrålat. När, var och hur har Östlihn agerat? När, var och hur har hennes verk presenterats i offentligheten? Vid dessa punkter har jag stannat upp och sett mig omkring. Handlingar, händelser, texter, visuella dokument, verk som Östlihn har varit i

något slags beröring med har undersökts oavsett om de vid en första anblick verkat betydelsefulla och laddade med mening, eller inte. Jag har sökt upp aktörer som hon var i kontakt med på 1960-talet. Jag har sålunda i det första skedet förhållit mig förutsättningslös i urvalet av dokument som dock utförts inom de ramar som uppställts, aktörens och rummets ramar, för att i nästa skede sortera och bedöma vad som skulle kunna vara av vikt för analysen.[32] Studien består av några tentativa utsnitt ur 1960-talets fält, inte en sammanhängande analys av hela perioden. Viktigt var att inleda studien med verkanalysen, att först konstruera en möjlig tolkning för att undvika att skapa illusionen av att måleriet är ett *resultat* av egenskaper hos fältet. För att förstå Östlihns position i det amerikanska avantgardet valde jag dels att studera ett avgränsat utsnitt ur konstkritiken, dels att avläsa det utifrån några rumsliga dimensioner med en påträngande innebörd för konstnärerna och fältet. Den svenska avantgarde-konstruktionen kommer till uttryck i några viktiga utställningsprojekt. Den svenska konsthistoriska handboken och dess samstämmiga struktur analyseras som en representation av fältets vedertagna uppfattning, av *doxa*. Fältet studeras således tentativt genom några fallstudier, vilka inte avser att representera hela skeendet men belyser viktiga aspekter på Konstens rum och möjligheter.

Under arbetet med de två utställningarna med Barbro Östlihn hade jag ett unikt tillfälle att studera originalverken. Jag blev under utställningsarbetet för Norrköpingsutställningen uppmärksammad av Barbro Östlihns familj på de arbetsböcker och fotografier som utgör målningarnas arbets- och dokumentationsunderlag. Barbro Östlihns fotografiska verk är just arkivaliskt. I katalogen till hennes retrospektiva utställning på Moderna Museet 1984 återgavs ett fotografi relaterat till hennes målning *Wall with Shadow* (1978) taget av Charles Dreyfus, men i övrigt publicerade Östlihn aldrig fotografi under sin livstid.[33] Öyvind Fahlström nämnde i *Konstrevy* 1966 att Barbro Östlihn ”botaniserade i den milsvida husdjungeln [...] med eller utan kamera”, och att hon under sina resor antecknar och fotograferar istället för att teckna. Varken där eller i några andra texter om Östlihn analyserades innebörden av detta fotografibruk. Det faktum att Östlihn genomgående fotograferat och använt bilderna inför målandet, var en indikation på deras betydelse för hennes måleriska projekt. I studiet av måleri och fotografier har jag använt semiotiska tolkningsverktyg och komparativa jämförelser med verk ur det samtida amerikanska måleriet.

Vad var möjligt att säga om Östlihns måleri på Manhattan? Vilka var utsagorna, och från vilken kritikerposition kom de? *Konstkritiken* utgör ett av skikten i avantgardets diskurs. Runt 1962–63 rådde en strid om hur den nya konsten skulle förstås. Vid ett sådant historiskt moment får konstkritiken en särskilt central funktion, eftersom man måste ha en förtrogenhet med fältets historia för att framgångsrikt kunna inträda där.[34] Jag valde att studera Barbro Östlihns första separatutställningen på galleriet Cordier & Ekstrom, Inc. i november–december 1963 och dess konstkritiska reception för en fördjupad fallstudie. Östlihns måleri möter där tre positioner i tidens diskursiva praktik genom anmälningar av kritikerna Dore Ashton och Barbara Rose samt konstnären och kritikern Donald Judd.[35] Texterna analyseras och sätts i samband med övriga kritiska ståndpunkter hos respektive skribent, vars biografi också tecknas översiktligt. Genom analysen kan skribenterna positioneras i ”verkens rum” och genom deras utsagor även Östlihns plats i detta rum. Det finns inneboende förbindelser mellan kritikernas ställningstagande i estetiska frågor och deras position i fältet.[36] De tre kritikerpositionerna representerar olika ställningstaganden till ”det gamla” (här: de abstrakta

expressionisterna) och ”det nya” avantgardet.[37] I själva textarbetet har jag brukat Norman Faircloughs diskursanalytiska metod, i vilken texten förstås och analyseras i relation till den diskursiva och den sociala praktiken.[38]

Analysen av målningarna visade på en tydlig riktning från verket ut mot det urbana rummet. Jag utvecklar studien i nästa steg genom att analysera en rad *rumsliga* dimensioner som jag uppfattar påverkade Östlihns position och konstnärernas handlingsutrymme i staden. En genomgripande rumslig och territoriell förändring ägde rum runt om Östlihn och hennes konstnärskollegor på Manhattan. De svarade genom att konstnärligt förhålla sig till staden men också genom att fysiskt placera sig och sina ateljéer på punkter som hade en motsvarighet i hur de ville profilera sig på det konstnärliga fältet. De arbetade också politiskt och hade, som grupp, delvis framgång i sina påtryckningar för att bevara delar av staden som hotades av exploatering. Inne i ateljéerna förändrades produktionssätten. Detta påverkade också det *delade* konstnärliga arbete som ägde rum i ateljén: i Östlihns och Fahlströms gemensamma arbete med produktionen av Fahlströms verk.

Jag vill här kort ringa in hur jag använt rumsdimensionen i texten. Redan genom att inledningsvis beskriva Östlihns position som en *inom* avantgardet, men i dess periferi, antog jag ett *rumsligt* perspektiv på materialet. Bourdieus fält-begrepp är också det en rumsligt orienterad teori. I kapitel tre utvecklar jag detta teoretiska perspektiv genom att beröra och sammanföra till synes olika typer av rumsligheter; man skulle kunna benämna dem det ”verkliga rummer” (ateljérummet, den fysiska staden, axeln Stockholm–New York osv.), det mentala rummet (*urban renewal*-projekt på Manhattan) och det sociala rummet (konstvärlden, det konstnärliga arbete och de positioner som är produkter av ateljérummet). Som vi skall se uppstår ibland överensstämmelser, homologier, mellan de olika rumskategorierna. *Öppenheten* i det rumsliga perspektivet är inspirerad av Henri Lefebvres teori om det socialas rumsliga praktiker, även om jag inte brukar den teorin aktivt i analysen. Som Edward E. Soja uttolkar Lefebvre talar denne om a) det ”verkliga” rummet, det kontinuerliga rum som kroppen rör sig i (*perceived space*), b) det föreställda eller det mentala rummet, det dominerande rum som stadsplanerare och makthavare konstruerar (*conceived space*), och c) *spaces of representation*, det rum som skapas underifrån, de försök att ändra eller appropriera det dominerande rummet med verbala eller icke-verbala representationer.[39] Jag använder alltså inte Lefebvres triad i analysens enskilda delar, utan rör mig istället med en precisionsnivå på rumsbegreppet som tillåter mig tydliggörande av hur sociala hierarkier och positioner produceras i fältet. Framförallt: då jag sammanför olika rumsarter här framträder ramarna för och samspelet mellan de *möjligheter* och *avgränsningar* vilka bestämde den position som Östlihn erbjöds och skapade i fältet.

Konstutställningen som föremål för en fruktbar kulturanalys har framhållits av bland andra Mieke Bal.[40] Utställningen är mer lämplig som objekt för undersökning av det sociala än analyser av exempelvis museet eller det enskilda verket, vilket Bruce W. Ferguson framhållit.[41] En implicit uppgift i den moderna utställningen är att *upprätthålla konstbegreppet*. Utställningen utgör, kan man säga, ett kondenserat uttryck för den uppfattning om det samtida som råder under ett visst skede.[42] Här sammanstrålar, tidsmässigt och rumsligt väl avgränsat, en rad intentioner, uttryck och meningsnivåer. Här finns inte bara de enskilda konstverken och en ”hängning”, det vill säga den ordning enligt vilken verken presenteras, utan också en rad utsagor i de texter som beledsagar utställningarna i kataloger, visningar och pressmaterial. Utställningen är ett *socialt rum* i vilket verken, betraktaren och institutionen sammanstrå-

lar. Olika system av representationer som formulerar och upprätthåller identiteter – konstnärliga, nationella, regionala, subkulturella, köns- och rasspecifika, avantgarde-identiteter och så vidare – är tillgängliggjorda i utställningen, framhåller Bal. *Viljan att övertyga är kärnan i varje utställning.*[43] De konstutställningar genom vilka jag gör nedslag i det svenska konstfältet är valda utifrån tre kriterier. *För det första* är de enligt min mening tydliga uttryck för en *ambition att övertyga* om ett konstnärligt förhållningssätt i en samtida spjutspetsscen, i avantgardet. *För det andra* är de behållare för ambitioner att sprida ny konst internationellt. *Aspect 61* (1961) på Liljevalchs konsthall, där konstnärer själva uppvisade vad de ansåg vara det yttersta inom svensk samtidskonst, återger en överraskande *öppen* situation i frontlinjen vid periodens början. *Pentacle* i Paris (1968) var en mycket stor satsning för att lansera svensk konst i utlandet som ägde rum vid decenniets sista år, när positionerna konsoliderats. Fem svenska konstnärskap visades i Paris i projektet som utgjorde ett veritabelt flaggskepp för den då nybildade statliga Nämnden för nutida konst i utlandet (NUNSKU), och resurserna, positionerna och legitimiteten var optimala. Till sist var Moderna Museets utställning *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan* (1964) inte det första men ett av de mest signifikanta och inflytelserika exemplen på hur amerikansk samtidskonst processades och *importerades* till Sverige. Utställningen representerade det internationella avantgardet som en punkt mot vilken olika positioneringar i det svenska konstlivet utkristalliserades. *För det tredje* finns Östlihn närvarande i alla tre projekten, om än ibland i en vag position.

Konsthistoriska översiktsverk är studiens sista utsnitt. I dessa kan man studera hur vedertagna uppfattningar upprepas och återbrukas. Urvalet omfattar de monografiska översiktsverk över svensk konst vilka inkluderar hela eller delar av perioden *efter andra världskriget*, liksom kapitel rörande efterkrigsperioden placerade i större översiktsvolymer.[44] Vilken betydelse kan detta diskursutsnitt ha för formering av subjektspositioner i efterkrigskulturen?[45] Vad man återfinner i den konsthistoriska handboken är doxa, den kunskap som delas i diskursen och som i tysthet anses given, här: normen för konstens utveckling.[46] Handboken är utformad som en kondenserad berättelse och har ett format som kräver syntes och sammanfattning. Varje historisk översikt har, vilket exempelvis Hayden White har visat, en narration – en berättelse eller en ordning enligt vilken historien framställs – samt en historisk förklaringsmodell som är mer eller mindre uttalad.[47] Idealet för den svenska efterkrigshistoriens narrativ har varit ett antal på varandra följande skildringar av konstnärskap, endast ”varsamt” organiserade i kapitelavsnitt. Detta är ingen homogen korpus rent kronologiskt, vilket komplicerar bilden; de olika titlarna omfattar olika långa tidsavsnitt och författarna överblickar materialet stående på skilda punkter längs en tänkt tidslinje. Ändå tecknar de en i grunden gemensam berättelse om efterkrigskonsten, många gånger strukturerad på likartat sätt.

Dessa fallstudier utgör underlagen för en sammanfattning om hur Konstens rum var beskaffat: vad som möjliggjorde respektive omöjliggjorde Östlihns position i de olika situationerna.

Avgränsningar

Studiens ungefärliga kronologiska avgränsning är 1961 till 1969. Östlihns måleri från dessa år är studiens konstnärliga korpus, och delstudierna rör olika utsnitt inom perioden. Avgränsningen motiveras av förhållanden i Östlihns biografi och av förskjutningar i konstfältet. År 1961 reste Barbro Östlihn för första gången till New York. Hennes första ”New York-målning”

kom till. Under det tidiga 1960-talet inträdde ett nytt avantgarde på konstscenen och förmedlades också till Sverige. Detta fält är i studiens fokus, som primär situation och som rekonstruktion i berättelsen. Vid periodens slut inträdde en politisk vändning i konstfältet som en följd av protesterna mot USA:s offensiv i Vietnam och studentrevolterna i Europa och USA. Denna förändring är mycket intressant men har förtecken och betingelser som inte ligger inom ramen för studien. En sista tydlig koppling mellan Östlihn och det nya avantgardet gjordes då hon utvaldes att representera popkonst i utställningen *Pop Art* vid Hayward Gallery 1969, varför det året också av detta skäl utgör en lämplig slutpunkt.

Källor och material

För att kunna genomföra studien har grundläggande källmaterial rörande Barbro Östlihns biografi, verk liksom flera utställningar tagits fram. Jag har varit i direkt kontakt med snart sagt alla de aktuella målningarna av Östlihn, i den senare analysfasen via reproduktioner. Målningarna var samlade i de två utställningar jag arbetade med, men är idag utspridda hos en rad delvis okända ägare. I Östlihns kvarlåtenskap finns de arbetsböcker och fotografier som under arbetets gång blev allt viktigare för analysen. Det gäller dokumentation med direkt anknytning till några av verken, men också den samling av fotografier som Östlihn tog under vandringar på Manhattan. En svit fotografier av Östlihn tagna inuti den gemensamma ateljén på 128, Front Street men också ut genom fönstret, blev en viktig upptakt för analysen av de spatiala relationer som fanns inskrivna i hennes position. Någon egentlig efterlämnad *brevsamling* av hennes hand finns tyvärr inte kvar. Den brevsamling efter Öyvind Fahlström som idag finns på Kungl. biblioteket efterlämnad av hans föräldrar, innehåller dock ett stort antal brev även från Barbro Östlihn till svärföräldrarna och deras släktingar. För den här studien har Öyvind Fahlströms huvudarkiv, idag i privat ägo, dessvärre inte varit tillgängligt.[48] Min uppfattning är att den principiella karaktären av parets samarbete trots detta varit möjlig att fånga i publicerade texter, studier av de fysiska verken och i opublicerade uppgifter som funnits i andra arkiv och i intervjuer. En särskild, tekniskt inriktad, studie av några Fahlström-verk utfördes i samband med en utställning på Mjellby gård utanför Halmstad.

Barbro Östlihn har jag träffat och samtalat med, långt innan jag visste att hennes konstnärskap skulle beledsaga mig under flera års forskningsarbete. Som ersättning för den forskningsintervju med henne jag inte kunnat göra, har tre mycket omfattande bandinspelade intervjuer med Östlihn från början av 1990-talet, utförda av Julie Martin och Billy Klüver, Julie Martin respektive Jan Sundström, fungerat. De har varit ovärderliga och punktvis fungerat som förankring i studien av hennes egen röst och perspektiv på händelser och miljöer. Brev samt tidnings-, tv- och radiointervjuer har kompletterat dessa huvudkällor till Östlihn (se litteratur- och källförteckningen). Andra aktörer har jag kontaktat för kortare utbyten via telefon eller e-post, allt efter personernas tillgänglighet och syftet med samtalen. Kontakt har ibland tagits för att ge svar på någon viktig empirisk fråga, men många gånger för att få en bredare bild av ett skeende, varvid jag arbetat med öppna frågor. Också här har Jan Sundströms bandade intervjuer, denna gång med Fred Mitchell, Jasper Johns och Lettie Eisenhower, varit värdefulla. För att fånga aspekter av den dåtida diskursen har jag utöver traditionella textkällor utnyttjat tv- och radioprogram. Det unga tv-mediet hade en förkärlek för den nya konsten och Moderna Museet använde sig systematiskt av tv för att föra ut verksamheten till en stor publik. Ett par tv-

program blev särskilt viktiga i analysen av konstens rum och av importen av amerikansk popkonst.

Utställningsanalyser är centrala för studien. I några fall har hängningsdokumentation funnits till hands, i andra fall har jag fått rekonstruera utställningarna via fotografier i dagspressen och konstkritiken. De ideologiska ställningstaganden som föregått utställningarna har jag ibland kunnat rekonstruera ur brevarkiv i Moderna Museet, NUNSKU respektive Liljevalchs konsthall/Stockholms stadsarkiv. En betydelsefull korrespondens kring Moderna Museets amerikanska utställningar, särskilt den amerikanska popkonsten, finns dock inte där utan i ett privat arkiv. I Billy Klüvers efterlämnade arkiv, Klüver-Martin Archive i New Jersey, återfinns inte bara Pontus Hulténs brev till Klüver utan också ett stort antal av hans brev till Hultén, återförda dit på 1980-talet. Tillgången till detta brevutbyte, som vid arbetets början var helt opublicerat, har varit central för studien.

Tidigare forskning

Barbro Östlihns konstnärskap har inte beforskats tidigare. Några kortare texter och utställningar med hennes verk har givit värdefull belysning. Öyvind Fahlströms essä ”Det extatiska huset” har redan nämnts. Av stor vikt för konstnärskapet var den retrospektiva utställningen på Moderna Museet 1984 med Björn Springfeldt som utställningskommissarie, *Barbro Östlihn. Målningar från New York, Stockholm, Paris 1962–1983*. Här publicerades bland annat en text av Charles Dreyfus, helt kort men med tydliga anslag rörande måleriets rumsliga aspekter och titlarnas hänvisning till bestämda platser.[49] Konstnären och skribenten Charles Dreyfus, Östlihns livskamrat från 1975 till hennes bortgång 1995, har också publicerat ytterligare kortare monografiska artiklar i en fransk kontext.[50] Jag skrev katalogen till den utställning jag sammanställde för Norrköpings konstmuseum 2003, och har publicerat några artiklar om konstnären i andra sammanhang.[51] Moderna Museet visade 2006 utställningen *Molnen mellan oss – och andra verk ur Moderna Museets samling*, där Östlihn av intendent Cecilia Widenheim placerades in i ett sammanhang i gränslandet mellan popkonst och minimalism, med starka influenser från den fotografiska bilden.[52]

Det faktum att Barbro Östlihn delade Öyvind Fahlströms vardag från 1961 till 1975 har medfört att empiri har kunnat inhämtas från litteraturen om honom.[53] *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, en omfattande katalog som gavs ut 2001 i samband med en större internationell vandringsutställning, har varit värdefull. Till Fahlström-litteraturen kan man däremot inte vända sig om man söker perspektiv på det mångåriga samarbetet mellan honom och Östlihn. Det förekommer inte där, ett intressant diskursivt förhållande i sig. Ett kollektivt upphovsmannaskap är inte neutral mark – det är ett lärospån som gjorts under arbetets gång. Efter att Öyvind Fahlström själv behandlat samarbetet i ”Det extatiska huset” 1966 dröjde det till 1996 innan det blev omnämnt igen, i en artikel av mig.[54] Björn Springfeldt tog upp det i katalogen *Moderna Museet c/o Malmö konsthall*, 2003. Strax därpå öppnade Barbro Östlihns retrospektiv i Norrköpings konstmuseum, där samarbetet fick ett större utrymme.[55] Thomas Millroth nämner det i en not till sin översikt över efterkrigskonsten 2005.[56] I katalogen till utställningen med Öyvind Fahlström 2007 vid Mjellby konstmuseum, *Med världen som spelplan*, publicerade jag en artikel där temat utvecklades.[57]

Den amerikanska konsthistorikern Caroline A. Jones bok, *Machine and the Studio. Constructing the Postwar American Artist* (1996), har varit en källa till inspiration.[58] Jones sätt att genom närstudier av konstnärlig praktik och samtida attityder försöka tolka generella

processer, har varit en viktig metodisk förebild. Jones läser den amerikanska tropen om det ”teknologiskt sublima” genom konstnärerna Frank Stellas, Andy Warhols och Robert Smithsons ateljépraktiker i en brett anlagd kulturanalys av 1960-talet. ”The studio”, ateljén, står i centrum för den fundamentala förändringen:

> The function of the isolated studio as a peculiarly moder--nist trope is here contrasted to the postmodern critique of authorship implied in the expanded studios of Smithson and other artists working at the end of the decade. Inevitable tensions in the discourses of ”modernism” and emergent ”postmodernisms”, and the gender infections they bear, are seen to chrystalize around the space of artistic production.

Jones undersöker dels konstnärernas ateljépraktik, dels deras attityder till den, för att därigenom

> concretize what we know of their studio spaces and practices using this information as a baseline against which to range the more obvious social constructions.[59]

Jones bok är således en viktig fond för avhandlingens studie av ateljén som rumslig praktik. De tre konstnärerna fungerar som fallstudier för en bred och mångfacetterad trend, där utvecklingen från ateljén som en mytologisk plats, vilken bottnar i romantiken, följs fram till Robert Smithsons postmoderna produktion. Liksom Jones har jag inkluderat källmaterial som traditionellt inte använts av konsthistorien, som tv-program och utställningsdokumentation. Sociologen Sharon Zukins bok *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change* (1989), en analys av studioloften som punkten där konstnärer och fastighetsmarknad korsas och av hur nedre Manhattan blev en ”scen”, har varit viktig för avhandlingens analys av det urbana rummet.[60]

Ny amerikansk forskning om popkonsten har bidragit till att belysa den svenska popkonstscenen. Redan 1997 kom Cécile Whitings *A Taste for Pop. Pop art, gender and consumer culture* (1997), som bland annat dekonstruerade popkonstens kategorier om män som subjekt och kvinnor som objekt, och visade hur de osynliggjort de existerande kvinnliga konstnärerna som till exempel Marisol Escobar.[61] Under arbetets gång fick jag kontakt med Kalliopi Minioudaki och hennes nydanande forskning kring kvinnorna i popkonsten i avhandlingen *Women in Pop. Difference and Marginality* (2009). Våra respektive studier visade sig intressant nog ge samstämmiga resultat vad gäller de historiografiska strukturerna och kvinnliga konstnärers möjligheter i fältet.[62]

Hans Haydens *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* (2006) har ett perspektiv på efterkrigskonsten som har berikat min studie på ett antal sätt.[63] Studien konstruerar berättelsen om hur modernismen under efterkrigstiden blev liktydig med berättelsen om den moderna konsten. Den senare har framställts som en variation av olika ismer vilka avlöser varandra. Samtida konst fördes fram parallellt med den historiska modernismen på museerna, för att på en gång ges historisk legitimitet och skänka institutionen en identitet som platsen för en vital spjutspets. Det dubbla perspektivet där både konsten och betraktandet av konsten studeras har inspirerat, liksom de många viktiga infallsvinklarna på svensk och internationell efterkrigskonst och konstens fält.

När 1960-talet idag börjat omläsas av en generation som av historiska skäl inte var aktiva vid tiden, en generation jag tillhör, blir perspektivet av nödvändighet annorlunda än i de berättelser som skrivits av dem som var med.[64] Å ena sidan saknas den känsla för stoffet som en direktkännedom om de konstnärliga uttrycken och fältet ger och som inte kan ersättas. Å den andra ger

den historiska distansen möjlighet att närma sig detta rum från ett perspektiv där inget är givet och nya frågor kan föras upp. Den kritiska konstvetenskapen har under de senaste decennierna utvecklat nya teoretiska redskap, som nu gör det möjligt att gå tillbaka till 60-talet och angripa det på nya sätt. *Upplevelsen* av att allt var möjligt omvittnas i många berättelser. Denna upplevelse tycks ha varit bred och genomgripande. Men studerat på en historisk distans kan bortträngda bilder, historier, aktörer och strukturer i 1960-talets *diskurs* träda fram, vilka vittnar om att möjligheterna i konstens rum också hade väl definierade avgränsningar.

Avhandlingens disposition

Läsaren introduceras inledningsvis i Barbro Östlihns erfarenheter före avresan till New York. Analysen inleds med en tolkning av Barbro Östlihns måleri och fotografianvändning i kapitel 1. Därpå följer en diskursanalys av ett utsnitt ur den konstkritiska diskursen, med utgångspunkt i kritiken av Östlihns första galleriutställning som öppnade i november 1962 på Cordier & Ekstrom, Inc. I tredje kapitlet beskrivs de rumsliga dimensioner som begränsade och möjliggjorde Östlihns handlingsutrymme på Manhattan. Den urbana situationen och konstnärernas roll i stadsomvandlingen, homologin mellan deras plats i staden och position i konstvärlden, den nya rollen för konstnären som samhällsmedborgare diskuteras, liksom den gemensamma ateljéns rumsliga dispostitioner och den arbetsfördelning som upprättades där. I fjärde kapitlet beskrivs från en svensk horisont några strategier för att förflytta avantgardet. I sista kapitlet diskuteras hur konsthistoriens doxa konstruerats i berättelsen om den svenska efterkrigskonsten. Slutligen sammanfattas resultatet av delundersökningarna och hur de bidragit till förståelsen av det möjligas rum.

PROLOG

Östlihn före New York

Barbro Östlihn kom till New York i oktober 1961 tillsammans med Öyvind Fahlström, efter en månadslång resa med fraktfartyget m/s *Arjeplog*.[65] Vad hade hon med sig i bagaget? Innan den egentliga undersökningen inleds ges här en biografisk bakgrundsteckning. Barbro Östlihn växte upp i ett lugnt medelklasshem i Bromma i Stockholm.[66] Hon fick tidigt ett intresse för konst och skrevs in som 18-åring vid Konstfackskolans konstindustriella dagskola i facket för dekorativ målning. Efter det första läsåret 1948–49 avbröt hon studierna i ett försök att ta studentexamen som inte rönte framgång. Hon återkom till Konstfack höstterminen 1951 och examinerades från den fyraåriga utbildningen våren 1954.

Konstfack erbjöd vid denna tid yrkesutbildningar och hade under Östlihns första läsår 132 elever fördelade på sju fack.[67] Elever som hade ambitioner att bli konstnärer sökte till facket för dekorativt måleri. På Konstfack möttes eleverna i dekorativt måleri av en läroplan som sett liknande ut på akademier och konstskolor i sekler, med någon historisk variation. De ämnen som studerades var enligt årsberättelserna:

> linearritning med perspektivlära, frihandsteckning, figurteckning, skrift med tillämpningar, fri målning, fackstudier med komposition, föreläsningar i heraldik och symbolik samt stil-, färg- och formlära, materiallära och föreläsningar i yrkesorientering.[68]

Huvudläraren i dekorativ målning var konstnären Tor A. Hörlin. Hörlins verk omfattade en mängd utsmyckningar i offentlig miljö, men också stafflimåleri.[69] De huvudsakliga motivkretsarna var porträtt, interiörer och naturstudier utförda i enkla, reducerade kompositioner. Han har fått eftermälet purist, och målningar från 1950-talet visar föreställande motiv framställda med förenklade former och en nedtonad kolorit där ljusgraderingen bygger upp kompositionen.[70]

Efter dagskolans andra år gick Östlihn upp i den Högre industriella skolan, där undervisningen var mer tematiskt inriktad och hade betoning på konstnärliga tekniker och monumentalmåleri. Här arbetade 12 målerielever intill eleverna i skulpturfacket i ateljéerna högst upp i Hötorgshuset, där skolan låg. Inom skolan hade dessa elever hög status, och de som gick där strävade ofta efter en plats på Konsthögskolan. Eleverna förbereddes för den expanderande arbetsmarknad som det fortsatta utbyggandet av Sverige efter kriget utgjorde.

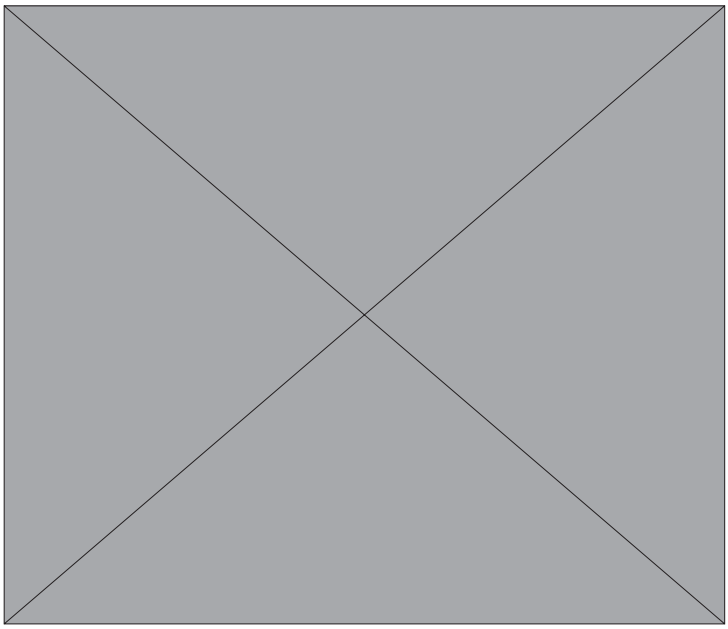
Barbro Östlihn utmärkte sig i tävlingar för dekorativa uppdrag. Det viktigaste var utsmyckningen av Rederi Sveas fartyg s/s *Birger Jarl*, byggt av Finnboda varv. Det var ett modernt fartyg avsedd för affärsmän och turister som färdades över Ålands hav. Enligt reklamen var fartyget ”ett flytande hotell i internationell stjärnklass” med salonger, matsalar och hytter inredda med modern design och konst.[71] Konstprogrammet var ambitiöst. Här deltog etablerade konstnärer, som professor Sven X-et Erixson med en målning i matsalen och greve Sigvard Bernadotte med kompositionen till en väggbonad i röllakansteknik för entréhallen i första klass. Studerande vid Konstfackskolan i Stockholm och Slöjdföreningens skola i Göteborg konkurrerade i tävlingsuppgifter rörande olika partier av utsmyckningen.[72] Barbro Östlihn vann som enda elev två av dem. Hon komponerade en utsmyckning i intarsia för fartygets kafésalong, som sedan också utfördes av hantverkaren Rolf Lehman. För röksalongen skapade hon ett motiv för en stor applikationstextil, ”Sirener”. Över krigare i stiliserade båtformer svävade sirener, rytmiskt fördelade på den stora ytan.[73] *Birger Jarl* är idag ombyggt och inget av dessa arbeten finns kvar.[74] I en annan tävling fick Östlihn utföra en skylt i monumentalformat med ett Stockholmsmotiv och texten ”Stockholm 800 år” målat på trä, som var placerad ute i stadsrummet under stadens 800-årsjubileum.

Barbro Östlihn menade senare i livet att hon genom tävlingsuppgifterna på Konstfack lärde sig disciplin och övade upp praktiskt handlag.[75] Tävlingarna utfördes i etapper, man fick stegvis ange mer och mer detaljer och lära sig förstoringstekniker. En driven teknik och precis färganvändning återfinns i hennes mogna konstnärskap. Hon påstod också senare, att de färger hon använde i New York var desamma som hon lärt sig på Konstfack.[76] Övningar i modellteckning dominerade undervisningen, och tråkade efter hand ut henne.[77] Hon examinerades med högsta betyg i alla ämnen, bland dem muralmålning, fri målning, fackstudier och figurteckning. Betyget i fri målning är utfärdat av konstnären Sixten Lundbohm, som undervisade under hennes sista läsår.

KONSTHÖGSKOLAN

Under hela 1950-talet upprätthöll Östlihn stafflimåleriet. *Sjöbodar* (1952) är ett exempel på de tidiga landskap med expressiv penselföring och naturalistiskt bilddjup, som förekommer från åren då hon ännu gick på Konstfack.[78] Sex husformer växer från den horisontlinje som utgör kompositionens avdelande princip där strandvegetation är placerad nära betraktaren. Några målningar från slutet av 50-talet har en annan kompositionsprincip. Här artikulerades rummet som en tredimensionell form mellan plana ytor, reducerade ur byggnader och träd. Flera av motiven är hämtade från omgivningarna kring Östlihns ateljé i Kasern II på Skeppsholmen dit Konsthögskolans skola för dekorativt måleri just flyttat. Östlihn studerade där 1954–59. I en studie från Skeppsholmen från 1957 återger hon snöbetäckta husformer i enkla volymer i en färgskala där det vita dominerar mot ljusockra och brunt.[79] Färgerna är placerade över väl avgränsade ytor, volymerna balanseras. En figurstudie i olja, reproducerad i svart-vitt i *Meddelanden från Kungl. Konstakademien för de Fria Konsterna* från 1957, är också den ett uttryck för hur hon studerade måleriets grundläggande formelement enligt en akademisk modernistisk tradition.[80] Östlihn tycks dessa år ha varit upptagen med att pröva

Barbro Östlihn,
Figurstudie, 1957.



måleriets förmåga att framställa rummet med alltmer reducerade färg- och formelement.

Hon hade kommit in på Konsthögskolan i hög konkurrens. 21 personer, sju av dem kvinnor, antogs av de 154 aspiranter som sökte till målar-, skulptur-, och grafikskolorna inför läsåret 1954–1955. På Konsthögskolan, som därmed var något av en elitutbildning, rådde ett annorlunda klimat än på Konstfack. Östlihn berättade senare att hon upplevde att de var väldigt få elever, hon hade en känsla av att de bara var fem eller sex stycken på de tre avdelningarna.[81] Könsbalansen i elevkåren på Konstfack utbyttes här till en stark övervikt av manliga elever, ca 80 % under hela Östlihns studietid. På Konstfack förekom kvinnliga lärare; på Konsthögskolan var alla lärare och professorer samt hela skolledningen män. Eleverna fick när de antagits argumentera inför rektor för vilken professor de ville arbeta med.[82] Östlihn tycks ha fört upp både Ragnar Sandberg och Olle Nyman som möjliga alternativ.[83] Ragnar Sandberg tjänstgjorde på Fredsgatan, Olle Nyman på Skeppsholmen, där hon alltså kom att arbeta. Från andra årskursen arbetade eleverna i ateljéer, målerielevernas låg högst upp i Kasern II.[84] Professorerna kunde gå runt i sina egna elevers ateljéer någon gång i veckan. Modellteckning var en central del av undervisningen och stod på schemat alla dagar kl 9–12.

Olle Nyman var en väletablerad konstnär i Sverige och han hade en rad uppdrag i offentlig miljö. Nymans professur i dekorativ konst innebar utöver den individuella undervisningen i ateljéerna ett ansvar för monumentalmåleriet. Enno Hallek har berättat att Nyman var angelägen om att eleverna målade modell. Han var förankrad i en hantverkstradition och hade själv gått hos dekormålaren Philip Månsson. Nyman arbetade mycket med framstående arkitekter som Nils Tesch och Peter Celsing.[85] Han ansågs ha stort intresse för material- och formfrågor.[86] Måleriskt fokuserade han på rumsbildningen, färgen och kompositionen som de viktigaste bildaspekterna.

Enno Hallek har uttryckt att det som var typiskt för denna elevgeneration var en opposition mot konkretismen, som även Nyman var skeptisk mot. Östlihn berör temat i en intervju 1984, där hon berättar hur hon på ”Mejan” målade ”avbildande, relativt naturalistiskt, aningen förenklat”. Hon menar att ”de flesta gjorde det”, det fanns förstås de som var ”mer konkreta” men hon kunde inte påminna sig det. Det informella, som tachismen, betydde ingenting för henne: ”– Nej, jag tyckte det verkade vara ett enkelt sätt att komma ifrån något som var svårt.” [87]

Nyman ansåg att eleverna skulle utvecklas i lugn och ro och inte präglas för starkt av lärarens konstnärskap. Icke desto mindre var en av hans tekniker för att förmedla konstnärliga perspektiv att samla på citat av stora konstnärer ur konsthistorien, vilka han nålade upp på väggen för att nå fram till eleverna också när han inte var där.[88] På väggarna i korridoren i Kasern II hängde även hans kopior av pompejanska och etruskiska muralmålningar.[89] Nyman använde sitt stora kontaktnät bland tidens arkitekter till att skapa uppdrag i monumentalmåleri åt sina elever, då lokalfrågan för monumentalmåleriet var ett av de stora problemen under hans professur. Uppdragen utlystes på den gemensamma anslagstavlan. I flera *Meddelanden* beskrivs trevliga utflykter ut i landet för att planera dekorationsuppdrag, vilka ger intryck av att ha skett i en otvungen gemenskap. Bland de elever som nämns i det sammanhanget återfinns inga kvinnor. Östlihn, som under studierna vid Konstfack hade haft stora framgångar inom dekorativa uppdrag, tycks inte ha velat eller haft möjlighet att utveckla den sidan vid Konsthögskolan.

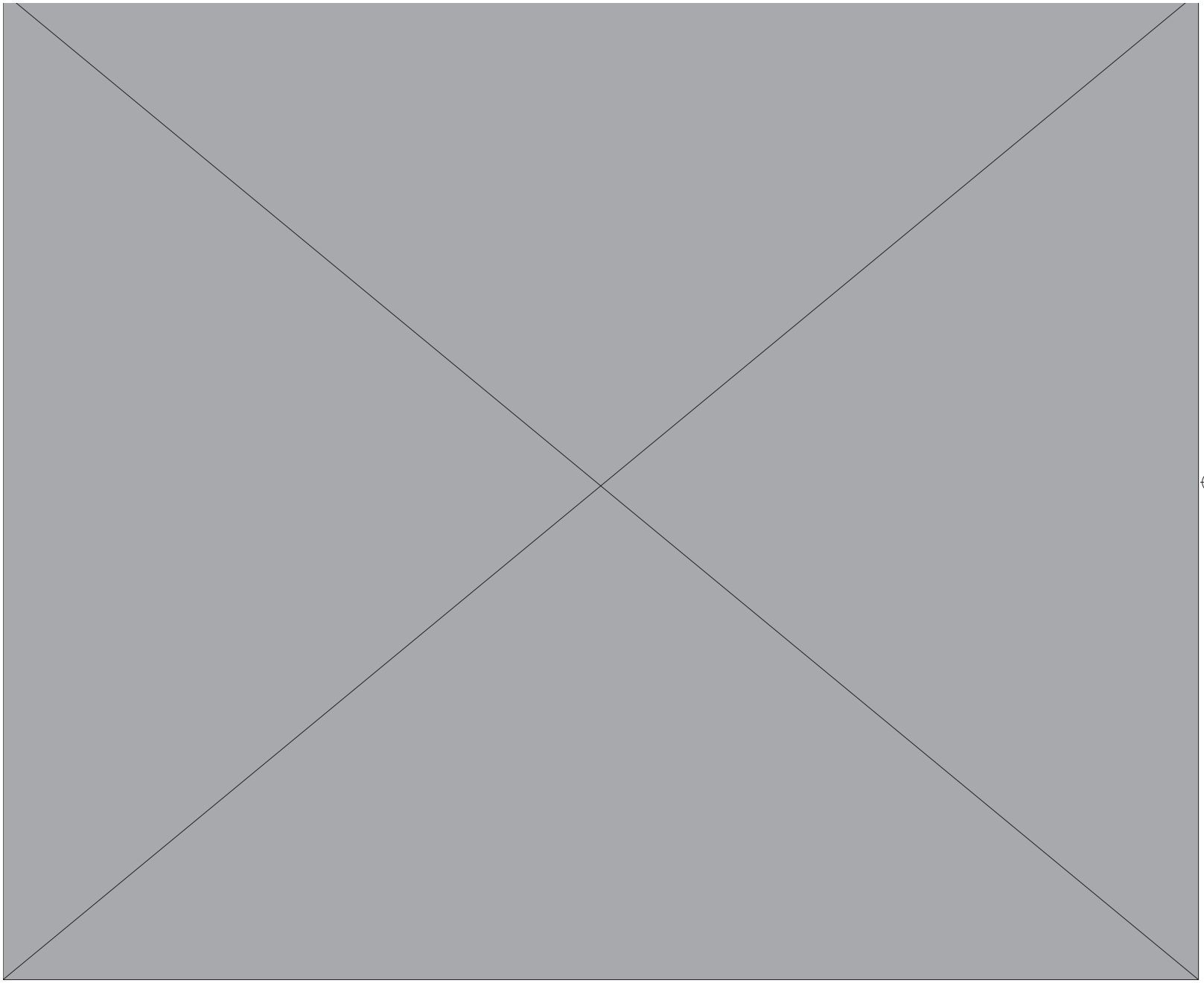
STOCKHOLM UNDER FÖRÄNDRING

Stockholm präglades vid den här tiden av den genomgripande och dramatiska omdaningen av Norrmalm. Den hade även påverkat skolan verksamhet starkt och framtvingat flyttningen till Skeppsholmen.[90] Intill Östlihns ateljé på Skeppsholmen öppnades 1958 Moderna Museet, vars verksamhet eleverna kunde följa på nära håll. Inom skolans murar var förändringstakten stillsam. Studierna i målning, ”företrädesvis efter levande modell”[91], bedrevs på de olika ateljéerna under professorerna Hugo Zuhr, Ragnar Sandberg och Olle Nyman. Den enskilda studenten fick, enligt de årliga meddelandena från skolan, korrigering och samtal endast med den *egna* professorn, en omständighet som skulle komma att ifrågasättas allvarligt i den stora debatten om skolan som utbröt några år in på 1960-talet. Undervisningen i konsthistoria hölls av Oscar Reutersvärd, som från höstterminen 1954 inledde en översiktskurs över de konsthistoriska epokerna som löpte till och med år 1957. På fredagarna sattes från 1954 också ett seminarium med diskussioner in, på önskemål från eleverna. Programmet återspeglar något av de perspektiv och diskussioner som måste ha förekommit på skolan.[92] Det är den klassiska konsthistorien som är i fokus, vilket också gällde den konsthistoria som förmedlades av professor Nyman, med några inslag av modernism.

Det finns skäl att undra över vid vilka punkter Östlihns arbete under de här åren korsade själva *undervisningen* på Konsthögskolan. Ingenstans har hon nämnt Nyman eller någon annan professor. Hennes namn förekommer inte heller i de korta rapporterna om skolans undervisning i de årliga akademimeddelandena eller i den begränsade litteraturen om Nyman. Hon tycks inte ha deltagit i de uppdrag för offentlig utsmyckning som Nyman skapade åt sina elever och som samlade några manliga kamrater till en gemenskap kring professorn. Det mesta tyder på att hon arbetade hårt med måleri, i ensamhet.

Detta var också en följd av viktiga förändringar i hennes personliga liv. Redan på Konstfack hade hon träffat Björn Hallström, en elev vid samma fack. De gifte sig i november 1953. Hallström hade kommit in på Konst-

Barbro Östlihn,
Port, Skeppsholmen II, 1957.



högskolan detta år, läsåret före Östlihn. Han bedrev parallella konsthistoriska studier på Stockholms högskola under Oscar Reutersvärd och blev senare professor i materialkunskap vid Konsthögskolan. I de årliga *Meddelanden från Kungl. Akademien* återkommer rektor regelbundet till bekymren kring elevernas sociala situation; många hade bostadsproblem och stora bekymmer med försörjningen. Det utgick ännu inte statliga studieunderstöd vilket gjorde att toleransen var stor vad gällde elevers frånvaro för att arbeta för sitt uppehälle.[93] Också paret Hallströms hushåll präglades av knapphet. Under de här åren får de också sina två barn. Under första läsåret var Östlihn gravid och födde dottern Ann den 11 april 1955. Sonen Erik föds den 1 december 1957. Östlihn fullföljde sina studier med formell permission för barnafödande endast en kort tid, och utexamineras planenligt våren 1959.[94] I sina egna återblickar upprepar hon historien om att hon ammade sin yngsta baby kl 21, gick till Skeppsholmen och var där kl 22 och arbetade till 2 på natten, och därmed grundlade sin livslånga vana att måla på nätterna:

> I've painted the whole time, I have painted since 1948. It's a long time, forty-two years. [...] I didn't sleep many hours at night. But you know I painted and it was awful paintings, but I painted you know. Because my colleagues, the few women, because it was very few women at that time, they said "OK. I've stopped painting, I will start when the children are a little bigger", and they never did. And that was always the same song so I am very happy that I have painted all these ugly paintings, they are destroyed and... since a very long time of course. A few I sold you know, and those pop up now and then to my horror. [...] I signed them in another name so it doesn't matter, but they are mine alright, but they are not many.[95]

Hon mindes en känsla av att vara exkluderad ur den manliga kamratkretsen:

> [...] at the Academy of art you know, I was one of the better students there and they all knew it, but it was so much "jalousie" you know, also inconscious jalousie... so they always... they wanted to have some shows too early you know, artists always want to have them too early before they really are ready to have shows... So they said let's rent this "local" and have a show together and they always asked the other guys, they never asked me you know. And I felt it because I wouldn't remember it otherwise but I didn't care very much because I knew I wasn't ready you know. So I didn't want to show, it just hurt me that they never asked me.[96]

Östlihns studietid på Konsthögskolan sammanföll med den period då förskjutningen av värderingar i konstvärlden började tränga in i högskolans inre liv. Eleverna kunde vara tveksamma till det myckna modellmåleriet, även om det ännu rådde ett slags konsensus kring avbildandets betydelse. Senare, i samband med den stora konstdebatten, som inleddes med Rabbe Enckells akademital i maj 1962 och sedan fördes under drygt ett år i dags- och konstpress, kom Konsthögskolan att vara måltavla för en del av kritiken. Pontus Hultén kritiserade dess ensidighet, betoning på modellmåleri, brist på upplysning i samtida konst eller konst från andra länder.[97] Under de här åren framstod långsamt det stora gapet mellan konstens utveckling och konstnärsutbildningen allt tydligare.[98]

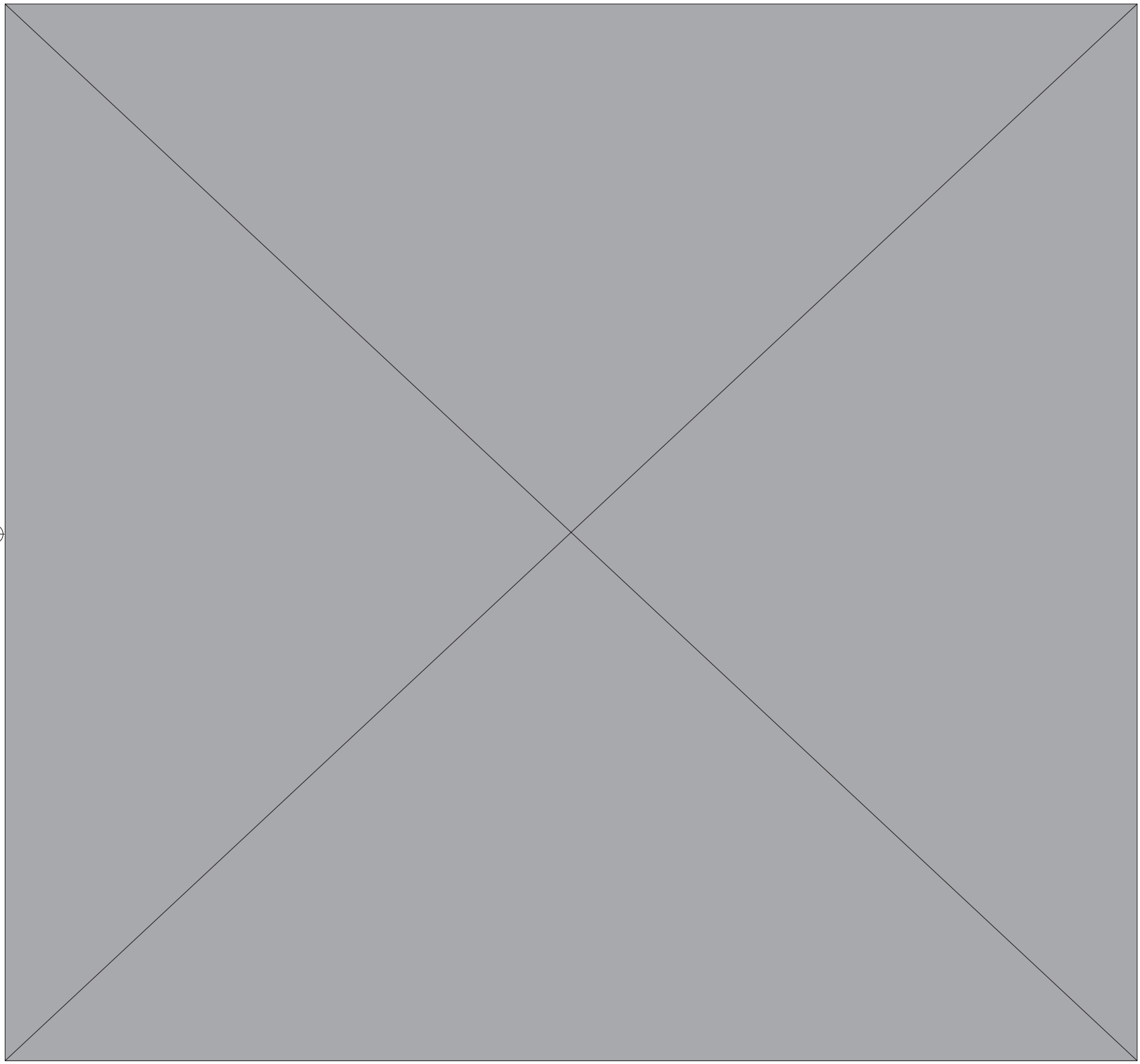
Under Östlihns sista läsår hade eleverna på Konsthögskolan särskilt efterfrågat att *nyare* tendenser i måleriet skulle studeras, utöver de gängse historiska, i det konsthistoriska seminariet. En polsk utställning av modern konst diskuterades, och vid ett besök på en utställning av Jean-Paul Riopelle presenterades tachismen och spontanismen som stilfenomen, berättades i

det årets *Meddelanden*. Man berättar också i ett meddelande att ”på Öyvind Fahlströms utställning diskuterades – med deltagande av konstnären själv – dennes ’signifigurativa’ måleri”.

Öyvind Fahlström var vid den här tiden ett viktigt namn på Stockholms kulturscen. Han hade publicerat poesi, kritik och journalistik sedan 1950. 1952 skapade han både *Opera*, en teckning i filtpenna, och det viktiga poetiska manifestet *Hätila ragulpr på fåtskliaben: manifest för konkret poesi*, vilket publicerades två år senare. Fahlström ställde ut i Florens, Paris och Stockholm på 1950-talet. 1958 fick han ett kontrakt med galleristen Daniel Cordier i Paris. Under de här åren kom två viktiga måleriska verk till, *Ade-Ledic-Nander 1* (1955) och *2* (1957). Han hade gift sig med Birgitta Tamm 1952, men paret separerade runt 1957. Fahlström visade våren 1959 en separatutställning på Galerie Blanche, den som alltså besöktes av Konsthögskolan, och fick detta år också ett hedersomnämnande vid Biennalen i São Paulo för *Ade-Ledic-Nander 2*. Det var i samband med utställningen på Galerie Blanche som Östlihn och Fahlström träffades, och de började sammanleva hösten därpå. Efter att skilsmässan från Björn Hallström stod klar i maj 1960, gifte sig Barbro Östlihn med Öyvind Fahlström i december det året.

Östlihns strategi under studietiden vid Konsthögskolan, där hon stod under pressen av att på en gång hantera moderskap och vidmakthålla måleriet, tycks ha varit att rikta sig inåt och mot hårt ensamt arbete. Detta arbetssätt tog hon med sig till New York. Som akademiskt skolad konstnär med bakgrund i medelklassen och erfarenheter från arbete i det offentliga rummet hade hon också, som vi skall se, en del socialt och kulturellt kapital gemensamt med konstnärerna i New Yorks avantgarde.

1. MÅLERIET



Chrysler Building, 1962.

Barbro Östlihns *måleri* från New York och åren 1961 till 1969 behandlas i det här kapitlet. Senare kommer studiens radie att förlängas ut mot konstkritisk och konsthistorisk diskurs och konstens fält. Min analys av måleriet lyfter fram några variabler som jag ser som väsentliga för att förstå Östlihns måleri och hur detta förhåller sig till en amerikansk kontext. Analysen fortskrider stegvis mot en föreslagen rekonstruktion av *vad konstnären gör*. Jag vill ”beskriva bildens relation till vissa omständigheter utifrån antagandet att konstnären handlat med avsikt”.[99] Här undersöks framförallt vissa regelbundenheter i verkgruppen. Det leder vidare till en analys av *fotografiets* funktion i Östlihns verk. Resultatet av undersökningen är bland annat en *positionering* av verket och av upphovspersonen i det urbana rummet, på Manhattan.

I inledningen nämnde jag att Öyvind Fahlström i sin essä ”Det extatiska huset” (1966) presenterade en rad aspekter på Östlihns verk, varav många har förbisetts av senare uttolkare.[100] ”Det extatiska huset” representerar här tolkningshorisonten innan undersökningen börjar, för hur Östlihns verk kan uppfattas i relation till det sammanhang där det kom till. *Chrysler Building* är enligt Fahlström startpunkt för ett nytt måleri, där ”resterna av svensk tvehågsenhet [slås] ut av New Yorks hårdhet, massivitet, energi, okänslighet, snabbhet (se färgbild I). Det gäller både intrycket av konstliv, människor och stadsbild.”[101] Hennes tidiga intresse för byggnader, släktingar i byggbranschen, de abstraherande husvolymerna i målningarna från studietiden skissas upp som en bakgrund innan New York-måleriet karaktäriseras. Östlihn har varit ute i ”den milsvida husdjungeln”, vars fasader representerar de olika människotyper som lever i staden. Fasaderna renodlas som tecken i bemärkelsen att deras ”typ” framträder tydligt. Konstnären är intresserad av ”en form som typ, karaktär, ’personlighet’, – snarare än av att banta ner en bild till geometriska grundformer”. Volymillusionen har inget att göra med perspektivisk trohet mot husen som arkitektur, alla in- och utskjutande element ses och belyses vart och ett för sig rakt framifrån. Den starka symmetrin låser alla spänningar, proportionerna neutraliserar varandra exakt. Färgerna skapar en stark sinnlighet, som drivs upp om de får särskilt stark belysning, något som konstnären enligt artikelförfattaren ”tvingat fram” vid sin senaste utställning. Fahlström beskriver hur ytverkan kan påminna om hallucinationer vid drogbruk. Färgen har för Östlihn ett sensuellt egenvärde, är ”en

lyckodrog” som hon doserar i utstuderade proportioner.[102]

Fahlström dröjer också vid hur målningarna undandrar sig stilkategoriseringar. De är för storslagna för att anknyta till mellankrigsårens nysaklighet, för distanserade och mångtydiga för *pop art*, för illusionistiska för det nya abstrakta måleriet.[103] Måleriet är samtidigt monumentalt enhetligt och rikt i variationen, vilket gör att det kan förbises ”på grund av otydlig etikettering”. Här sammanställs intressant nog kategoriseringsproblemet med receptionen.

Fahlström förankrar sin beskrivning av Östlihns formspråk i jämförelser med andra konstnärer, främst amerikanska. I Östlihns husbilder är fasadens proportioner samma som tavlans. Därmed ”ansluter hon sig till de nya abstrakta målarna i New York: Stella, Reinhardt, Kelly m.fl.”. Hennes intresse för ”formtyper” hos fasaderna liknas vid ett slags människointresse; Fahlström menar att byggnaderna är idealporträtt av olika yrkeskategorier eller etniska grupper. Detta sätter han samman med Östlihns personlighet – varm, otålig och med skarp blick för och outtömlig aptit på människor. Människointresset delar hon med Claes Oldenburg, vars olika objekt och skulpturer är brutalt karaktäristiska. Tätheten i de mikromönster som ofta framträder hos Östlihn är besläktad med ”op-arts moiré”, som hos Bridget Riley, men Östlihn är inte lika inriktad på att renodla en optisk effekt. Jasper Johns sätt att föra in en abstrakt penselskrift inom flaggans och måltavlans ”godtyckliga” (Fahlströms citationstecken) mönster, är parallellt med Östlihns arbetssätt. Också italienaren Piero Dorazio hör till denna grupp av konstnärer. Fahlström understryker att Östlihns verk ”förespråkas och samlas” av Frank Stella och Barbara Rose, Rauschenberg, Rosenquist och Lichtenstein. Genom denna väv av associationer till centrala samtida konstnärskap föreslår Fahlström ett tolkningsrum för Östlihns måleri som ersätter de strängt stilinriktade kategorierna. På det sättet förbinds verket med ett internationellt sammanhang och artikeln förankrar övertygande Östlihn i det internationella avantgardet. Förbindelsen har därefter inte undersökts inom ramen för svensk konstkritik eller konsthistorieskrivning.

Det rum som Fahlström med ”Det extatiska huset” stegar ut för Östlihns måleri, ser jag som en god första utgångspunkt för en fördjupad analys av hennes måleri. Det är således genom att relatera Östlihns verk till måleriets samtida utveckling i USA jag inleder min tolkning. Den amerikanska tolkningsramen är relevant även i relation till Östlihns sociala kontext. Jag vidgar också i min analys efterhand *verkets avgränsning*, och finner därmed flera ingångar till det konstnärliga projektet.

ETT SLUTET HUS?

Då Barbro Östlihn reste till New York i oktober 1961 hade hon som vi sett flera konstnärliga erfarenheter med sig i bagaget. Hon hade under 1950-talet bedrivit grundliga och framgångsrika studier i materialkunskap. På Konstfack hade hon förvärvat kännedom om hur mindre skisser förstoras till monumentalformat. Hon hade arbetat ingående med studier i den måleriska ytan som rumslig illusion, inte minst under tiden vid Konsthögskolan. Men det måleri som inleds snart efter ankomsten till New York, är märkligt nog radikalt visuellt åtskilt det tidigare måleriet. Det är som om hennes arbete i New York får en helt ny vändning.

Efter att hon tillträtt ateljén vid Front Street i februari 1962 tillkom den första målningen i större format. Hon arbetade därefter i hög takt och hela verkgruppen ger ett konsekvent och sammanhållet intryck. Varje målning är mycket arbetsintensiv. Jag har kommit fram till att Barbro Östlihn under perioden 1961–1969 målade 55 målningar. Med något undantag blev alla målningar utställda under perioden.

Frågan är hur man skall närma sig Östlihns måleri och hur långt man kan komma genom närstudier av själva verken. Kan betraktaren framför verket kringgå deras – i den svenska tolkningstraditionen föregivna – slutenhet? Jag inleder undersökningen med att beskriva ett urval av målningar som *typexempel* vilka tillsammans får representera regelbundenheter och variabler i Östlihns arbetssätt och därmed fungera som en karaktäristik över konstnärens verk från perioden. De är utvalda från olika tidpunkter under perioden och för att väl representera motivsfären.

Chrysler Building (1962)

Målningen är utförd i ett generöst format.[104] Den är torrt anlagd. Tre, nästan fyra konkava former över varandra föreslår en konstruerad byggnadskropp centrerad i bilden. Målningens titel och tydliga visuella referens till den berömda Chrysler Building på Manhattan, gör att de spetsformiga, uppåtsträvande formerna kan förstås som fönster, målade i brunt med lätt fördrivning mot svart. Den trumma som skapats kring varje fönsterrad framställs genom parallella, ojämnt smala, raka linjer i ljusa grå, bruna färger mellan fönstren. De möts av den brungröna konkava kant som, genom ett slags raka foglinjer målade perspektiviskt, betecknar tredimensionalitet. Byggnadskroppen framhävs genom att vara starkt beskuren och placerad mot ett omgivande monokromt och flackt bildrum i ljust gråblått.

Chrysler Building avviker från förebildens arkitektoniska form så att byggnadens monumentalitet och kraftfullhet framhävs. Skyskrapan har fler fönster än vad målningen föreslår, och fönstrens spets slutar nedanför taktrummans kant istället för att möta den, som hos Östlihn. I alla perspektiv på byggnaden syns sidan av de närmast anslutande sidornas fönsterrader – byggnaden har en kvadratisk plan och de böjda fönsterraderna upprepas fyra gånger. Målningens referens är snabbt avläsbar för alla som kommit i kontakt med Chrysler Building, direkt eller medierat via en oändlig mängd fotografier, vykort och andra reproduktioner.

Motivet är en ovanligt stark symbol för amerikansk framtidssträvan och konkurrenskraftighet gentemot den gamla världen. William van Alens byggnad från 1930 var projekterad som kontor till Chrysler Corporation med intentionen att överglänsa Eiffeltornet i höjdled. Den övre delen av tornet konstruerades i rostfritt stål för att efterlikna motorhuven på en chryslerbil. I målningen utpekas både amerikansk bilindustri och en arkitektur med ambition att konkurrera med själva emblemet för europeisk ingenjörs- och byggnadskonst. Byggnadens dämpade bruna färgskala mot en monokrom gråblå himmel, till sist, ger målningen en ytmässighet, en återklang av turistbilden eller vykortet.[105]

Pawn-Shop (1962)

Motivet är utfallande och återger murverket hos en husvägg betraktad lite snett från sidan med konturlinjer som tycks fortsätta utanför bildytan (se färgbild II).[106] Detta utgör bakgrunden för tre mörkt gula, runda former, placerade långt fram i bildrummet under varsin tunn, skarpt framträdande svart, vertikal linje. Rundlarna kan här avläsas som hängande kulor, vilket spelar mot deras utpräglade tvådimensionalitet, ytliga placering och starka teckenkaraktär. Den mörkt röda bakgrunden, en tegelvägg med band av tegelstenar i två

färger parallellt med smala vertikala linjer, pekar mot en tänkt flyktpunkt åt höger ut ur bildrummet. Det bildrum som skapas mellan vägg och kulor accentueras dynamiskt och spänningsfyllt, samtidigt som den starka ytmässigheten spelar mot detta. Mellan den bakomliggande väggen och kulorna i förgrunden är en tredje bildnivå inskjuten: organiska former rör sig över bildytan, också här en klättrande växt eller kanske spår av vattendroppar över ett översköljt skyltfönster. Målningen saknar synliga penseldrag; kompositionens olika delar tycks utgöras av färgfält, urklippta och placerade bredvid varandra i målningen.

Motivet refererar till en kommersiell markör i stadsrummet. Symbolen för pantbankerna, New Yorks "Pawn Shops", var tre kulor hängande i skyltfönstret eller återgivna i butiksskylten.

Gas Station (1963)
Gula geometriska former är ställda mot en klarblå bakgrund, vimplar svänger mot en himmel där några moln svävar (se färgbild IV).[107] Motivet är utfallande och ger en illusion av att fortsätta utanför ramen. Varje enskild gul form har fördrivningar, och "hänger" från en skarp linje i svart. Titeln, Bensinstation, är hämtad från ett urbant sammanhang som kontrasterar mot de klara ljusa färgerna och målningens abstraktion.

The Schieren Building (1963)
En byggnadsstruktur dominerar bildytan (se färgbild VI).[108] Den är seriellt uppbyggd med mörkt brunvioletta fönsterrader, vars form upprepas i ljusare toner av ockra som tecknar uppslagna fönsterluckor, i en platt, tvådimensionell gestaltning. Husfasadens vägg framträder mellan fönsterraderna, med ett mönster av små bladverk som fångar upp fönsterseriernas färg och har inslag av grönt. Den blå himlen ovan husfasaden kontrasterar mot den flata ytan. Små vita tussar framstår närmast som tecken för moln, fristående svävande på ett sätt som formmässigt skapar en association till surrealistiska landskap och därmed en europeisk tradition.

65 Pine Street (1963)
Målningen har ett stående, rektangulärt och stort format (203 × 147 cm) och återger en husfasad (se färgbild VIII).[109] Färgens yta är torr och applicerad med kontrollerad och dold penselskrift. Målningens bildrum är grunt, ögat uppfattar färgfältens placering som nära bildytan. Monokroma fält utan konturer är placerade intill varandra, med kontraster i färgvalörer vilka bär upp kompositionen. Fasaden i gula och bruna färgtoner tar nästan upp hela målningen, men lämnar en liten yta kvar för ett blått fält i målningens övre del, en markör för himmel. Himlen är monokromt framställd utan färgfördrivningar vilket ger ett artificiellt uttryck. Formerna är jämnt fördelade och lika accentuerade över hela bildytan, och ger dess olika delar samma dignitet. Genom en rund formation på fasadens tak placerad exakt i målningens vertikala mittlinje, avslutas och betonas en sträng symmetri som spelar vidare i fasadens uppbyggnad. Fasaden är konstruerad av accentuerade horisontala och vertikala former. Två tvärliggande lister, formade som ytligt liggande band i olika bredd i monokroma, gula till bruna färgfält, håller tillbaka och avdelar två stående rektangulära väggfält, också de i en gulbrun färgskala, i olika format och grupperingar. Några blå rektanglar i mitten följer upp takets centrering, liksom det blå anslaget i himlen.

Fasadens övre del avslutas med ett band av stiliserat äggstavsornament, som åtskiljer den från takpartiet och förstärker det klassiserande i arkitekturen. Husfasaden är skarpt avslutad mot himlen. Ytkaraktären dominerar målningen, men några djupnivåer gestaltas distinkt genom att vertikala fält underställs de horisontella listerna. En tredje nivå framträder över väggen:

ytan under listerna är täckta med ett mikromönster av organiska former, som små bladverk över fasaden. Den djupverkan som skapas är ibland illusionistiskt motsägelsefull, vilket tillsammans med färgvalet förstärker målningens konstruerade karaktär. Nedtonandet av det spatiala *i bilden* spelar mot det rumsliga *i det yttre rum* som bildens motiv och titel ”utlovar”: en viss husfasad på en angiven gatuadress.

Erik's House, Lego (1965)
Motivet: ett legotorn med blå, gula, röda och svarta rektanglar mot vit botten (se färgbild XI).[110] Trots att legobitarna är urskiljbara är målningen abstraherande och geometrin utpräglat rätvinklad. Genom sin stora storlek och enheten i formen har målningen ett starkt, omedelbart tilltal. De klara färgerna ställda mot det vita ger en kontrastverkan.

Times Square (1966)
Den stora målningen fördelar ett stiliserat, centraliserat motiv på två ytnivåer (se färgbild XIII).[111] Den bakomliggande nivån är sammanställd av små fyrkanter. Var och en av dem är målade med mörkt bruna färger, gradvis fördrivna inom varje enhet. Ovanpå dessa ett dominerande, ljust grått band i en bruten cirkelform, i den nedre delen övergående i ett rutsystem där den horisontella riktningen dominerar. Den gråa linjen är slätt infärgad, något ljusare utmed kanterna.

Maria Magdalena (1968)
Ett mörkt, mättat byggnadsmotiv där återigen fasaden lagts nästan i fas med bildytan.[112] Terracottanyanser och svarta fält skapar en kontrastrik yta, det mörka dominerar. Konturerna är tecknade med utsparade, tunna, vita linjer. En dörröppning och ett runt fönster har en skimrande, transparent karaktär, skapad genom kvadrater där olika blåa och violetta nyanser fördrivits med vitt. Motivet förankras i den längsgående ljust rödbruna nederkanten.

I de summerande verkbeskrivningarna ovan framträder egenskaper i Östlihns New York-måleri som med mindre avvikelser återkom i hela hennes 1960-talsproduktion. Dit hör en ickesubjektiv penselskrift, där målandet som en gest eller en akt är osynliggjort. Hela bildytan har en jämn pastositet. Ytan är noga organiserad i separata färgfält, vart och ett framställt enligt till synes kalkylerade strukturer. Målningarna tycks sträva *bort från* karaktären av ett illusionistiskt rum och *mot* ytverkan. Östlihn utnyttjar färgvalörer och fördrivningar för att bryta spatialitet och illusionism. Genomgående är målningarna av större format än det hon målat tidigare; de har en skala som är etablerad inom amerikanskt måleri. Dessa verk ligger långt ifrån det Östlihn målat före ankomsten till New York och förändringen tycks ha inträffat i ett steg, inte som en successiv utveckling.

MÅLERI I NEW YORK

Så sammanfattat och reduktivt beskrivet, kan Barbro Östlihns måleri från 1960-talet placeras in i det större konstteoretiska sammanhang där måleriets uppgift uppfattades som självrefererande. Clement Greenberg hade tidigt etablerat begreppet ”flatness”, ytverkan, inom vilket han placerade in måleri av betydelse enligt en historisk utvecklingsmodell. En annan normativ kvalitet hos måleri var enligt Greenberg motivets utbredande över ytan

> ”all-over”, that is, filled from edge to edge with evenly spaced motifs that repeated themselves uniformly like

> the elements in a wallpaper pattern, and therefore seemed capable of repeating the picture beyond its frame into infinity.[113]

Greenbergs essäer kom ut 1961 i en samlingsvolym och blev då för första gången lätt tillgängliga.

Jasper Johns första enmansutställning på Leo Castelli Gallery 1958, där han bland annat visade en rad av sina målningar med den amerikanska flaggan eller med måltavlor placerade i nivå med bildytan, uppfattades av kritiker och senare konsthistoriker som ett nytt moment för det amerikanska måleriet.[114] Genom att yta och djup sammanföll, bibehölls här de abstrakta expressionisternas behandling av bild och målning som en och samma enhet. Men genom att föra in ”icke-estetiska” motiv, som bokstäver och siffror, *bröt* samtidigt Jasper Johns med den subjektivitet som den måleriska gesten representerade hos de abstrakta expressionisterna. Johns själv har yttrat att måltavlorna och siffrorna var ”things seen and not looked at, not examined”; de hade i sig ingen djupare mening. Jasper Johns, Robert Rauschenberg och senare Frank Stella, Roy Lichtenstein och Andy Warhol hörde till de konstnärer som framträdde på konstscenen med verk som på skilda sätt bröt mot föreställningar om måleriets expressiva potential. Många av de måleriska drag som hade framhållits av Greenberg var dock så djupt förankrade att de fanns kvar i de nya strategierna.[115] Östlihns strävan mot ytverkan kan förstås mot bakgrund av detta.

Popkonsten framträdde och etablerades under åren 1961–64, vilket jag återkommer till nedan, och samtidigt utvecklades också ett nytt abstrakt måleri. Greenbergs artikel från 1964, ”Post-Painterly Abstraction”, lanserade i ett uttalat försök till positionering visavi popkonsten ett visst måleri som ”a new episode in art”.[116] Den nya abstraktionen som var ”hard-edge”, hade en klarhet i linjen, en öppenhet i kompositionen och en strävan mot bildens enhet. Artikeln skrevs i samband med en utställning under samma namn, med bland andra Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Frank Stella, Morris Louis och Jules Olitski på Los Angeles County Museum of Art. I en rad utställningar under de här åren presenterades hard-edge-måleriet och minimalistisk skulptur.[117] Den konstnärliga situationen var öppen med flera parallella spår.

I Östlihns New York-måleri kan spår av hur målningen konstruerats stundtals avläsas på ytan. Mitt i runda former kan hålet efter en passarnål ha lämnats kvar, streck efter den underliggande tecknade kompositionen kan anas liksom någon gång skarvar efter avmaskning med tejp. Omsorgsfullheten i måleriet i övrigt visar att detta är avsiktliga rester. Lawrence Alloway har skrivit att det i popkonsten finns ett slags *processförkortning* i måleriarbetet. ”[T]he finished work of art is [...] separate from its long involvement in planning and realizing, at least in appearance and sometimes in fact.”[118] Här ansluter Barbro Östlihns verk. I processen fattar hon besluten kring målningen i ett tidigt skede. I en intervju beskriver hon att hon ”inte hittar på nånting”, att det är ”riktiga, verkliga hus, inte minnescollage eller intryck”.[119] När hon valt bildens struktur vidtar den tidsmässigt längre delen av arbetet: ett metodiskt utförande av planen under många och långa arbetsnätter av målande. Organisationen av bildytan är ett konstnärligt beslut frikopplat från den måleriska akten, då valörskillnaderna arbetas fram. Denna del i processen verkar hon själv ha uppfattat som ett rent utförande av ett *arbete*, och motivet finns där för att hon skall kunna upprätthålla sitt intresse under tiden. De nattliga arbetstimmarna framför duken, tiden, verkar enligt detta synsätt inte i sig ladda måleriet med mening eller betydelse. Östlihns måleri skiljer sig därmed både från tidigare generationer av amerikanskt

måleri och, på ett radikalt sätt, från det måleri som utfördes under Olle Nyman på Konsthögskolan. Där byggdes ett bildrum efterhand upp enligt färgens, ljusets och volymernas inbördes logik.

Östlihns måleri hade ett drag som kunde associeras med ett akademiskt måleri. Fördrivningarna i färgfälten, de precisa och välblandade kulörerna, materialen som är olja på duk, allt relaterade till måleritraditionen. Det är ett sätt att måla som kräver en stor kunnighet och förtrogenhet med de konstnärliga materialen. I många av hennes målningar bryts också ytverkan och den övergripande, stora makroformen mot mer organiska, okynniga mikroformer. Små mossväxter tycks växa fram över ytan på målningar som *Pawn-Shop* och *65 Pine Street* och många fler. Det kommer att visa sig att Östlihns konstnärliga *skicklighet* under 1960-talet uppfattades som alltmer suspekt och ”europeiskt” belastad.

Fasadmotiven dominerar hos Östlihn. Hon intresserar sig i lika grad för ”landmarks” som för brandmurar eller rörsystem på en bakgård. Det förekommer också ”låga” motiv ur staden av annan art: en fläkt, en manlucka i asfalten, säkerhetskedjan mellan två tunnelbanevagnar, låset i dörren till en tunnelbanevagn, de gula vimplarna uppspända på linor över en bensinmack.[120] I ett fotografi av Ugo Mulas från Roy Lichtensteins ateljé återfann vi Östlihns *Subway Lock* på väggen.[121] Placerat bland Lichtensteins egna målningar och andra verk av tidens konstnärer understryks än mer den saklighet med vilken Östlihn behandlar motivet, liksom kopplingen till popkonstens skyltestetik och det samtida intresset för det urbana. *Sunflower* (1965) är en annan målning som står ut från de övriga (se färgbild XII). Den röda blomman är centralt placerad på en lysande, enhetligt blå bakgrund. Varje blomblad har målats och framstår separat, liksom rörligt mot den enfärgade bakgrunden. Också *Erik's House, Lego* har drag som, vilket skall visa sig, avlästes som popkonst.[122]

Jag har ovan närmat mig Östlihns måleriska uttryck i sammanfattande, formellt orienterade beskrivningar. Jag karaktäriserade hennes arbetssätt och placerade måleriet genom en summarisk teckning av det samtida amerikanska måleriets fält. Utpekandet av likheter och skillnader mellan Östlihn och amerikanska konstnärskap är här inte påståenden om influenser och påverkan utan en första precisering av en historisk kontext. Den omedelbara förändring i måleriet som sammanfaller med ankomsten till New York kan inte förklaras enbart genom mötet med en ny konst, utan måste undersökas vidare.

Analysarbetet har hittills givit exempel på målningarnas uttryck, men resulterade inte i någon särskilt ingående förståelse av Östlihns måleriska projekt. Jag kommer att gå vidare i tolkningsarbetet och då mer entydigt utgå från målningarna som en *sammanhängande mängd*. Vilka *regelbundenheter* finns i den här gruppen av verk vad avser uttryck och innehåll och vad kan man uttolka ur det förhållandet? I detta steg vidgar jag även verkets utsträckning och granskar aspekter utanför själva målningens ramar.

Det verbala uttrycket

En regelbundenhet hos de amerikanska målningarna från 1960-talet och även senare, är Barbro Östlihns titelval. Femton målningar är titulerade efter *adresser* på Manhattan: *170 Front Street* (1962), *270 Water Street* (1965), *Times Square* (1966), *29 Cooper Square* (1967) och så vidare, inklusive titlar som *1587–1579 Via Garibaldi, Venice* (1966).[123] Knappt tjugo målningar har titlar som pekar ut byggnaders och byggnadsverks *namn* eller *funktion*: *Chrysler Building* (1962), *Brooklyn Bridge* (1963), *Royal Pavilion* (1966), *Maria Magdalena* (1968) liksom *Salvation Army* (1962) och *Pawn-Shop* (1962). Några få målningar har titlar som refererar till företeelser utanför urbana sammanhang, och de avviker

också motivmässigt: *The Moon* (1963, se färgbild V), *Sunflower* (1965) och *The Cold War* (1969). Endast den sista titeln är metaforisk; målningen, en diptyk, återger två liggande mässingsgula patronhylsor med olika silhuett. Den är utförd efter fotografier av faktiska amerikanska och ryska patronhylsor. *Erik's House, Lego* (1965), hänger mellan det arkitektoniska och refererande med sitt frontalt återgivna legohus i blått, rött och gult mot vit botten. På 1970-talet fortgick senare tituleringar efter gatunamn, en serie av enhetligt stora målningar namngavs *Wall-serien* och hon lade också till ordet "Wall" i de enskilda titlarna, som i *Bowery Wall* (1972) eller *45th Street Wall* (1974).

Vad innebär titlarnas utpekande av platser och byggnader i staden för meningen i Barbro Östlihns måleri? Är det kanske inte bara neutrala notationer om motivets ursprung, en viss plats eller byggnad, oftast på Manhattan, det vill säga anvisningar utan djupare innebörd? Sett ur ett semiotiskt perspektiv är konstverkets titel ett verbalt tecken med signifikans för tolkningen av hela verket.[124] För att uttrycka det med John Fisher:

> Titles do more than identify, and in that lies their uniqueness. They are names, but names for a purpose: to allow discourse – not mere discourse but *interpretive discourse* [min kurs.].[125]

Då Östlihn återkommande använder titlar inom en och samma kategori, finns det anledning att uppfatta dem som ett avsiktligt uttryck och en del av verket. Östlihn hade kunnat välja till synes mindre starka benämningar, mer neutrala. Sådan titelstrategi är vanlig och används ofta för att framhålla ett verks abstrakta kvaliteter, dess oberoende av den fysiska omvärlden, dess självrefererande karaktär.[126] En tolkning av Östlihns måleri som slutet och inåtriktat är bland annat en konsekvens av att inte tillmäta titlarna tillräcklig betydelse. Väljer man att tolka titlarna som en del av verket, påverkar det av nödvändighet också förståelsen av måleriet som sådant.

De abstrakta expressionisterna använde till en början ofta mytologiskt klingande titlar, men kom successivt att gå över till mer neutrala tituleringar. En alltför utpekande titel riskerade att påverka förståelsen av målningen i en icke önskvärd riktning. Det mest tydliga ställningstagandet gjorde Clyfford Still som avhöll sig helt från titlar i syfte att undvika att hans målningar skulle uppfattas som bildgåtor.[127] I Östlihns ytverkande kompositioner där bildrummet reduceras hade en utveckling åt det hållet kunnat vara följdriktig. Istället väljer hon den motsatta vägen – refererande titlar som hämtas från staden.

Östlihns titelval visar ut utanför målningen. De titlar som pekar ut adresser anger rumsliga koordinater i stadsrummet, de verkar säga: "på den punkten", underförstått och taget som grupp. Titlar som innehåller byggnaders namn är en slags nominering av en arkitektonisk enhet, vars visuella avgränsning är en fasad. *The Schieren Building* (1963) visar fronten på en byggnad, placerad tätt intill bildytan. När titeln är *Pawn-Shop* eller *Salvation Army*, skulle man kunna tänka sig att namnet uttrycker *företeelserna* pantbank eller Frälsningsarmén, och referera till en klass objekt istället för ett individuellt. Anteckningar i Östlihns arbetsböcker visar dock att det är specifika byggnader som varit deras utgångspunkt, verkliga hus som ibland ännu kan återfinnas på platsen.[128] Även vissa titlar med referens till en adress visar sig istället vara liktydiga med namnet på en fysisk byggnad, som *80 Pine Street*, vilket både är adressen till och namnet på skyskrapan i fråga vilken tornade upp sig framför Östlihns ateljéfönster på 128, Front Street. Från 1967 bodde och arbetade paret i en lägenhet på 121, 2nd Avenue, East Village. Målningarnas motiv är hämtade från punkter inom radier som utgår från hennes bostadsorter.

Genom att betrakta verken som grupp framträder en spatial positionering och en *kronologisk vandring* på Manhattan. Den sammantagna verkgruppen tecknar en vandring på Manhattan, likt en övergripande bild av alla de faktiska promenader som Barbro Östlihn själv företog (se kartbilder s. 138–139). Man skulle till och med kunna se dem som en parallell till vissa verk av konstnärer som Robert Smithson och Andy Goldsworthy, där själva den diakrona vandringen är verkets innebörd, presenterad synkront i verket och i dess dokumentation. Det urbana rummet är en helt avgörande klangbotten för Östlihns måleriska projekt, vilket gör att det måste undersökas närmare.

Hos Östlihn tycks således titlarna ha flera funktioner. De är tydliga *rumsliga* markörer. De fungerar utpekande, mot Manhattans koordinater och byggnadskroppar, och kopplar varje målning till en plats i 'verklighetens' urbana rum. De är med och skapar en spänning mellan målningens ytverkan och självrefererande egenskaper å ena sidan, och dess funktion som referens å den andra. Dessa aspekter är viktiga för de kommande stegen i analysen, som tar sin utgångspunkt i Östlihns *arkiv* och i hennes *fotografibruk*.

ARKIVET: FOTOGRAFI

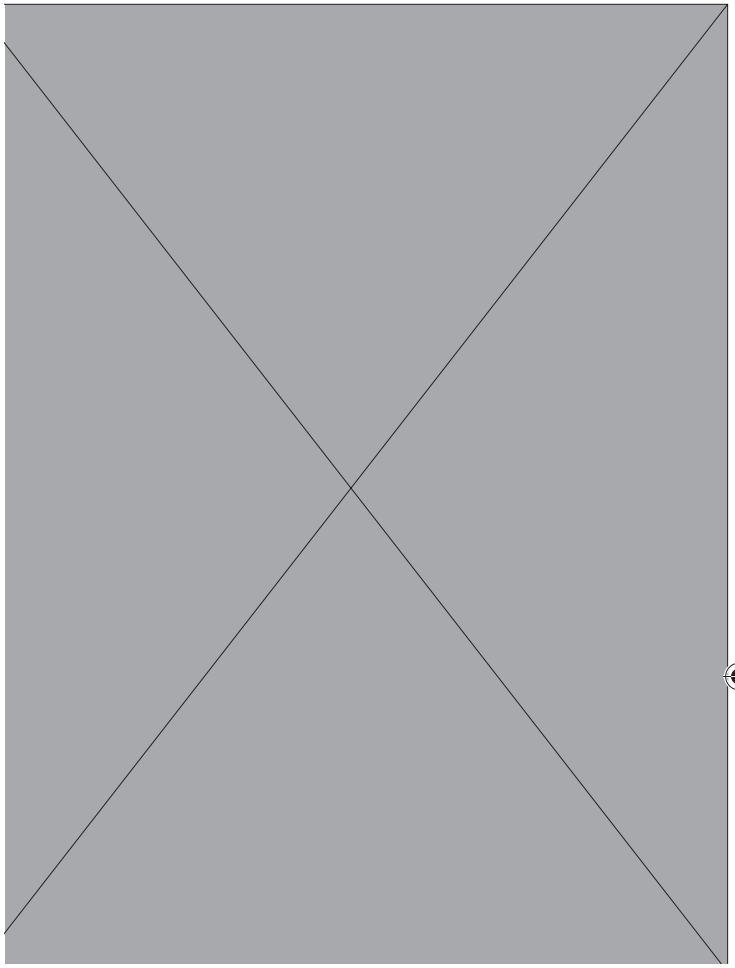
Ytterligare en viktig regelbundenhet i konstnärens verk är att målningarna korresponderar mot fotografier. Fotografiet är avgörande för den distinkta förändring i konstnärskapet som inträdde vid ankomsten till New York. Skisserna till 1960-talsmåleriet är något helt annat än det tecknande Östlihn skolades in i under utbildningen och som anknöt till en akademisk modelltradition, där ritstiftet undersökte motivets volymer och relationer till bildytan. Jag skall i det här avsnittet lyfta fram fotografiets betydelse för Östlihns måleri och arbetsprocess. En ingående analys av det fotografiska *arkivet* utgör en viktig utgångspunkt för detta. Det fotografiska bruket hos några samtida konstnärskap hjälper till att belysa innebörden av Östlihns fotografibruk.

Arkivet, några arbetsböcker och fotoalbum, omfattar bland annat referenser till målningar från perioden 1961–1969. Här finns sju album med fotografier som kan delas i två kategorier. I två volymer i A4-format, en *blå ringpärm* och ett *svart album*, har fotografier tagna av Östlihn och andra klistrats in på lösa svarta blad i traditionella fotoalbum. Fem volymer i A5-format, kallade *arbetsböckerna* nr 1–5, innehåller dokumentationer av utförda eller planerade verk. Två av dem är inbundna, svarta skissböcker med anteckningar och inklistrade fotografier. Tre av dem är gröna ringpärmar där blad i tjockt papper varvas med linjerade anteckningsblad, och presenterar en serie potentiella liksom realiserade motiv för målningar.

Fotoalbumen – rumslig logik och arkitektoniska promenader

Den *blå pärmen* innehåller, med undantag av det allra första bladet, bilder ur konstlivet, från vernissager och fester. Det första bladet är unikt och visar en svit fotografier från Barbro Östlihns och Öyvind Fahlströms loft på Front Street daterade maj–juni 1962, tagna av Barbro Östlihn (format 50 × 50 mm). Jag benämner den *Front Street-sviten* och den kommer att ha central betydelse för analysen av konstens rum i kapitel 3. Bildsviten visar ateljéns inre rumsliga fördelning liksom dess

Front Street-sviten, 1963.



placering i stadsrummet. I det *svarta fotoalbumet* återfinns först en serie större svart-vita dokumentationer av enskilda målningar utförda mellan 1962 och 1966. På de följande bladen är mindre fotografier i 77 × 77 mm-format uppklistrade på papper. En svit installationsbilder föreställande Östlihns utställning på Cordier & Ekstrom, Inc. 1963 följs av en liknande dokumentation av hennes utställning 1966 på Tibor de Nagy Gallery på två blad. På de senare samsas interiörbilderna med två vykort från det kungliga slottet Drottningholm, det ena en vy över parken i ett perspektiv taget från slottets övre våningar, det andra ett perspektiv i motsatt riktning vänd mot slottet. Sedan följer några blad med vykort i färg över New Yorks *skyline*: ett över södra Manhattan taget från sjösidan, ett taget från en helikopter norrifrån på samma stadsdel, liksom två ytterligare stadslandskap uppfattade från höjden med riktning mot södra Manhattan. Fotografierna i pärmen har en *dokumenterande* funktion.

På de följande tio sidorna i det *svarta albumet* är en mängd mindre svart-vita fotografier inklistrade med motiv från New Yorks stadslandskap. Bland dem finns också instucket ett fotografi från Kungsträdgården, liksom en ateljéinteriör där målningen *80 Pine Street* (1964) står lutad mot väggen. Fotografierna saknar bildtitlar, datering och angivelse av fotograf; sammanhanget ger vid handen att det är fotografier Barbro Östlihn tagit under sina promenader på Manhattan. En sida med sex fotografier är daterad, den anges visa byggnaden på 172, Washington Street i februari 1966. De första bladen visar fotografier på de byggnader som omgav loftet vid 128, Front Street, invid Wall Street, där Östlihn bodde och arbetade. I några av fotografierna har Östlihn tecknat en svart linje för att ringa in ett utsnitt som återkommer i någon av målningarna. Flera av fotografierna kan sammankopplas med målningar, till exempel *80 Pine Street*, *91 Allen Street*, och *299 Grand Street*. Två uppslag visar bilder med några personer som rör sig inne i en skog. Personerna kan identifieras som Öyvind Fahlström, Billy Klüver, Olga Klü-

ver, Steve Paxton och Robert Rauschenberg. En byggnad i bakgrunden är Billy Klüvers hem på 101, Appeltree Row, New Jersey. Bilderna bör vara en kollationering inför presentationen av *Afternoon*, en dansperformance av Steve Paxton skapad för fem dansare från Judson Dance Theater och ett barn som ägde rum här den 6 oktober 1963.[129] Sammanfattningsvis kretsar fotografierna i den svarta pärmen kring konst och konstliv; de visar målningar, utställningar, en performance, vernissagefester. Fotografierna av New Yorks stadsbild och vykorten med flygbilder över Manhattan, som utgör den dominerande delen av materialet, är förknippade med *konstnärlig produktion*.

De båda fotoalbumen innehåller alltså serier av lätt divergerande karaktär, någorlunda sammanhållna i tid, från 1960-tal och tidigt 1970-tal. Fotografierna *inom* respektive svit ger intrycket av att vara presenterade i den ordning de tagits, medan de olika seriernas följd är mer tematisk än kronologisk, från dokumentation till arbetsunderlag. De arkitektoniska fotografierna har ett gemensamt tematiskt värde för konstnären. De har tagits vid olika tillfällen, troligen för att bilda en bank ur vilken hon valde förlagor till målningar.

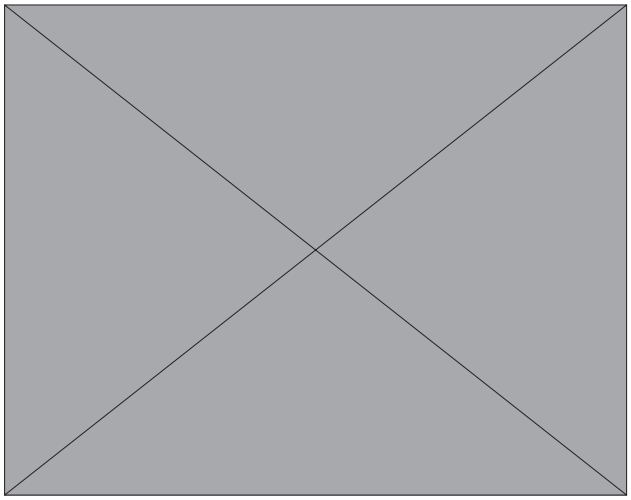
Arbetsböckerna, dokumentation och planering

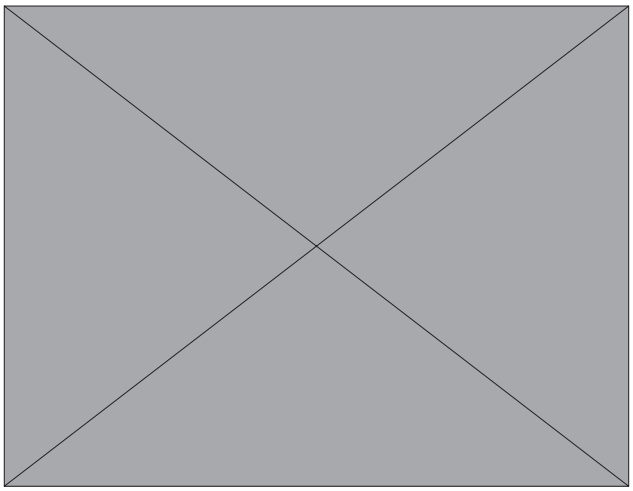
Analysen går vidare till arkivets fem arbetsböcker som jag numrerat. De dokumenterar en mängd enskilda målningar, färdigställda eller planerade. De båda svarta arbetsböckerna är kronologiskt delvis överlappande: arbetsbok 1 omfattar skisser, fotografier och kommentarer rörande 51 målningar, från och med *Chrysler Building* (1962) till *261 Fifth Avenue* (1968), och kompletteras i slutet av en lista med sju arbeten från 1962–63.[130] Arbetsbok 2 förtecknar tio tidiga målningar från 1960–61, och därutöver ungefär 60 målningar, varav vissa orealiserade, fram till 1966.

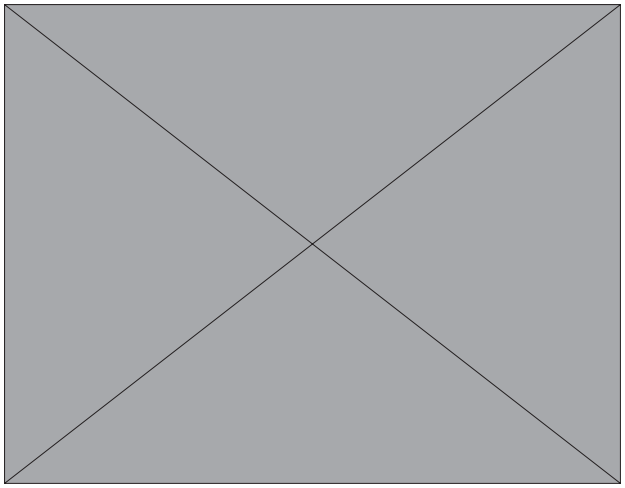
Varje målning i de första två arbetsböckerna representeras oftast av en liten principskiss av kompositionen med titel och tillkomstperiod, format, yttre mått, eventuell köpare och pris. (För några av dem anges ett ”point-tal”, en beräkningsgrund som Cordier & Ekstrom, Inc. använde, baserad bland annat på målningens storlek för att beräkna försäljningsvärde.) I åtta av verkdokumentationerna i arbetsbok 1 finns också ett fotografi inklistrat, medan arbetsbok 2 saknar fotografier. I den senare återfinns en lista, som jag tolkar det, över möjliga motividéer att arbeta med under 1964, representerade med korta titlar eller stickord. Där finns också ett uppslag med recept på färgtillverkning. De här båda arbetsböckerna tycks vara förteckningar över utförda och i några få fall planerade verk, men inte arbetsskisser. Principskisserna tycks främst beteckna redan färdiga fysiska verk. Böckerna har använts för att hantera verken inför utställningar och transporter, och för att dokumentera viktiga försäljnings- och ägardata. De har inte använts i resan mellan idé och färdigt verk.

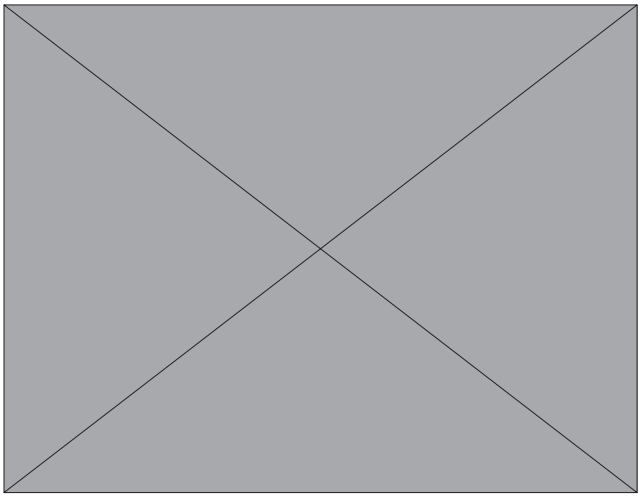
De tre gråa arbetsböckerna, däremot, är av en annan karaktär. De följer kronologiskt efter de båda svarta vad avser vilka verk de refererar till, och rör sig delvis utanför tidsavgränsningen för den här studien. Arbetsbok 3 omfattar målningar utförda 1966–1974 (*Times Square–9 St. Wall*), medan arbetsbok 4 huvudsakligen återger fotografier från 1968–69. I den här boken är kronologin inte helt genomförd, insprängda är enskilda fotografier/verk från 1962 eller 1966. Här finns också ett vykort taget från luften över en baseballplan, som utbreder sig grafiskt, med noteringen att det är en present från den tyske museimannen Kasper König. Några tecknade skisser och listor på planerade arbeten ingår. Den sista arbetsboken i serien omfattar referenser till verk, planerade men i mindre grad utförda, från 1969

Uppslag ur arbetsböckerna 1 och 2.

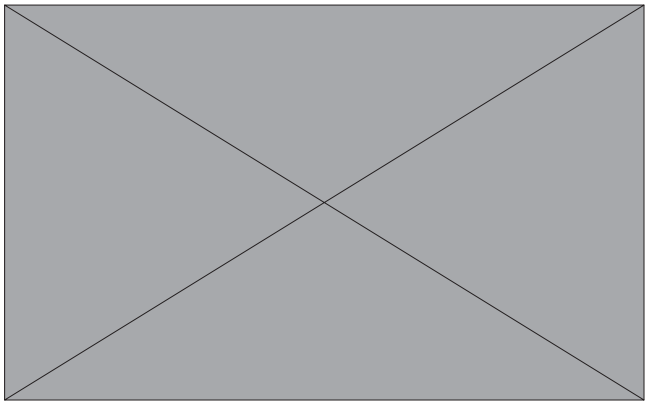


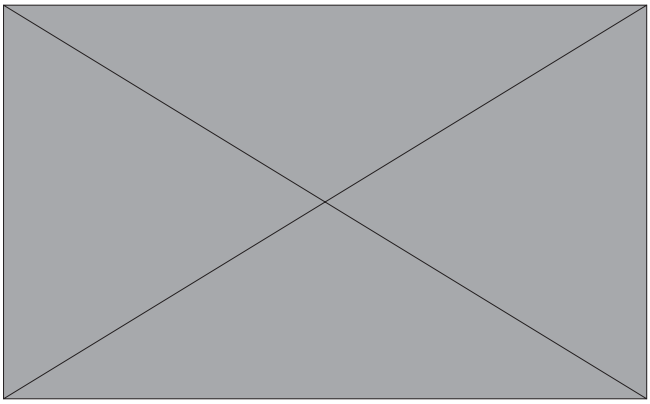


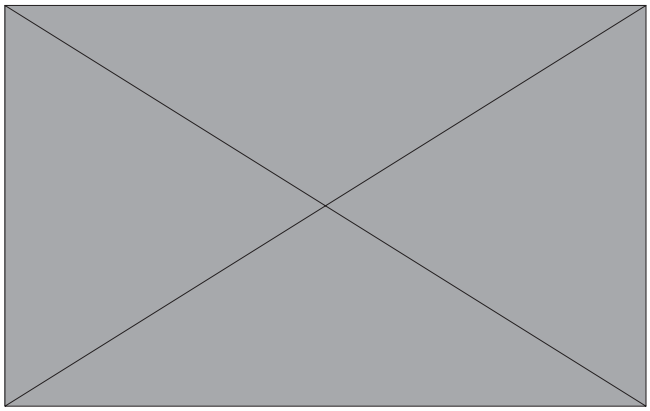


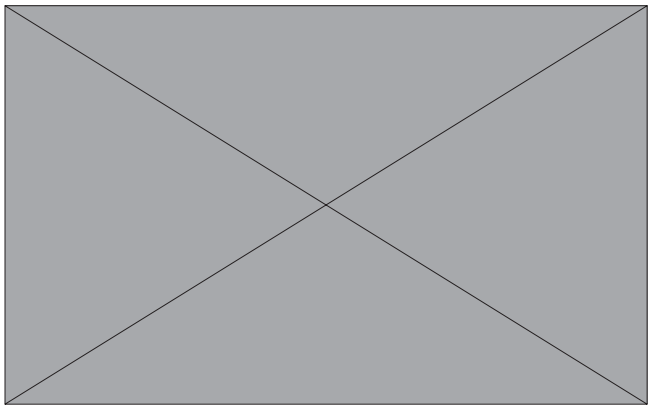


Uppslag ur de grå arbetsböckerna, 3–5









fram till 1974. Den är något mindre omfattande än de andra båda gråa pärmarna. Många fasader är fotograferade i Stockholm och Kalifornien; på ett blad ställer till exempel Östlihn samman en svartvit bild med en färgbild från samma byggnad på Rehnsgatan i Stockholm. Här är de flesta exemplen hämtade från 1969 blandat med bilder också från 1970 och 1973, flera av dem bilddidéer som jag inte kan koppla till någon känd målning.

De här tre böckerna skiljer sig i viktiga avseenden från de två tidigare. De är mycket mer omfattande, varje verk kan föregås av inte bara ett utan flera fotografier i färg eller svart-vitt, och det förekommer skisser där detaljer i målningen provas fram. Målningarnas yttre format anges inte; dessa fotografier tycks *föregå* den färdiga målningen. I de fem arbetsböckerna har Östlihn alltså använt fotografi både för att dokumentera verk och utveckla nya bilddidéer. De är fundamentalt olika en klassiskt modernistisk skiss; här upprättas inte volymer och linjer. Istället representerar fotografiet bildens referent och utsträckning. Men hur ser relationen mellan fotografi och måleriskt verk ut i de enskilda fallen?

Fotografi och måleri

I de båda svarta och blå pärmarna återfanns flera fotografier från Manhattan, liksom några från Stockholm och orter i Kalifornien. I *Front Street-sviten* utvidgades en studie av loftets inre rumsfördelning till området mellan ute och inne – fotografier av fönstret – för att också innefatta en arkitekturbild av de byggnader som stod omedelbart utanför. Flera sekvenser av mindre, svartvita fotografier från Manhattan är tagna från området kring Front Street och andra delar av Manhattan. Bilderna är tagna från gatunivån upp mot fasader och byggnader, nästan inga bilar syns till och ännu färre människor. Fotografierna vittnar om ett stort fokus på staden. Intresset tycks preliminärt vara på urbanitet, inte i termer av människors rörelser eller bullrande kaos, utan *av byggnaderna och den visuella kvalitet som arkitekturen markerar i det urbana rummet*. I ett par av fotografierna har ett utsnitt markerats, som motsvarar motivets beskärning i motsvarande målningar.

I *Front Street-sviten* ingår ett fotografi där en äldre skyskrapa, som går att identifiera som *60 Wall Street*, syns skjuta mot himlen bakom ett modernistiskt kontorshus, *80 Pine Street*. Detta låg intill Östlihns och Fahlströms studio- och bostadsloft på 128, Front Street. I den svarta pärmen återfinns motivet med de båda motställda byggnaderna i en lång serie bilder Östlihn tagit. I arbetsbok 1 återkommer sådana fotografier, nu tagna ur sin fotografiska kontext och inplacerade i ett måleriskt sammanhang. Jag konstaterade att de här böckerna hade en dokumenterande funktion. Två av fotografierna hade tryckta dateringar i kanten som indikerade att de framkallats kronologiskt efter själva målningens tillkomst. De tre arbetsböckerna i ringpärmar å andra sidan verkade vara ett slags idékataloger. Fotografierna fungerar i de fallen som en minnesnotering från den fysiska platsen, ibland kombinerade med uträkningar av dimensioner och förhållanden mellan förlaga och färdig målning. Att Barbro Östlihn använt sina fotografier som minnesanteckningar, talar alltså delar av det fotografiska materialet för.

Överensstämmelsen mellan fotografi och måleri i Östlihns konstnärskap är i några avseenden stor, i andra begränsad. Referensens – byggnadens eller fasadens – struktur är styrande för hur Östlihn bestämmer målningens komposition. Östlihn markerar ofta genom skisser direkt på fotografiet vilket *utsnitt* i fasaden som skall användas, och målningens höjd och bredd styrs av relationerna i detta utsnitt. Det betyder att arkitekturens ordning – eller ”lägre” byggnadselement som till exempel rörformerna på en vägg på en bakgata, ofta i symmetriska utsnitt – blir bestämmande för relationen

80 Pine Street, 1964.

höjd/bredd i målningens format liksom för huvudkonturerna i motivet. Hur dessa relationer överförts till duken är inte helt klart. Den förstoring av Öyvind Fahlströms *Dr. Livingstone, I Presume* (1960–61), som inledde Östlihns produktion av Fahlströms verk, gjordes med en balloptikonapparat, och Östlihn var väl bevandrad i parallella tekniker.[131] Mitt antagande efter att ha studerat materialet är dock att Östlihn, utifrån fotografiet och någon gång utifrån enkla principskisser, istället skapade ett förstoringstal som sedan de olika befintliga linjerna och elementen räknades upp med. I arbetsböckerna återfinns sådana kalkyler.

Men det finns givetvis också en rad avvikelser mellan det föregripande fotografiet och måleriet i de enskilda verken. Djupdimensionen i arkitekturen som den framträder i fotografiet väljs bort, eller omformuleras till linjeverkan. Viktigt för resonemanget är även att perspektivet, som i fotografiet givetvis utgår från den punkt där fotografen befinner sig i stadsrummet, det vill säga med fotgängarens utblick, har konstruerats bort i målningen. Där är den arkitektoniska konturen placerad i ytskiktet och implicerar en betraktarposition som är ideal eller ickeperspektivisk. Färgerna, i relation till såväl fotografi som fysisk byggnad, är ideala och konstruerade. Vad som kvarstår är ideala måleriska rum, ytor, medierade genom fotografiet och organiserade utifrån de arkitektoniska ytlinjer som konstnären valt ut ur sin fotografiska dokumentation.

Fotografibruk vid tiden för måleriets kris

Så långt har jag preciserat hur Östlihn använder fotografi. I några avseenden motsvarar det hur konstnärer använt fotografi sedan 1840-talet. Den amerikanske målaren Charles Sheeler, som tillsammans med Paul Strand filmade New York i *Manhatta* (sic) från 1921, använde exempelvis från ca 1930 sina fotografier för att stödja det bildarbete som ledde fram till hans stiliserade målningar av New York.[132] Det var ett led i hans strävan mot att gestalta byggnadsvolymerna abstrakt.

Förståelsen av fotografiet hos Östlihn fördjupas om man istället förankrar det i avgörande skiften i uppfattningen om måleri och fotografi i några samtida konstnärskap. Här skall tre exempel tas upp som genom att uppvisa skillnader och likheter med Östlihns strategier tydliggör hennes fotografibruk. Central var den tyske målaren Gerhard Richter som i början av 1960-talet arbetade med att utveckla måleriet utifrån en situering av fotografiet i sina ”fotografi-målningar”. De hade en rad bildegenskaper som diskursivt ”härmar” fotografiet, till exempel svart-vitheten som importerades in i målningen. Peter Osborne har benämnt Richters arbete med fotografi som en dubbel negation; denna dubbelhet består av måleri genom fotografi och av fotografi genom måleri. Med det menar Osborne att Richter genom att måla ”på fotografiets sätt” återknöt till källan för måleriets kris. Richters fotografimålningar var en väg ut ur dilemmat med den uttömda figurationen och den uppblåsta subjektiviteten inom måleriet, mellan den existentiella lättviktigheten och idealismen hos olika relaterade former av abstraktion. I de tidiga fotomålningarna *lämnar* Richter så att säga *över ansvaret* för motivval, utsnitt och komposition till det givna fotografiet. Det rör sig således om ett *bejakande* av fotografiet genom måleriet. Att fotografiet är en garant för närvaron av det förgångna i nuet, är en omdiskuterad tanke som bland andra Barthes givit uttryck för. Osborne menar att Richters fotomålningar hänvisar till *ett annat slags närvaro* som egentligen är dennas motsats, nämligen *fotografiets närvaro i representationen*.[133]

Barbro Östlihns målningar rymmer mindre av fotografiets diskursivitet än Richters verk. Jag har exempelvis pekat på hur färganvändningen i Östlihns måleri inte endast bryter mot ett naturalistiskt återgivande av lokalfärger utan också mot färgkaraktären i de fotografiska förlagorna. I Gerhard Richters *Cityscape, Madrid* (1968), en pastost anlagd målning över staden sedd ur ett fågelperspektiv, anger just gråskalan närheten till den fotografiska representationen. Samtidigt är den av Osborne föreslagna placeringen av Richters måleri, på *en tredje plats bortom dilemmat mellan naturalistiskt avbildande och förment subjektiv abstraktion*, en plats som skulle kunna föreslås också för Östlihns verk. Hon har själv inte uttalat sig om detta, men i en sen intervju sade hon som redan nämnts att hon på 1950-talet såg ”tachismen” som ”ett enkelt sätt att komma undan det som är svårt”.[134] Det svåra skulle utifrån ett sådant påstående tolkas som att hon vägrade acceptera dikotomin figuration/abstraktion, och att fotografi var ett sätt att så att säga importera referensen rakt in i målningen. Det konsekventa fotografibruket hos Östlihn ger i en sådan tolkning samma resultat som Richters visuellt tydligare relaterande till fotografiet. En viktig målning av Barbro Östlihn, *80 Pine Street* (1964), blir en nyckel. Den stora målningen har en strängt geometrisk komposition, där vertikala och horisontella linjer ur en husfasad stagar upp och avgränsar bildytan. Mellan rutorna i kompositionen skymtar molnformationer, vilka återspeglats i fasadens fönster. Målningen är utförd efter fotografier tagna från fönstret på studioloftet vid 128, Front Street. I just detta fall används en genomförd gråskala av fotografisk karaktär. Här får fotografiet en medierande roll, oavsett om det varit en direkt förlaga eller lagts in i måleriet som en avsiktlig gest åt det fotografiska. Jag menar att fotografiet har haft avgörande inverkan på målningen.

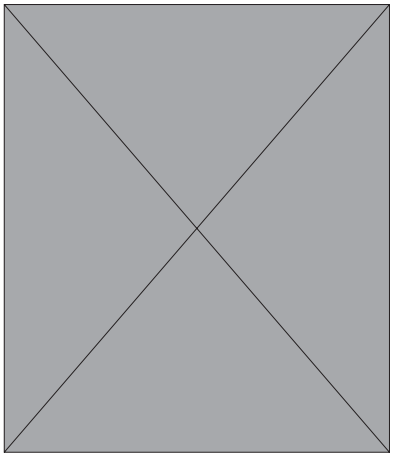
Efter en vistelse i Europa hade Ellsworth Kelly sin

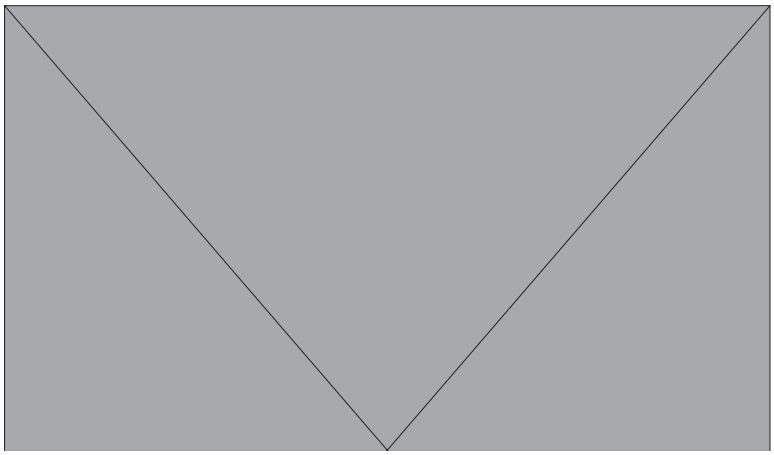
80 Pine Street (1964)

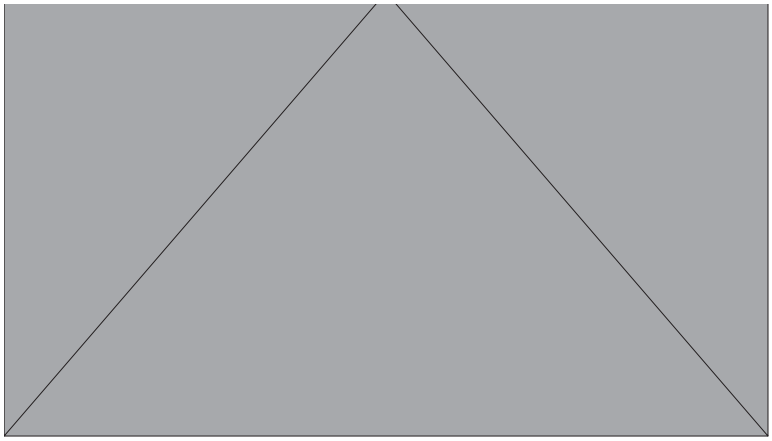
ateljé vid Coentis Slip 1956–1963, endast ett par kvarter norrut från Östlihns och Fahlströms ateljé vid Front Street.[135] Kelly hör till de konstnärer som Fahlström nämnt i relation till Östlihns verk. Hans ofta storformatiga målningar, ibland uppbrutna i flera paneler, är monokroma eller låter två färger brytas i räta linjer. I några verk har vykort över stadslandskap från nedre Manhattan fungerat som *bärare* av olika *geometriska* former, genom att utrivna pappersbitar klistrats över dem. De är exempel på hur fotografier över stadslandskap bildar utgångspunkt för gestaltningar i bildens ytskikt. Det förekommer att dessa vykortscollage fungerar som incitament till mer abstraherade fullskaliga verk, som i fallet när en vit form över ett vykort med *Statue of Liberty* återkommer i ett stort skulpturalt verk, *Curve IX* (1974).[136] Också i Barbro Östlihns album fanns intressant nog nästan identiska vykort med flygbilder över nedre Manhattan. Kelly har ett intresse för stadsbilden som bärare av abstrakta *volymer*, av tredimensionalitet, och använder fotografierna för att ”mäta ut” dessa. När Östlihn ”måttar” sina målningar över fotografier tangeras Kellys arbetssätt, men hennes intresse är byggnadskroppen som *yta*. Här finns alltså betydande likheter men också skillnader.

Ett tredje samtida exempel på bruket av fotografi i måleriet återknyter till Östlihns projekt. Våren 1963 publicerade Robert Rauschenberg ”Random Order”, kallad en ”fotoessä”: ett montage i svartvitt av fotografier, målningar och text, reproducerat i tidskriften *Location*.[137] Essäns titelsida visar en svartvit reproduktion av Rauschenbergs målning *Sun Dog* (1962), där konstnären förenar fotografiska bilder med penselstråk av färg. På nästa uppslag reproduceras en uppsättning fotografier, till synes slumpmässigt monterade över

Robert Rauschenberg, ”Random Order”,
fotoessä i tidskriften *Location*, 1963.







sidorna med ljus maskeringstejp. Mellan bilderna och ibland direkt på tejpen återges en text av Rauschenberg, handskriven med blyertspenna i versaler. Texten är en poetisk tolkning av det urbana rummets egenskaper och ordning.[138] Fotografierna visar ateljéinteriörer och utblickar från något som ser ut som ett studioloft på Manhattan: en bit av en trappa, en detalj av en sliten tröskel, en enkel toalettstol, en diskho och fönster öppet på glänt, bakom vilket en fönsterrad i en byggnad framträder. Här finns också fronten av en bil. På det sista uppslaget i fotoessän ställs reproduktionen av en målning, Rauschenbergs *Renascence* (1962), mot ett fotografi med bildtexten: ”View from the artist’s studio”. Där återges ett loftfönster utifrån, som en projektionsyta blockerad med vit färg. Studioloftet är den ateljé på Broadway där Rauschenberg arbetade efter att i juli 1961 ha lämnat den ateljé på Front Street som Östlihn och Fahlström fick överta.

”Random Order” tillkom under en period då Rauschenbergs konstnärskap genomgick ett betydelsefullt skifte just vad gäller relationen till fotografi, vilket Rosalind Krauss påpekat. Fotografi var inte längre viktigt enbart i den bildbank konstnären anlitade i sina grafiska arbeten och i sina *Combines*, tredimensionella, ofta vägrelaterade objekt av sammanfogade bilder och föremål, utan blev en brygga mot *ny förståelse av det bildmässiga som sådant*. Fotoessän kontrasterar, menar hon, det yttre mot det inre, det offentliga mot det privata:

> And when Rauschenberg’s statement itself yields in turn to the photographic metaphor written on the other flank of the image – ”A dirty or foggy window makes what is outside appear to be projected on the window plane” – what we have is not the opposition between the indexically produced image (the photograph, onto the surface of which things fall like cast shadows) and the iconically constructed one (the painting), but, somehow, magically their conflation. And what remains as well is the opposition between the delicately silent visual spaces and the brassily verbal one of the flow of words.[139]

Östlihns *Front Street-svit* präglas på samma sätt som ”Random Order” av ett motsatsförhållande mellan studions lugn och intimitet och storstaden utanför. Ett fotografi genom studioloftets fönster spelar en nyckelroll i båda fallen. Rauschenberg liksom Östlihn samlade bilder i ett eget arkiv.[140] Krauss tolkning av ”Random Order” lyfter fram den dikotoma uppställningen av två bildkategorier, fotografiet och måleriet, och föreslår att essän representerar en självreflektion över Rauschenbergs konstnärliga praktik, som ständigt strävar bort från bildmetaforen.

Den nya bildstruktur som uppstod hos Östlihn efter ankomsten till Manhattan, sammanföll i tiden med att hon började arbeta med fotografi. Fotografiet blev för henne en genväg till det nya måleriet. Genom att studera staden via fotografi uppstod vägar att utforma ett måleri som gör något annat än att bygga volymer mot varandra, som Östlihn och många andra gjorde vid 1950-talets slut vid Konsthögskolan och inom svenskt måleri.

Ytterligare ett drag i den verbala och bildmässiga utsagan i ”Random Order” kan fördjupa förståelsen av Östlihns bruk av fotografi. Det omgivande fysiska stadsrummet som pekas ut är inte endast kaos, larm, förändring, utan presenterar *spatiala kvaliteter*, möjliga att till exempel uppfatta på skilda sätt i olika ljus. Rauschenbergs påstående i texten, att volymen kan komprimeras så mycket att den med en penselrörelse kan återföras på ytan, är centralt.[141] Tillsammans med fotografierna, exempelvis av ett loftfönster, är det ett påstående om att fotografiet som medium producerar ytmässighet. Staden ges också i Rauschenbergs text en samhällelig belysning (”broadside our culture by a combination of law and local motivation”).[142] ”Ran-

dom Order" är en tribut till stadens fysiska, föränderliga och sociala rum som konstnärlig källa.

Ser man Östlihns fotografibruk i ljuset av läsningar av "Random Order", lyfts alltså *komprimeringen via fotografiet av det spatiala rummet till två dimensioner* fram. Det är detta sammanförande av tre dimensioner till två som fotografiet "gör" för Östlihns måleri. Det kan förstås ses som ett tämligen generellt påstående om fotografiets verkan; det förmår transformera rumsvolymer till två dimensioner. Vandrarens perspektiv från gatunivån tillåter inte den frontalitet och symmetri som Östlihn eftersträvade i måleriet, men genom att fotografera motivet och bestämma målningens utsnitt på fotografiets yta, kunde frontaliteten konstrueras. I den kontext som upprättas genom Rauschenbergs "Random Order" framställs *staden* som det som väsentligen projiceras på ytan, och stadens spatiala kvaliteter avläses här via kameran och genom studioloftets fönster. Det uppstår en tydlig parallell till Östlihns *Front Street*-serie och hennes övriga fotografier tillsammans med målningarna de föregår. Rauschenbergs verk "Random Order" och Östlihns måleri är ett bejakande av staden, av den inre och yttre fysiska rumsligheten och av arkitekturens kapacitet att ge förutsättningar för händelser på bildplanet.

Den amerikanske konstkritikern Hal Foster har pekat ut tendensen att sammanföra "the painterly" med "the photographic" som popkonstens mest primära kännetecken.[143] Inom popkonsten har reproduktiva tekniker haft en avgörande diskursiv betydelse. Även då konstnärer arbetade med sammanställning av olika bildelement har mediet, ytan, i det slutliga verket oftast varit homogent. Verk av konstnärer som Richard Hamilton, James Rosenquist, Roy Lichtenstein och Andy Warhol skiljer sig därmed från dadaisternas collage och många av Rauschenbergs arbeten. Fotografiet blir också hos Östlihn ett medel för att "släta ut" bildplanet, för att omvandla den arkitektoniska fasaden med dess utskjutningar och listbildningar till en målning med "all-over"-karaktär.

Fotografiets referent

Vad fotograferar Östlihn? Fotografierna i hennes bildbank i arkivets svarta pärm, som alltså följer efter några vykort i färg på New Yorks stadslandskap tagna från luften, återger från fotgängarens nivå olika byggnader. En svit visar Brooklyn Bridge, taget från brofästet, de flesta från platser nära Östlihns ateljé. Fokus är ofta på höga byggnader eller på den linje där byggnad och den bakomliggande himlen möts. Andra bilder pekar på fasader, grafiskt artikulerade av rör eller av andra former, ibland av gestaltat arkitektonisk karaktär, andra gånger av tekniska konstruktioner.

I några fotografier där två skyskrapor ställts mot varandra, *60 Wall Street* och *80 Pine Street*, skapas en berättelse om modernitet både som kontrast till det förgångna och som kontinuitet. *60 Wall Street* hör till de art déco-inspirerade skyskrapor som kom till i den andra byggboom som ägde rum på Manhattan åren före bankkraschen 1929. Det senare huset däremot stod färdigt 1960 efter tre års byggnadstid, i en ny fas av exploatering och förnyelse av Manhattan som var i full gång då Östlihn bosatte sig på Front Street. Jag återkommer till temat, men här kan konstateras att i dessa iakttagelser av stadens historiska lager och arkitektoniska mångfald får Östlihns fotografier en bildstruktur som bland annat visar släktskap med en tradition inom amerikanskt dokumentärfotografi. I en jämförelse med Berenice Abbotts fotografi *Manhattan I* (1936) kan förbindelser upprättas med Östlihns fotografi från Front Street. *Manhattan I* är en del av ett större projekt Abbott föresatt sig efter ett besök i New York 1929: att dokumentera New York och dess intensiva föränd-

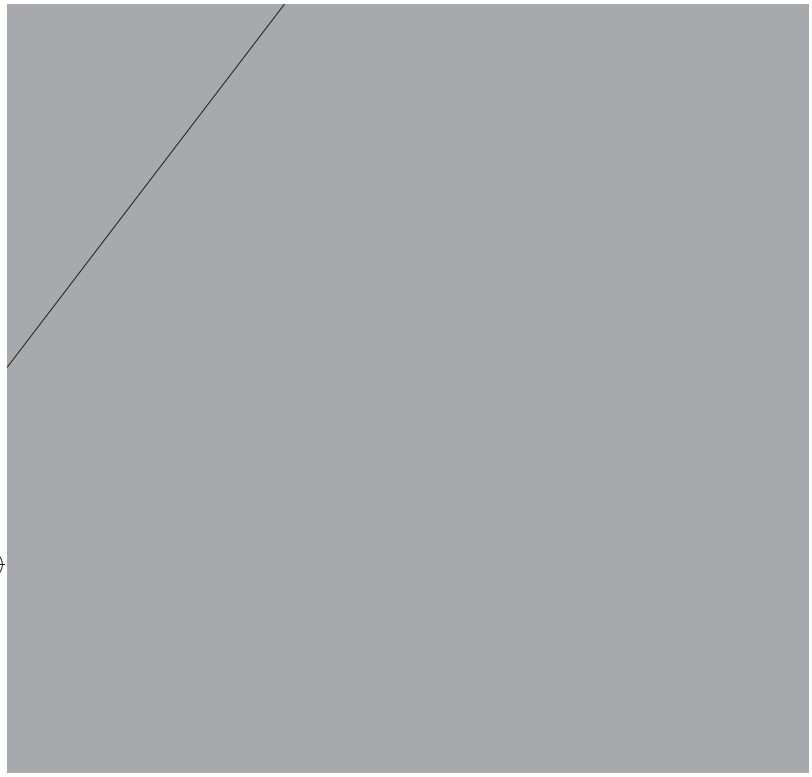
ring.[144] Östlihns fotografier kan associeras till bilder av sådan kulturhistoriskt dokumenterande karaktär.

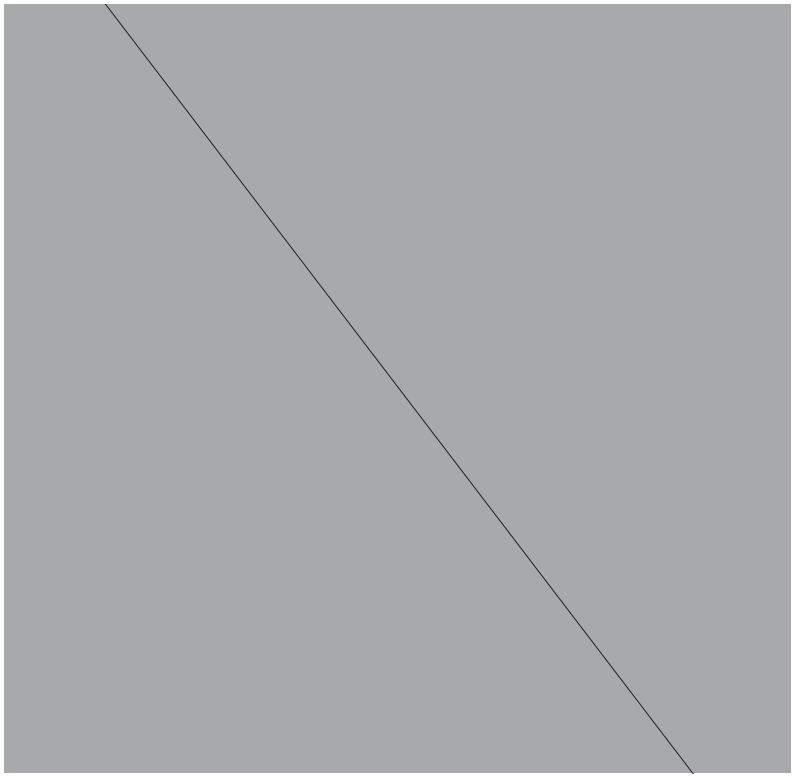
Roland Barthes formulering i *Det ljusa rummet* av fotografiets kapacitet att till skillnad från måleriet förmedla ett ”det-var” har blivit klassisk. Han menar att det som styr medvetandet när man ser ett fotografi varken är Konst eller Kommunikation, utan ”Referensen, det grundläggande för Fotografiet”.[145] Barthes understryker vidare att fotografiet visst kan innebära en viss förskjutning av motivet via beskärning, förminskning och så vidare, men att detta inte är någon avkodning. Denna föreställning om fotografiets koppling till verkligheten och dess därmed fundamentala olikhet med måleriet, är historiskt förankrad om än djupt problematisk. Åtskillnaden mellan fotografi och (abstrakt) måleri aktualiserar Rosalind Krauss också i sin text från 1975, ”Notes on the Index Part 2”, senare placerad i en avdelning med titeln ”Towards Postmodernism” i en antologi. Hon menar att det mot bakgrund av denna föregivna åtskillnad verkar paradoxalt att fotografiets inre semiotiska struktur blivit allt viktigare inom konsten. Viss performance- och installationskonst på 1970-talet delar fotografiets strukturella egenskap att fungera utanför syntaxen, menar hon. Skillnaden mellan denna företeelse och de samtida har enligt Krauss att göra med det fotografiska snarare än ”the pictorial”.[146] Här förbiser Krauss hur fotografiet kunde brukas av en generation målare, för vilka strävan bort från måleriets subjektivitet och närhet var en kreativ drivkraft. Jag beskrev hur Richters, Kellys och Rauschenbergs fotografibruk pekade i olika riktningar bort från fotografiets indexikalitet. Det finns dock skäl att diskutera om en annan aspekt av fotografiets indexikalitet och referens istället kan vara i spel när det gäller Östlihns fotografianvändning, nämligen *performativitet*.

Fotografiet konstitueras av att ljus tas upp på filmen, men dessutom av att *någon väljer att peka ut det utsnittet med kameran*. Detta skapar en föreställning om ett slags stabil relation mellan fotografiet och den fysiska världen. I en artikel av David Green och Joanna Lowry tar författarna utgångspunkt i konceptuellt konstnärligt fotografi från 1960-talet, bland annat Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations* (1963).[147] Ed Ruscha hade beslutat att fotografera de bensinstationer som låg utmed hans färd från Los Angeles till föräldrahemmet i Oklahoma, och genomförde projektet utan specifikt konstnärliga avsikter. Ett liknande förhållningssätt till fotograferandet under promenaderna hade kanske Östlihn, och hon presenterade aldrig fotografierna i gallerirummet till skillnad från Ruscha. Genom en rad liknande exempel ur dåtidens konceptuella fotografi visar Green och Lowry hur denna praktik även dekonstruerar idén om fotografiets förmåga att återge världen. De lyfter fram själva *fotograferandet*, det vill säga fotograferandet som performativ akt, genom att koppla detta till J. L. Austins talaktsteori. Austins talaktsteori föregår senare tiders diskursanalys med en teori om språket som förankrat i det sociala; uttalanden är inte endast påståenden som kan vara sanna eller falska utan utgör i sig handlingar.[148] De är handlingar i världen och som sådana inbäddade i och formade av den sociala diskursen. Det performativa uttalandet går att utvidga till att inbegripa den fotografiska akten. Green och Lowry fortsätter:

> It will be obvious that our extension of the notion of the performative statement to include the photographic act is intended to foreground the idea of a gesture, a matter of pointing to something, that is similarily grounded in the specificity of a particular time and place. [...] The indeterminacy between the two forms of indexicality, far from confirming the status of the visible world, subtly puts it into question and draws our attention to the ways in which notions of the real are discursively produced.[149]

Fotografi från 299, Grand Street. Till vänster har Barbro Östlihn avgränsat utsträckningen för målningen *299 Grand Street.*





Denna idé om fotografiets osäkrade indexikalitet ger ett instrument att handskas med konstnärens position i stadsrummet som det impliceras i fotografierna från Östlihns vandringar. Självklart blir det genast intressant som ett utpekande av staden, men också som en akt av *positionering av den egna platsen*; genom att hon fotograferar husen, blir också hennes egen position i rummet artikulerad. Louis Marin har betonat hur varje representation innebär två dimensioner, dels en reflexiv, att peka ut sig själv, dels en transitiv, att representera något.[150] Genom att målningarna relateras till fotografier blir den reflexiva relationen förstärkt. *På ett grundläggande sätt positionerar sig subjektet i det här fallet i en specifikt urban situation och arkitektonisk kontext. Häri ligger de semiotiska förutsättningarna för en studie av Östlihn som ett subjekt i ett urbant, socialt sammanhang.*

DET MÅLERISKA OCH DET FOTOGRAFISKA

Analysen avsåg söka sig bortom en återkommande trop i tolkningar av Östlihns måleri som ett slutet hus. Här gjordes först bildanalyser, utan att det lyckades föra tolkningen särskilt långt. En studie av regelbundenheter i hela verket från den aktuella tidsperioden vilken inkluderade aspekter utanför målningen, visade sig vara en mer fruktbar väg.

Östlihns *titelstrategi* visade ut från verket mot staden. Titelstrategin är så konsekvent att den måste förstås som en avsiktlig och betydelsefull aspekt av det konstnärliga projektet. En annan regelbundenhet som krävde en undersökning av *arkivet*, var att enskilda målningar av Östlihn nästan alltid gick att para ihop med (minst) ett fotografi. Jag undersökte vilka bildmässiga likheter och skillnader som fanns mellan fotografiet och måleriet, och fann att de hade en ikonisk likhet vad avser huvudkonturer inom det utvalda utsnittet i fasaden. Det fanns också stora skillnader, som att målningens färger stod självständiga från såväl fotografiets färger som lokalfärgen i den aktuella byggnaden eller fasaden.

När jag undersökte vilken referent måleriet pekade ut, visade det sig inte vara fotografiet, utan staden och arkitekturen. Östlihns fotografier kan associeras till en genre, amerikanskt dokumentärfotografi, med ambitionen att dokumentera en stad under förändring. Hennes egen bakgrund stöder detta intresse för staden som kulturellt minne. Genom att diskutera *på vilket sätt* fotografi pekar ut, betecknar, visade jag dock hur man här kan tolka fotografiets indexikala funktion som performativ. Fotografiet betecknar det faktum att någon har vänt kameran mot motivet och tagit bilden. Med andra ord, fotografiet implicerar den som valt ut utsnitt i verkligheten.

Efter de här iakttagelserna är det dags att återgå till måleriet. I tidigare presentationer av Barbro Östlihns konstnärliga verk har måleriet och fotografiet hållits strängt isär; arkivet har inte varit synligt. Måleriet är dock i viktiga avseenden konstituerat av fotografiet. I våra exempel tidigare – *65 Pine Street*, *The Schieren Building*, *Pawn-Shop* – finns en föregiven objektivitet i återgivningen av motivet; fasadens huvudkonturer och proportioner inom det valda utsnittet är bestämda av den fysiska byggnaden (och, får man förmoda, av exempelvis det fysiska emblemet vid pantbanken), via fotografiet. Mot detta kontrasterar den utvecklade färgbehandlingen, där varje nyans får en stark bäring för helheten och ofta är utförd med hjälp av ”traditionell” målerisk skicklighet som fördrivningar och så vidare. Fotografiet, som är *externaliserat* från verket, är dock inkluderat genom ikonisk likhet. Metodiskt har det också haft funktionen att stödja en komprimering av det spatiala till två dimensioner, ett problem som Rauschenberg kommenterade i ”Random Order” relaterat till hans eget verk. Genom att på detta sätt förena ”det fotografiska” och ”det måleriska”, förankras Östlihn i det samtida måleriska skedet. Fotografiets roll för verket och verkets starka relation till det urbana är diskursiva drag som Östlihns måleri delar med den samtida popkonsten.

2. KONSTKRITIKEN

Barbro Östlihns separatutställning, Cordier & Ekstrom, Inc., 1963. *65 Pine Street* (1963), *Gas Station* (1963) och *Brooklyn Bridge II* (1963).

Utställningslivet exploderade på Manhattan under 1960-talets första år jämfört med åren före. Gallerierna var angelägna om att visa den nyaste konsten och de stora museerna följde efter med större presentationer. En drastisk beskrivning av stämningen i New York gjorde Dore Ashton sommaren 1963 i sin recension av *Americans 1963* på Museum of Modern Art. Genom att inkludera Robert Indiana, Claes Oldenburg och James Rosenquist var utställningen ett led i den pågående etableringen av popkonsten:

> With such a frenetic exhibiting season, with so many opportunities to keep abreast of the latest art news, it does seem that the Museum could bow out of its long tradition of presenting these desultory selections from among artists currently en vogue. Everyone else is doing the same thing. Not only that, but with each addition of exhibiting space (the new Jewish museum, for instance, with its enormous and sensational showing space) comes further repetitions. As I have often said earlier in this column, there is a limit to the absorptive capacity of the most loving amateur, and nothing can be gained by saturation bombardment.[151]

Dore Ashton hörde till de kritiker som uppmärksammade Barbro Östlihns första utställning på Manhattan, enmansutställningen på galleri Cordier & Ekstrom, Inc. från den 12 november till den 7 december 1963. Galleriet låg på 978, Madison Avenue vid 77th East Street, på Upper East Side, inte långt från Metropolitan Museum och New York Institute of Fine Arts, och nära det kvarter där Marcel Breuers nya byggnad till Whitney Museum of American Art skulle invigas tre år senare. Det drevs av Parisgalleristen Daniel Cordier i samarbete med den svenskfödde Arne Ekström (amerikaniserat till Ekstrom).[152] Vad var möjligt att säga om Östlihns måleri i slutet av 1963 på Manhattan? Vilka var utsagorna ur den aktuella diskursiva praktiken, och från vilken kritikerposition yttrades de?[153] Östlihns måleri mötte minst tre kritiska ställningstaganden.

Anmälningar av kritikerna Dore Ashton och Barbara Rose liksom konstnären och kritikern Donald Judd är de primära undersökningsobjekten i detta kapitel.[154] Konstkritiken var en respons på själva *utställningen* på Cordier & Ekstrom, Inc. vars förspel och visualisering presenteras.[155] Kritikerkåren i 1960-talets New York hade historiskt sett en ovanligt stark roll för konstinstitutionen och interaktionerna mellan konstnärer, gallerister och museimän. För att framgångsrikt inträda i och röra sig på fältet krävdes en förtrogenhet med dess historia.[156]

Den etablerade konsthistoriska berättelsen beskriver en brytpunkt vid den här tiden, ett *skifte* vad avser vilka konstnärliga riktningar eller ”stilar” som var de mest framåtsyftande. Här handlade det om ett skifte mellan de abstrakta expressionisterna eller ”The New York School” å ena sidan och neorealisterna, alternativt popkonsten, minimalismen och andra parallella riktningar, å den andra. En fråga av intresse är *om* och *hur* detta skifte uppfattades redan i den historiska situationen under de första åren på 1960-talet. De tre kritikerrösterna representerar olika ställningstaganden i vad Pierre Bourdieu kallat ”verkens rum”. Dessa ställningstaganden återspeglade deras position i fältet, vilket kommer att visa sig i analysen här.[157] Genom analysen blir det möjligt att göra antaganden om Östlihns verk och person, och deras position i verkens rum och i fältet, vid den här tidpunkten.

1963 var alltså en tidpunkt då det rådde en ovanligt intensiv utställningsaktivitet och en strid inom konstkritiken om värde och positioner. Sally Banes har också lanserat säsongen 1963–64 som den mest produktiva och intressanta under 1960-talet och menade att den kulturellt markerade övergången från 50-tal till 60-tal.[158] Under året höll John F. Kennedy sitt berömda tal vid Berlinmuren och sommaren 1963 talade Martin Luther King i Washington i samband med medborgarrättsrörelsens stora marsch; den politiska stämningen i USA var optimistisk. Kennedy mördades dock några dagar in på Östlihns utställningsperiod.

Östlihns utställning visades vid en tidpunkt och i en kontext där olika institutionella och diskursiva förändringar var satta i rörelse. Jag tecknar här dessa som en bakgrund, innan jag beskriver utställningens praktiska förspel och hur den kom till. Receptionen i den *ena* av de två geografiska och kulturella noder mellan vilka Östlihn och hennes konst rörde sig, kommer till uttryck i kritiken från 1963. Korpusen omfattar dels de texter som publicerades i anslutning till utställningen, dels ytterligare texter av de tre skribenterna. Det följande är en närläsning av dessa texter, men jag vill passa på att understryka att jag inte vill utmåla mottagandet som kvantitativt större än det var. Dessa relativt korta texter fungerar istället som *bryggor* mellan konstnärskapet och den diskursiva praktik som är i fokus. Kriterier för vilka övriga texter av de tre skribenterna som valts ut är först att de publicerades nära tidpunkten för utställningen på Cordier & Ekstrom, Inc. Jag inkluderar också Judds inflytelserika text ”Specific Objects”, publicerad 1965 men enligt uppgift skriven tidigt 1964, för att den så tydligt artikulerar hans konstteori.[159] Några centrala begrepp och tankemodeller för kritikern i fråga lyfts fram. Min analys är kvalitativ och översiktlig, och syftar till att tolka de övergripande *tendenserna* i textmaterialet rörande attityder och företeelser som *konstnärligt värde*, *brytpunkt* och föreställningar kring *konstens utveckling*. Efter det återknyter jag till de aktuella konstkritikernas reception av Barbro Östlihns måleri, för en diskussion kring de diskursteman inom konstkritiken som karaktäriserar Östlihns framträdande i New York.

BRYTPUNKTER

Popkonsten som konstnärlig praktik och teoretisk diskurs höll på att etableras vid den här tiden.[160] Till de första manifestationerna hörde Claes Oldenburgs *The Store* i december 1961 där han presenterade objekt efter bruksvaror och livsmedel i en före detta butikslokal vid Lower East Side, och Jim Dines separatutställning i januari 1962 på Martha Jackson Gallery. James Rosenquists separatutställning visades på Green Gallery i

februari och Roy Lichtensteins första utställning av verk med utgångspunkt i förstorade serierutor på det ledande galleriet Leo Castelli Gallery samma månad. Hösten 1962 visade Andy Warhol bilder av Campbell's soppburkar, Coca Cola-flaskor, Marilyn Monroe och Elvis Presley hos Castelli. Då kom också utställningen *The New Realists* på Sidney Janis Gallery vilket som nämnts uppfattats som den slutgiltiga bekräftelsen på popkonstens inträde på fältet. Sidney Janis Gallery hade hög prestige på Manhattan, utställningen blev en tydlig markör. Vid tillfället hade Sidney Janis under många år representerat framstående abstrakta expressionister. Här visades nu 28 yngre konstnärer, bland dem europeiska nyrealister och amerikanska konstnärer som Warhol, Oldenburg, Segal, Rosenquist och Lichtenstein samt svenskarna P. O. Ultvedt och Öyvind Fahlström. Brian O'Doherty utropade i *New York Times* att popkonsten nu officiellt var här, medan Harold Rosenberg i *The New Yorker* beskrev hur utställningen drabbat New Yorks konstvärld som en jordbävning. Efter vernissagen valde flera av de äldre konstnärerna i Sidney Janis stall, som Philip Guston, William Baziotes, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb och Mark Rothko, att lämna galleriet. Willem de Kooning stannade dock kvar.[161] De ville inte bli associerade med den nya konsten, och *The New Realists* blev en framskjuten bild av generationsskiftet i New Yorks avantgarde.

Därefter kom i tät följd ett antal större museiutställningar med pop-tema.[162] *Six Painters and the Object*, sammanställd av Lawrence Alloway, visades på The Solomon R. Guggenheim Museum i mars–juni 1963. I Washington DC producerades *The Popular Image Exhibition* på Washington Gallery of Modern Art, vilket var ett tecken på att popkonsten nu fått de etablerade museerna med sig. Östlihn och Fahlström och en rad andra konstnärer från Manhattan reste till vernissagen i Washington och P. O. Ultvedt deltog som aktör i Robert Rauschenbergs performance *Pelican*, i ett dansprogram som var knutet till utställningen.[163] En intensiv aktivitet kring popkonsten – paneldebatter, essäer och utställningar – pågick sedan fram till slutet av 1964 då nyhetsintresset för popkonsten dämpades. Minimalismen kan i sin tur periodiseras till 1963–1968, om man uppfattar termen som den diskussion som fördes i respons till utställningar av Donald Judd, Carl André, Robert Morris, Dan Flavin, Anne Truitt och Sol LeWitt. I än högre grad än popkonsten var själva *begreppet* minimalism omdiskuterat och först i slutet av perioden relativt etablerat.[164] Två av skribenterna i det här avsnittet, Barbara Rose och Donald Judd, hade centrala roller i den processen.

Tidpunkten och platsen har alltså utpekats som rummet för en brytning med en högmodernistisk, formalistisk estetik till förmån för en visuellt heterogen konst som inte var åtskild från vardagen.[165] Mycket förenklat kan ståndpunkterna representeras av två utsagor. Allan Kaprow, en av Barbro Östlihns kamrater, namngav konstformen med sin serie happenings *Eighteen Happenings in Six Parts* 1959, och var en av sin generations konstteoretiska språkrör. I den legendariska essän "The Legacy of Jackson Pollock" (1958) presenterade han en vision om en kommande brytpunkt:

> Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second street. Not satisfied with the suggestion through paint of our senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movements, odors, touch. Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists. [...] An

> odor of crushed strawberries, a letter from a friend, or a billboard selling Drano: three taps on the front door, a scratch, a sigh, or a voice lecturing endlessly, a blinding staccato flash, a bowler hat – all will become materials for this new concrete art.
>
> Young artists of today need no longer say, ”I am a painter” or ”a poet” or ”a dancer”. They are simply ”artists”.[166]

Konstnärerna efter Pollock tar konst ur vardagen och rör sig i stadens rumsligheter, i ”42:a gatans ödslighet”. Kaprow associerar därmed till 42:a gatans lite slitna teater- och musikalkvarter, populärkulturens rum. På den gatan fann Östlihn för övrigt motivet till målningen *Times Square*, en fasad vid en av alla teatrar på West 42nd Street, ett stenkast från Times Square på nummer 214.[167]

Clement Greenberg skrev 1960 essän ”Modernist Painting”, som ger uttryck för en normativ uppfattning om konstens utveckling:

> Det visade sig snabbt att varje konstarts egentliga kompetensområde sammanföll med det som var specifikt för det egna mediets natur. Därigenom skulle varje konstart kunna bli ”ren”, och i sin ”renhet” finna det som garanterade dess kvalitativa måttstock och oberoende. [...]
>
> Inget kan vara längre bort från den autentiska konsten i våra dagar än föreställningen om kontinuitetsbrott. Konsten är, bland mycket annat, just kontinuitet. Utan den förflutna, och utan behovet och tvånget att hålla fast vid det förflutnas kvalitativa måttstockar skulle den modernistiska konsten vara en omöjlighet.[168]

De två motsatta perspektiven kommer ur två historiska positioner. Tanken om en specifik amerikansk konst med potential att ta över tolkningsföreträdet i den västerländska konsten växte fram efter andra världskriget. Clement Greenberg som lanserade idéerna redan 1948 var ännu på 1960-talet en viktig kritiker.[169] Harold Rosenberg hade också stort inflytande och deltog i att konstruera en förståelse av det amerikanska måleriets suveränitet och särart visavi det europeiska.[170] Frågan om konstruktionen av en brytpunkt och neo-realisternas relation till det klassiska avantgardet har varit ett centralt tema för den postmoderna diskussionen och författare som Peter Bürger och Rosalind Krauss.[171] Föreställningen om en brytpunkt artikulerades intressant nog, som analysen kommer att visa, också i det utsnitt av diskursen som är aktuellt här, det som aktiverades i samband med Östlihns utställning 1963. Till den abstrakta expressionismen och den nya 1960-talskonsten knöts respektive avantgarde av individer och institutioner med anspråk på tolkningsföreträdet. Det vore givetvis en stark förenkling att hävda ett exakt snitt, vare sig det gäller stil eller positioner. Konstnärer som Barnett Newman och Ad Reinhardt blev riktigt stora först i mitten av 60-talet och som nämnts förde popkonstnärerna några av de abstrakta expressionisternas bildprinciper vidare.[172]

En annan, vidare social och politisk dimension, sträckte sig ut i ett större fält: den västerländska *konstvärlden* som helhet och föreställningen om en konstmetropol kring vilken den centreras. Den västerländska konstvärldens centrum försköts enligt det synsättet från Paris (Europa) till New York (USA) vid den här tidpunkten. Serge Guilbauts tongivande *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (1983) beskrev skiftet som resultatet av politiska processer, där det amerikanska hävdandet av teknologisk och militär överhöghet spreds till kulturens område från och med krigsslutet.[173] Kathryn Boyer har med utgångspunkt från den analysen gått vidare och pekat ut 1964, året då Robert Rauschenberg vann Stora priset i måleri vid Venedigbiennalen, som tidpunkten för det egentliga skiftet

mellan metropolerna. Detta var ett resultat av statliga franska tillkortakommanden och dito amerikanska framgångar i att politiskt föra fram den egna nationens avantgardekonst.[174] En omfattande litteratur bekräftar vidare tankefiguren om en konsthistorisk och konstpolitisk brytpunkt vid 1960-talets början, då modernism bryts mot postmodernism, formalism mot en ny pluralism.

BARBRO ÖSTLIHN PÅ CORDIER & EKSTROM, INC.

Det går att följa processen hur Barbro Östlihns utställning på Cordier & Ekstrom, Inc. förverkligades i efterlämnade arkiv och sentida intervjuer. De två första av de tjugotre målningar Barbro Östlihn visade på Cordier & Ekstrom, Inc. stod färdiga redan i februari 1962: det närmast emblematiska New York-motivet *Chrysler Building* och den målning som senare skulle få ett stort genomslag i kritiken, *New York Steam Company*.[175] Östlihn hade då bott på Manhattan i ett halvår.[176] De första månaderna på Manhattan efter ankomsten till USA den 13 oktober 1961, när Östlihn bodde i ett gästrum på svenska generalkonsulatets residens vid 600, Park Avenue på Upper East Side, hade hon begränsade arbetsmöjligheter.[177] Rummen var komfortabla men föga lämpade för konstnärligt arbete (se bild s. 132). Öyvind Fahlström installerade sig på Front Street, som Östlihn regelmässigt besökte bland annat för att arbeta på Fahlströms verk inför deltagandet i *The New Realists* på Sidney Janis och utställningen på Galerie Daniel Cordier i Paris. Det egna måleri hon utförde vintern 1961–62, förutom de två redan nämnda också *Salvation Army* och *Washington Bridge*, kom i huvudsak till först då hon installerat sig på Front Street i början av 1962. Loftet på Front Street skulle rymma sovplats, matplats och arbetsutrymme. Det var uppvärmt endast på kontorstid och de båda konstnärerna var utpräglade nattarbetare. Trots detta tycks Östlihns konstnärliga arbetsförhållanden ändå ha förbättras radikalt i och med flytten till Front Street vilket också reflekterades i hennes produktionstakt. I juli 1962 reste paret hem till Sverige men återkom till Manhattan i oktober där de stannade också över sommaren 1963.[178]

Brev hem till Sverige beskriver strävandena att skapa utställningsmöjligheter för Barbro Östlihn.

> Vi söker även vilt efter ett bra galleri för mina målningar; Billy [Klüver] har lovat verka för min sak, medan vi är hemma i Sverige.[179]
>
> Cordier har varit här nu o inspekterat Öyvind. Han verkade nöjd och bjöd oss efteråt på lunch i China Town. Han tittade även på mina tavlor. *Ev.* ville han ha med någon på sin samlingsutställning i Paris, o *ev.* skulle han kunna tänka sig att ställa ut mig på galleriet här i NY. Ant. går det åt skogen som vanligt men än så länge kan man glädja sig. [...]
>
> Någon gång före jul ska han [Öyvind] ställa ut hos Ekström (Cordier's här). Själv håller jag fortfarande på med min Pier 20 målning. Piren själv ligger dessvärre i en rätt ruskig trakt – [oläsl.] håller på att skrämma hjärtat ur kroppen på mig. Nästa gång jag behöver ta mig en titt på den, har Öyvind lovat följa med. På söndag en vecka skall vi på stor opening på det Judiska Museet. Black Tie. Bob Rauschenberg skall ha en jätteutställning där o inviga deras nya moderna avdelning.[180]

Den 27 maj 1963 skrev Östlihn att Arne Ekstrom, Cordier & Ekstrom, Inc., ”funderar på” att ställa ut henne. ”Jag är förfärligt glad!” utropar hon. Dessutom var

Pontus Hultén, Moderna Museets chef, i New York sedan den 5 maj och hade köpt hennes *Pawn-Shop* till museets samling. Öyvinds utställning på Cordier & Ekstrom hängde dock, enligt Barbros nästa rapport till svärmodern,

> som ett svärd över honom – så mycket gick åt på utställningen i Paris i våras. Jag har redan så det räcker för min utställning – allt hädan efter blir extra eller till ev. utbyte.[181]

Efter en tid bestäms att makarna skall byta perioder hos Cordier & Ekstrom, Inc.; Barbro Östlihns förläggs till november 1963 och Öyvind Fahlströms till andra sidan nyåret. Höstperioden ansågs allmänt vara den bättre ur kommersiell synvinkel men Öyvind såg ingen möjlighet att bli klar med sina verk i tid. I början av hösten råder arbetsro, men Barbros lugn och tillförsikt byts i oktober mot nervositet:

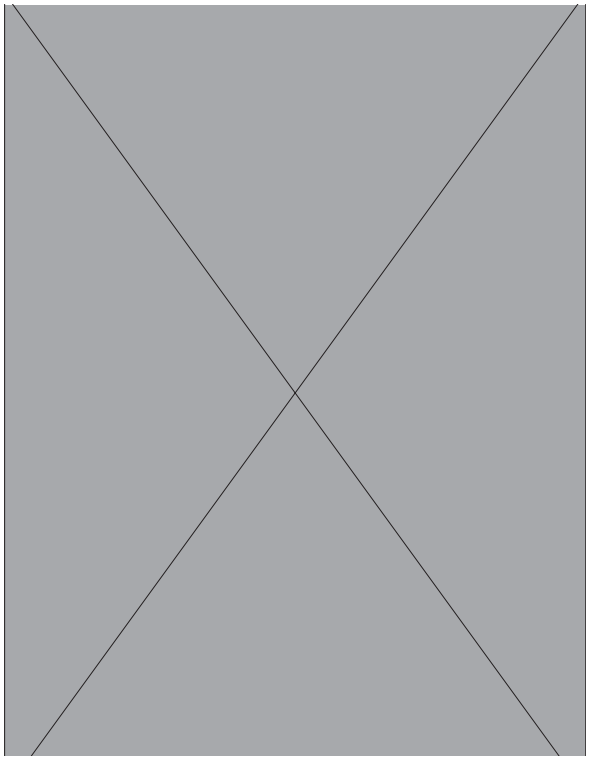
> Jag känner svärdet över mitt huvud sakta sänkas om knappa tre veckor måste också mina bara halvfärdiga tavlor vara färdiga och torra, alla dukar omspända och ramade; alla akvareller uppklistrade på plywood, allt fotograferat, namnlista med adresser inlämnad o helst något sytt för vernissagen.[182]

Inför vernissagen sliter de båda med spännramar och lister, som köpts in och kapats och betsats grå. Tillsammans med Ekstrom hänger de utställningen. ”*Det såg vackert ut!*”[183]

Brevcitaten visar hur Barbro Östlihns första utställning på Manhattan var ett resultat av att hon levde och arbetade med Fahlström, med vilken Cordier sedan 1958 hade kontrakt. När Cordier och senare Ekstrom gick upp för att samtala med en av sina konstnärer i dennes ateljé, får han syn på en annan konstnärs arbete. Detta arbete intresserar galleristen, han uppmärksammar något som han uppfattar som relevant. Till de tillgångar Östlihn disponerar hör hennes och makens nätverk liksom den gemensamma, rumsliga belägenheten. De är faktorer som gör att hon kan presentera sitt verk på ett i kretsen av viktiga gallerier. Att personer i nätverket vid den här tidpunkten var inställda på att föra fram Östlihns konstnärskap visar till exempel hänvisningen till Billy Klüvers och Jean Tinguelys ansträngningar ovan, liksom det faktum att Jasper Johns som en vänskapsgest lät hålla vernissagefesten efter öppningen. Flera konstnärskollegor kom också att förvärva verk av Östlihn. På 1960-talet fanns målningar av Barbro Östlihn i bland annat Armans, Roy Lichtensteins, Robert Rauschenbergs, Frank Stellas och Billy Klüvers ägo.[184]

Cordier & Ekstrom, Inc. hade ett relativt gott anseende och visade, sedan Ekstrom blivit kompanjon i november 1962, bland annat den grekiskfödda konstnären Chryssas neonskulpturer och måleri, Enrico Baj i sin första utställning i USA, Roberto Matta, Alfonso Ossorio, Isamu Noguchi, Man Ray och Henri Michaux i separatutställningar.[185] Galleriet hade ingen entydig generationsmarkering i sitt urval av franska och amerikanska konstnärskap från efterkrigsperioden. Daniel Cordier var, efter Leo Castelli och Ileana Sonnabend, en central gallerist vad gäller spridningen av ny konst mellan Europas och USA:s marknader under perioden.[186] Cordier hade i Paris bland annat visat historiskt viktiga utställningar som *Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* 1959 och Rauschenbergs första separatutställning i Europa 1961.[187] Paris-galleriet hade samarbetat med Öyvind Fahlström sedan 1958, då de skrev kontrakt, och hans separatutställningar 1959 och 1962 ägde rum där. Under de följande åren skulle Cordier & Ekstrom, Inc. visa separatutställningar med Öyvind Fahlström, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Romare Bearden och Richard Lindner, ett program som delvis

Flygblad till Barbro Östlihns utställning
på Cordier & Ekstrom, Inc., 1963.



återspeglade Cordiers verksamhet i Paris till dess att hans galleri där lades ner 1964. I New York ingick Fahlström i den legendariska utställningen *The New Realists* hos Sidney Janis hösten 1962, men det dröjde till 1965 – då Cordier lagt ner sitt galleri i Paris – innan han helt gick över till den i det nya avantgardet mer ansedde galleristen.[188] Under perioden fram till 1965 pågick alltså Fahlströms samarbete med Cordier och det är då Östlihns utställning hos Cordier & Ekstrom, Inc. kommer till.

De tjugotre målningar som Barbro Östlihn målat under drygt ett och ett halvt år visades på utställningen. Här fanns *Chrysler Building*, *New York Steam Company*, *65 Pine Street* – de stora verken med fasadutsnitt. *PawnShop* och även *The Moon* visades också, samt några målningar av mindre format (se bilaga 1). Cordier & Ekstrom, Inc. producerade en affisch i A4-format med en layout där namnet ”BarbroOstlihn” upprepades i modernistiskt snitt. Några svartvita fotografier finns bevarade från utställningen. En hög pall står kvar i rummet, hängningen har just avslutats. Rummen ligger i två nivåer med en låg trappa emellan. I det övre rummet finns en liten disk bakom vilken *The Schieren Building* hänger centralt. På varje vägg är verken placerade enligt ett slags visuell jämvikt; de få målningarna av mindre format hängs på båda sidor av större målningar som förlägger tyngdpunkten till väggens mitt. De stora målningarna är i flera fall lågt hängda, sannolikt med avsikten att betraktarens kropp skall omslutas då denna står framför målningen. Utställningen är troligen mycket starkt belyst, målningarna var målade i elektriskt ljus och Östlihn brukade kräva motsvarande belysning vid utställningar. På golvet i ett av rummen fanns en låg abstrakt skulptur av en annan konstnär.[189]

Även om det inte går att fastställa väggarnas exakta kulör, är galleriet ett utställningsrum i kategorin den vita kuben, såsom paradigmet utvecklats från slutet av 1920-talet på Museum of Modern Art.[190] Det är en utställningspresentation av modernistiskt snitt, avsedd att tona ner rummets verkan och framhålla de enskilda målningarna. Det var också så den kom att läsas av kritikerna, vilka alla tre kommenterade målningarna utifrån egenskaper avläsbara inom det enskilda verkets avgränsning och inramning – alltså inte i förhållande till den rumsliga kontexten.

Den 22 november, mitt under Barbro Östlihns utställningsperiod, mördades president Kennedy. Många

år senare kunde hennes berättelse om utställningen på Cordier & Ekstrom, Inc. se ut så här:

> So I worked day and night you know and I had my show and then they killed Kennedy. And not a soul in any gallery anywhere, they didn't sell a painting. The opening was enormously festive as these openings were you know, in the sixties. And a lot of critics and stuff were there and they promised me radio programs and televisions programs and then his death came and everything went. [...] But Barbara Rose was nice and wrote a nice bit in *Art International* and things like that so, I went to parties. So you know in the end of '63 I had many more friends in New York than Öyvind had.[191]

Chrysler Building såldes till konstsamlaren Richard Brown Baker, Frank Stella köpte *The Fan* medan *Washington Bridge* och *Gas Station* så småningom blev kvar i Daniel Cordiers privata samling.[192] Ytterligare ett par målningar i kollektionen såldes. Överenskommelsen med galleriet innebar att de förvärvade hela kollektionen vilket tryggade parets ekonomi en tid. Östlihns utställning var skotten i Dallas till trots en framgång kommersiellt, socialt och konstnärligt. Under de närmaste åren skulle hon fortsätta att arbeta på den inslagna vägen och produktionen skulle vara intensiv. Hon närmade sig Ekstrom två år senare för att diskutera en ny utställning, men enligt uppgift ville han först sälja ut den förra.[193] Relationen till galleriet påverkades av att Fahlström avvecklade sitt samarbete med Cordier för att övergå till Sidney Janis. Tibor de Nagy Gallery blev istället det galleri som skulle härbärgera Östlihns kommande två separatutställningar på Manhattan, 1966 och 1968. Detta galleri var grundat 1950 och visade ofta utställningar med andra generationens abstrakta expressionister som Franz Kline, Larry Rivers, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Harry Jackson och Alfred Leslie.[194] Senare visade galleriet

Cordier & Ekstrom, Inc., 1963. *Salvation Army* (1962) och *Washington Bridge* (1962).

bland andra Frank Stella i en grupputställning, där han skall ha upptäckts av Museum of Modern Arts intendent Dorothy Miller, som bjöd honom att ställa ut i *Sixteen Americans*. 1966 skulle Barbro Östlihn visa sin andra separatutställning i New York på Tibor de Nagy Gallery, en presentation som förmedlats av Barbara Rose.[195] Två år senare hade hon sin andra utställning på galleriet.

Efter Barbro Östlihns separatutställning visade Cordier & Ekstrom, Inc. grupputställningen *For Eyes and Ears* där hon också medverkade. *For Eyes and Ears* som sammanställts av galleriet i samarbete med konstkritikern Nicolas Calas visade konst med rörliga eller auditiva inslag. I utställningstexten lyfter Calas fram relationen människa–natur och synestetiska drag i den mänskliga konstitutionen.[196] Robert Rauschenberg visade *Dry Cell*, ett litet interaktivt verk som fångar upp och omvandlar betraktarens röst till energi vilken startar en liten enkel propeller bakom ett plexiglas med screentryck. [197] Verket är ett exempel på de konstnärliga experiment med elektronik som Klüver och Rauschenberg samarbetade om. Bland utställarna i *For Eyes and Ears* fanns både pop-associerade konstnärer som Jim Dine liksom Robert Morris, Richard Stankiewicz, Jean Tinguely och kompositören Morton Feldman i samarbete med Paul Brach. Barbro Östlihn visade *299 Grand Street*, en av hennes målningar med referens till stadsarkitekturen. Den skiljer sig från de övriga i ett väsentligt avseende: den är Östlihns enda *ljudkonstverk*. Målningen avger ett ljud om man trycker på duken på en svart knopp på husets tak. Det är ett svagt, pipigt tutande; det låter som när man trycker på en leksaksbjörns mage. Det humoristiska anslaget skulle kunna tolkas som en markering av en vänlig distans till utställnings-

konceptet och till samtida retorik kring mediala gränsöverskridanden.[198] Efter *For Eyes and Ears* öppnade Öyvind Fahlströms separatutställning på galleriet, ett förhållande jag återkommer till i nästa kapitel. Barbro Östlihns debut på den amerikanska konstscenen skedde i ett synnerligt intensivt skede.

KONSTKRITIKEN

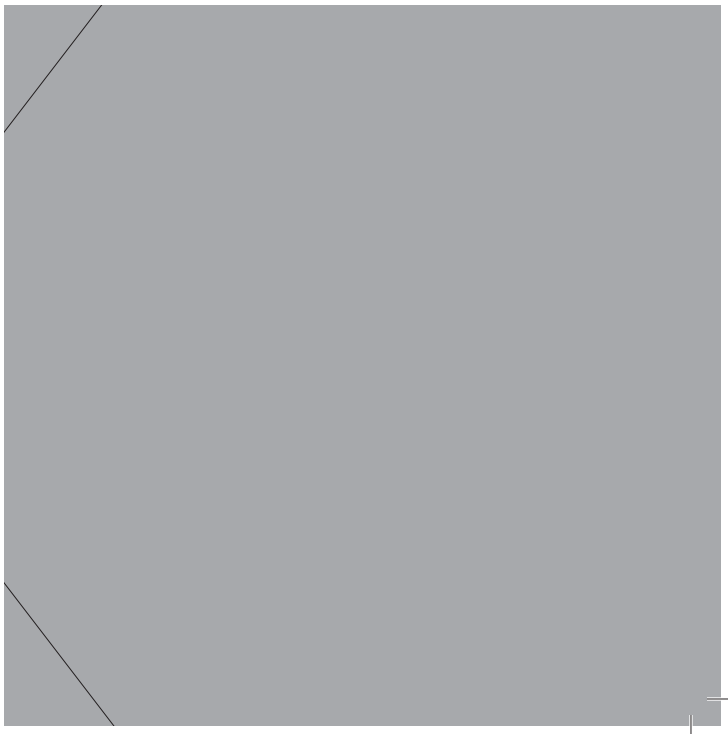
Nedan analyseras den *konstkritiska* diskursens utsnitt, det vill säga text. I den analysmodell jag använder innebär det att också aktörens position tecknas.[199] Diskurstypen är *krönikor* över aktuella utställningar, utförda som ett slags längre rapporter över kritikernas gallerirundor och publicerade i *konsttidskrifter*. Gallerirundorna var en vanlig form av kortare konstkritik, längre än notiser och med tillräckligt stort omfång för att kunna ge en karaktäristik av anmärkningsvärda utställningar som inte ägnades en större recension. Utöver krönikorna infördes ett par kortare *notiser*. I *New York Times* skrev Brian O'Doherty att Östlihn arbetar med en purism som när den är framgångsrik skapar en emotionell laddning, men som när den inte fungerar kan framstå som felfria tapeter med finmålade mönster över släta ytor.[200] En annan notis i *New York Herald Tribune* inleds med frasen: "A non-gloomy surrealist casts a glad eye on Manhattan and Brooklyn scenes" och lyckas ge Östlihn manligt pronomen.[201] *France-Amérique* deklarerar att Östlihn med en mycket ovanlig och behaglig tonart anrättat olika objekt i en symbolisk sås.[202] Notiserna har inslag av en lätt pejorativ ton. Jill Johnston skrev en notis i *Art Press*, där hon gör en formell beskrivning av målningarna: "unusual abstract painting based on New York".[203] Nedan behandlas istället de tre kritikerpositionerna Dore Ashton, Barbara Rose och Donald Judd, med deras texter om Barbro Östlihns utställning på Cordier & Ekstrom, Inc. 1963 som bryggor in i den diskursiva praktik som konstkritiken vid denna tid utgjorde.

"Faded idioms and new reactions" – Dore Ashton

Dore Ashton (f. 1928) skriver om de visuella konstarterna men inkluderar ibland andra genrer i sin kritik. Hon är väl orienterad i amerikansk och europeisk efterkrigskultur, skriver om konst från båda kontinenterna och har publicerat sig från 1950-talet och framåt på båda sidor om Atlanten. Hon inledde sin kritikergärning bland annat vid *New York Times* där hon var fast kritiker fram till 1960.[204] Som återkommande skribent för tidskrifterna *Studio International [Art]* (London), *Arts & Architecture* (New York) och *XXe siècle* (Paris) publicerade hon regelbundet utställningskrönikor och essäer. Ashtons konstkritiska produktion var omfattande under 1960-talet. Hon utgav under decenniet också böcker: *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art* (1962) där hon utvecklade sitt estetiska synsätt utifrån essäer i *Art & Architecture*, samt *The New York School. A Cultural Reckoning* (1973), en kulturhistorisk essä om konstlivet och kretsarna kring The New York School. På 60-talet kom även monografierna över *Philip Guston* (1960) och *Richard Lindner* (1969).[205] Ashtons konstnärliga utblick mot den amerikanska scenen är, vid den tidpunkt som intresserar oss här, främst riktad mot konstnärskap som lanserats under 1940- och 50-talen. Hennes längre analyser rör konstnärer som Arshile Gorky, Jackson Pollock, Philip Guston, Willem de Kooning, Clyfford Still och Robert Motherwell. Rauschenbergs Dantosvit diskuteras förvisso i *The Unknown Shore*, som dock

(Övre bilden) Cordier & Ekstrom, Inc., 1963. *Subway-Lock* (1963), *Tower* (1962), *2–4 Ferry Street* (1963) och *Brooklyn Bridge I* (1963).

(Nedre bilden) *The Moon* (1963) och *Blue House* alt. *Red House* (1963).



i övrigt saknar referenser till konstnärer som kom fram under 1960-talets början. Ashton var en etablerad kritiker vars värdeomdömen och röst hördes väl i det amerikanska offentliga rummet.

Ashton hade ingen personlig relation till Barbro Östlihn eller till Öyvind Fahlström. Recensionen av Barbro Östlihns utställning publicerades inom ramen för hennes löpande krönika, ”New York Commentary” i *Studio International Art*, under rubriken ”Faded idioms and new reactions”.[206] Ashton skulle senare också kommentera grupputställningen *For Eyes and Ears* liksom Fahlströms utställning på samma galleri 1964.[207]

> As part of the reaction against the liberties of abstract expressionism there has emerged a group of younger artists who patiently work to remove all traces of their brush, and their process, from their images. Some of them, such as Barbro Ostlihn, who had her first exhibition at the Cordier & Ekstrom Gallery, seem to be reviving the interest of the old American immaculate school (Sheeler et al), using city objects and industrial machines, while keeping an eye on other manifestations of the past such as art nouveau and surrealism.
>
> Miss Ostlihn is strangely delicate in her approach to steel pipes and city structures. Often she paints marbled surfaces and winding shapes with the elaborate ornamental drive of a fin-de-siècle book illustrator, and combines them with the massive shapes of skyscrapers and bridges. Her gentle light and pale colours make for arresting incongruity, but seem somehow lifeless. The faintness of breath evident in these new paintings – hers as well as others – gives them a certain decadent flavour.[208]

Här omnämns inga enstaka verk men texten ackompanjeras av en bild av *The New York Steam Company*. Texten är strukturerad kring idén om ett generationsskifte. Östlihn placeras in i en generation vars incitament reduceras till en reaktion mot de abstrakta expressionisterna. Reaktionen sker på den konstnärliga gestikens nivå, å ena sidan en frihetlig, å andra sidan en mer strävsam, ett tålmodigt utplånande av spåren av den egna processen. Därefter ifrågasätter Ashton generationsupproret genom att istället förfäkta andra influenser ur konsthistorien, Charles Sheeler och kretsen kring honom vilka var betydande under mellankrigstiden, liksom art nouveau och surrealism. Från de förra återuppväcker Östlihn intresset för urbana objekt och industriella maskiner, med de senare tycks hon dela andra egenskaper, som en dekorativ tendens men kanske också de dekadenta drag som Ashton tillskriver Östlihn och hennes generationskamrater. Associationen till jugend kan förmodligen hos någon betraktare också väckas av de slingrande rörformerna i *New York Steam Company*, den målning Ashton valt som illustration till texten. Språkanvändningen i andra stycket, där ett aktivt modus införts och uttryck som ”Miss Ostlihn”, ”she”, och ”her” är återkommande, understryker genustillhörigheten. Stålrören och ”the city structure” i verken balanseras med konstnärinnans märkligt delikata approach. Texten framhäver generationsskiftet, tycks det, för att sedan polemisera mot det med stilistiska argument och utpekandet av historiska influenser. Positioneringar av Östlihns relation till det amerikanska saknas här.

Ashtons bok *The Unknown Shore* publicerades 1962 och jag låter den representera hennes estetik vid tiden för Barbro Östlihns utställning. I förordet citerar Ashton Baudelaire och lyfter fram tre av hans kritiska ideal. Kritikern eller ”connaisseuren” måste vara kosmopolitisk, inte provinsiell, i tid och i rum. Denne får heller aldrig bli insnärjd i ett system, för ”livets egen spiral” kommer alltid att överträffa sådana konstruktioner. Den tredje tesen Ashton lyfter fram hos Baudelaire är att man måste kasta ut föreställningen om en kontinuerlig utveckling i konsten. Ashton tecknar stora historiska drag och sammanställer återkommande, precis som i recensionen, samtida företeelser med historiska. Även i hennes intresse för dualiteten Amerika–Europa, som går som en röd tråd genom boken, ifrågasätts gängse föreställningar om skillnader. Hennes text uppehåller sig vid kvaliteter i enskilda konstnärskap snarare än vid att formulera en sammanhållen estetik.

Den förändring Ashtons resonemang kretsar kring sammanfaller inte med den brytpunkt som den samtida debatten snart skulle handla om. Istället är det introduktionen av ”The New American Painting” efter krigsslutet 1945 som hon är upptagen av. Hon refererar till den utställning under samma namn med sjutton konstnärer, sammanställd av MoMA:s Alfred H. Barr 1958, som turnerade i Europa under två år. Hennes tes är att de idéer som då kom i svang i själva verket hade sitt ursprung i 1910-talets New York. Redan i fotografen och konstnären Alfred Stieglitz tidskrift *Camera Work* återfinner Ashton tankegångar som efter andra världskriget skulle lyftas fram som nya: ”though not the new *American* art – in those days the spirit was rather more international”.[209] Den underliggande idén tycks vara, att USA hade tillgång till modernistiskt idégods, till exempel via publiceringen i *Camera Work* 1912 av Kandinskys ”Om det andliga i konsten”, på ett sätt som den konkurrerande nationen Frankrike saknade. Ashton för samman den europeiska, tyska expressionismen och den amerikanska abstrakta expressionismens etablering som begrepp kring 1946. Så förbereder hon för en argumentationskedja som skall stödja hennes uppfattning att de abstrakta expressionisterna inte var intresserade av ytan, utan i själva verket hade ett djupt intresse för myt och symbol.

Som alternativ till uppfattningen om nationella drag i konsten, presenterar Ashton ett slags humanistisk idealism. Det är givet att tid och plats formar konstnären, men i det ögonblick då denne omvandlar tid och plats in sin bildvärld, träder han in i det universella. Konsten relaterar då till människan som sådan, oavsett historisk eller geografisk position.[210] Hos Pollock – som ofta tjänat som förlaga för en teori om slump och om måleri i en rumsdimension i den nya diskurs kring måleri som träder fram i slutet av 1950-talet – lyfter hon fram figurativa, kalligrafiska sidor och avläser ett mytiskt innehåll i vissa verk. ”The great climatic paintings”, som Greenberg lanserat som Pollocks mest fullkomliga verk, menar Ashton i själva verket endast är en paus före hans allra sista arbeten där han tycks söka sig tillbaka till figuren och symbolen.[211] Här återfinner vi hennes misstro mot gestiken och ytan som platsen för målningens egentliga mening, vilken kommer till uttryck också i hennes Östlihn-recension.

Ashton skriver i Baudelaires efterföljd att hon alltid har varit övertygad om att fantasin (*the imagination*), är alla sinnens drottning. Hon refererar till experiment som visat att människans fantasiaktivitet ökar, inte minskar, då hon är utsatt för minimala sinnesintryck:

> In other words, you can take everything away; but the mind, the imagination, continues its travail. Even in the face of works of art which do not purport to be more than pure visible fact, works such as Larry Poons's optically activated paintings, Noland's chevron paintings, or the mechanically aggressive paintings of Richard Anuszkiewicz, the imagination will not remain static. The specified denial of interpretation does not hold up because of the very nature of the imagination.[212]

Här belyses också argumenten i Östlihn-texten; konstens legitimitet finns inte på ytan, utan i dess innehåll så som det väcks i betraktarens inre föreställningsvärld. Detta förhållande legitimerar också tolkningsakten. Här hamnar vi rätt in i den samtida konstkritiska diskussionen kring formalism och antiformalism. Susan Sontags text ”Against Interpretation” publicerades 1964 och fick stor spridning. I denna återfinns en variant av Ashtons generationsargument men värderat på annat sätt, i påståendet att en stor del av samtidskonsten skulle kunna förstås som en flykt från tolkningen genom att välja bort innehåll.[213]

Mycket talar för att Dore Ashtons idealism och hennes tanke på konstens förmåga att hos konstnären och betraktaren öppna nya rymder ligger till grund för hennes uppfattning av viss ny kritik som vetenskaplig, formalistisk och irrelevant. Hon kom att kommentera denna skillnad explicit i en essä om det kritiska uppdraget, först publicerad i *Arts & Architecture* i mars 1965. Hon menar att vissa kritiker inför nya, extraordinära utsagor inom konsten i alltför hög grad söker rationalistiska förklaringar.[214] Kritikern nöjer sig med faktiska beskrivningar av verkets fysiska karaktär, dess utsträckning, färg och form. Med utgångspunkt i en serie texter om Kenneth Noland, anger hon Clement Greenberg och Michael Fried som exempel på denna kritiska metod. Även Barbara Rose, som talat om det nya måleriets osentimentala, ickebiografiska karaktär, hör hos Ashton till dem som i alltför hög grad försöker efterhärma ett vetenskapligt förhållningssätt som är artfrämmande för konsten.

Ashtons essäistik lämnar litet utrymme för popkonsten eller minimalismen men hon konfronteras stundtals med dem i sin recensentroll. James Rosenquists verk kommenteras i samband med utställningen *Americans 1963* på MoMA, och hon menar att eftersom han ”makes allusions to signboards, popular movie magazines and bus advertisements” måste han värderas av djupet i det han alluderar till, det vill säga inte särskilt mycket.[215] Oldenburgs bidrag i den aktuella utställningen avfärdar hon som en repetitiv tillverkning av glass-

strutar, tröjor, slipsar utförd inom ramen för en alltför långt utnyttjad idé.[216]

Ett generellt ställningstagande till popkonsten hade Ashton fört fram något tidigare i samband med en paneldiskussion om popkonst den 13 december 1962 på Museum of Modern Art. Hon sammanfattade sitt inlägg i ”From ’A Symposium on Pop Art’” i *Arts Magazine*.[217] Begäret att reducera verkligheten till det solida objekt som motstår allt – tolkning, införlivande, juxtaposition, transformering – återkommer till konsthistorien med jämna mellanrum men är inte möjligt att förverkliga, menar hon. Popkonstnären vill endast *presentera* verkligheten.

> The recent pop artist is the first artist in history to let the world into his creative compound without protest. [...] The contemporary aesthetic, as exemplified by many pop artists and certain literary and musical figures, implies a voluntary diminuition of choices. The artist is expected to cede to the choice of vulgar reality; to present it in unmitigated form. Conventionally, choice and decision are the essence of a work of art, but the new tendency reduces the number and quality of decisions to a minimum. To the extent that interest in objects and their assemblage in non-metaphorical terms signifies a reduction of individual choices, pop art is a significant sociological phenomenon, a mirror of society. To the extent that it shuns metaphor, or any deep analysis of complex relations, it is an *impoverished genre and imperfect instrument of art*. [min kurs.] [218]

Ashton är en polemiker som gör tydliga positioneringar. Uttalandet ovan togs tillbaka i recensionen om Fahlströms separatutställning på Cordier & Ekstrom, Inc., skulle man kunna säga. Ashton hävdar att den ”remarkabla” utställningen konfirmerar hennes övertygelse

> that no idiom is per se condemnable. Whatever ”pop-art” is – and this is far from defined – it does partake of materials from the popular press. [...] Throughout Fählström’s [sic] work, whether he is referring to vulgar symbols such as army insignia or more obscure references, there is consistent double-play between satire and deadly earnest image-making.[219]

Jag har här tecknat en bakgrund till Ashtons anmälan av Östlihn genom en karaktäristik av hennes egen estetik och genom att göra nedslag i hennes inlägg i den pågående debatten. Östlihn görs hos Ashton till företrädare för en ny konst. Likt popkonsten kan Östlihns måleri inte kopplas till något tolkningsbart, till innehåll, vilket väcker invändningar hos Ashton. Då hon identifierar Östlihn som företrädare för en ny generation, ger hon emellertid Östlihn indirekt också legitimitet i fältet.

”Pop in Perspective” – Barbara Rose

När tidskriften *Art Forum* ”tog över” tidskriften *Art Internationals* ledande roll inom konstlivet runt 1964–65, lyckades detta, enligt vissa bedömare, bland annat genom rekryteringen av Michael Fried, Max Kozloff och Barbara Rose (f. 1938).[220] Detta är en av flera indikationer på Roses starka position i det avantgarde som vid denna tid tagit över tolkningsföreträdet. Barbara Rose och Barbro Östlihn ingick i samma umgängeskrets och som vi sett agerade Rose troligtvis aktivt för att föra fram Östlihns konstnärskap. Barbara Rose har hävdat att en av hennes viktigaste kritiska handlingar var beslutet att i unga år lämna måleriet, en annan var att gifta sig med konstnären Frank Stella 1961.[221] Hon var väl socialt förankrad i sin egen generations konstnärer. Rose skrev under 1960-talets första hälft i *Art International*, utgiven på engelska från Schweiz av den amerikanske konstkritikern James Fitzsimmons. Vik-

tigt för valet att bli konstkritiker var, enligt Rose själv, Michael Frieds uppmuntran till henne att skriva en artikel om ”pop som neo-dada”. *Art International* publicerade såväl etablerade kritiker som James Alloway och Clement Greenberg, vilken Fitzsimmons tog råd av, som den kommande generationens kritiker. På 1970-talet kom Rose att samarbeta med Billy Klüver i organisationen E.A.T., Experiment of Art and Technology.

Rose är författare till flera monografier, som *Claes Oldenburg* (1970), där hon utför en biografiskt grundad analys av Oldenburgs utveckling mot hans tidiga skulptur, *Frankenthaler* (1971) och *Lee Krasner: A Retrospective* (1983), i vilka biografin står tillbaka för en analys av verkens visuella progression. Rose skrev på 1960-talet också bland annat om Ad Reinhardt och gav senare ut *Art-as-art. The selected writings of Ad Reinhardt* (1991).[222]

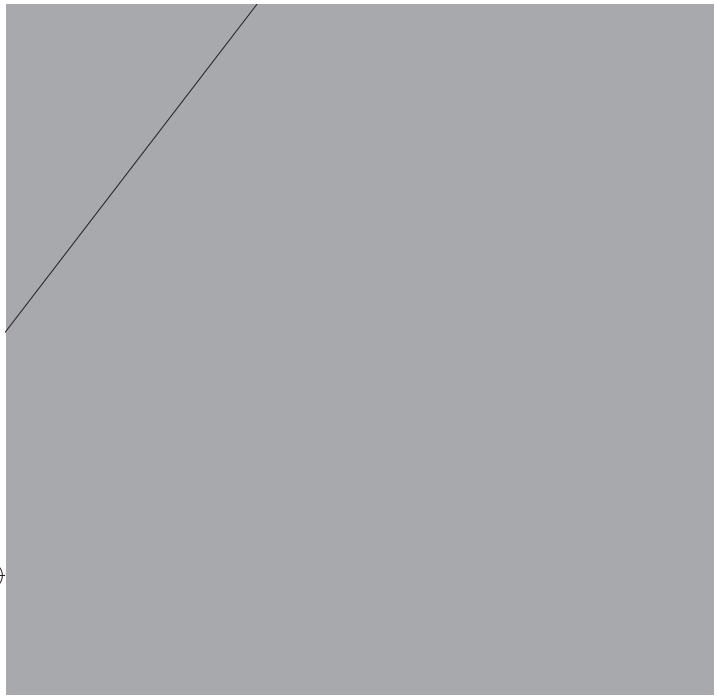
Barbara Rose tackar i förordet till antologin med sin samlade kritik sin professor vid Columbia University, Meyer Shapiro,

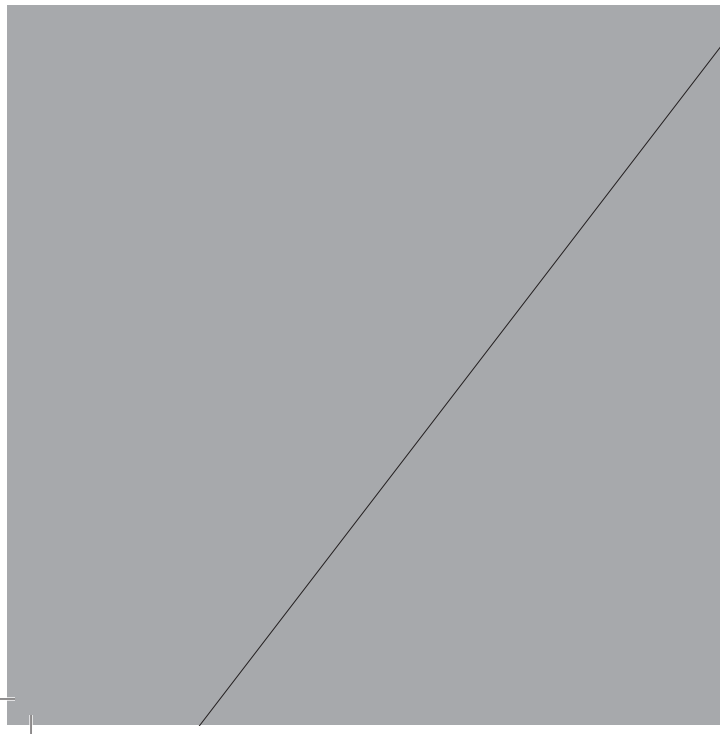
> for teaching me that the work of art must be judged first in terms of its formal quality, but that its significance cannot be detached from the historical, economic, and psychological context within which it was created.[223]

Hållningen genomsyrar hennes kritik. Genom att konstruera popkonstens respektive minimalismens begreppsliga och estetiska hemvist, särskilt i de båda essäerna ”Pop In Perspective” (1963) och ”ABC Art” (1965) fick hennes röst genomslag i 1960-talets konstkritiska diskurs.[224] Att hon under sent 1980-tal kom att distansera sig från sin egen ”naiva och provinsiella utblick” i 60-talskritiken, förtar inte betydelsen av hennes dubbelposition i den vändpunkt som förhandlas i de konstkritiska texterna vid den här tiden.

Hennes recension av Barbro Östlihn, som jag här återger i sin helhet, sker i ett av hennes månatliga ”New York Letters” i tidskriften *Art International*:

> Two talented women painters exhibiting this month, Barbro Ostlihn (at the Cordier Ekstrom) and Agnes Martin (at the Elkin gallery) give a lie to every easy generalization one has heard about ”lady painters”. Neither weak nor fussy nor cute nor sentimental, their works have a seriousness and proficiency that commands respect. Miss Ostlihn, although Swedish, paints with an American breadth, openness and matter-of-fact lack of pretension. The technique is Old Master: the most obvious reference is to Magritte. But instead of Magritte's association-loaded Surrealism, Ostlihn gives us deadpan renderings of building facades and architectural details, in which the only ironies are visual. This is a kind of abstract illusionism: The reason given for making the paintings is a false one, an excuse for pure abstraction. (Other painters – Lichtenstein and Rosenquist come to my mind first – engage in it also.) Ostlihn's pseudo-perspective and pseudo-chiaroscuro are ingeniously devised to never convince entirely. Thus, the lines which converge off the right in Pawnshop suggest for a moment that the wall slants in that direction: but the illusion is so tenuous and short-lived that flatness is reasserted almost immediately. The compositions – simple, frontal, and symmetrical, are appropriately architectonic. The degree of transformation is sometimes extraordinary: a tenement facade for example becomes a late Roman fresco from Pompeii. Fresco-like too is the dryness of the paint and the chalkiness of the blues, browns, and ochres which predominate. Characteristically, an over-all pattern like leaves or tongues of flames flickers over the basically geometric forms, serving to enliven the surface and to maintain its integrity as a flat plain, despite the counter-demands of the counterfeit perspective. Like the Surrealist, and like such contemporary painters as Andrejevic, Lindner, and Rosenquist, Ostlihn alternates unmodulated areas with shapes seemingly





(Övre bilden) Cordier & Ekstrom, Inc., 1963. *Pawn-Shop* (1962) och *New York Steam Company* (1962).

(Undre bilden) *Brooklyn Bridge II* (1963), *Pier 20* (1963) och *Fan* (1962).

> modelled into plastic projection through the use of shading. She does so particularly well, never giving away to real illusionism, but always maintaining a subtle ambiguity. Absolute control makes this possible, as it does a uniform treatment of the entire surface. The impression is of unity, integrity, and a resolved, mature style.[225]

I Roses text fastslås tidigt Östlihns genustillhörighet och nationalitet. Hennes kvinnliga könstillhörighet försvaras därefter genom aktiv tillskrivning av föregivet manliga attribut. Det amerikanska ligger inte i motivval eller stil, utan Östlihn målar med amerikansk ”breadth, openness and matter-of-fact lack of pretension”. Genom att utpeka det amerikanska i Östlihns måleri, bereder Rose vägen för att göra den formala analys som vidtar. Hon övergår till Östlihns teknik som beskrivs som ”Old Master”, pekar ut en relation till surrealismen och hänvisar till pompejanskt freskmåleri – allting möjligt att associera med historien, med Europa. Hon erkänner förekomsten av perspektiv, klärobskyr och illusionism men lägger till prefixet *pseudo-* eller adjektivet *abstrakt* (illusionism) för säkerhets skull. I hennes eleganta karaktäristik av *Pawn-Shops* formala egenskaper lyfts en strategi hos Östlihn fram: att samtidigt skapa illusion och motverka den – ”flatness is reasserted almost immediately”. Rose avslutar med att tillskriva Östlihn förmåga till absolut kontroll liksom integritet och en genomtänkt, mogen stil.

Hur kan citatet ovan förstås mot bakgrund av skribentens allmänna positionering i frågan om konstnär-

lig succession, historisk brytpunkt och kontinuitet? Essän ”Pop In Perspective” publicerades 1963 och är Barbara Roses tidigaste och viktigaste kritiska positionering.[226] Popkonstens kritiker exemplifierades här tidigare av Dore Ashton som skrev att popkonsten är låg eller efemär liksom sitt ämne. Barbara Rose tar upp och bemöter de vanligaste argumenten mot popkonsten så att den framstår som en *uppföljare till* snarare än en *degradering av* den abstrakta konsten. Dock är det inte The New York School, den abstrakta expressionismen, som Rose utpekar som popkonstens främsta kontrahent. Hon talar istället om ”de unga abstrakta konstnärerna” – och nämner Larry Poons, Neil Williams, Darby Bannard och Frank Stella.[227]

Popkonstnärerna nyttjar samma bildmässiga konventioner (”pictorial conventions”) som abstrakt konst; de arbetar med ytverkan och stängda, tvådimensionella former med läsbara konturer och ofta kommersiella färger. Det som också förenar är det opersonliga, distanseringen från känslor eller ”budskap”. Popkonsten riktar sig till samma publik som den abstrakta konsten, såväl dess första- som dess andrageneration, en publik som inte heller i det förra fallet kunde ta till sig de formella aspekterna. Popens innehåll är relevant i relation till den samtida situationen, och angelägenheten ligger i innehållet. Den är inte formellt nydanande även om konstnärer som till exempel Lichtensteins kompositioner är såväl adekvata som originella. Roses erkännande av popkonsten låter hon dock mynna ut i en desillusionerad samhällsanalys. ”There is something wrong with the society that produces pop art, though not necessarily with the artists who make it.”[228] Hon kritiserar popkonstnärerna för att inte tillräckligt tydligt ta avstånd från masskulturen; de misstas för att vara dess oreflekterade medlöpare medan de i själva verket är dess kvalificerade kommentatorer, menar hon.

Barbara Roses ”ABC Art” räknas till en av minimalismens grundtexter, först publicerad i *Art in America* oktober–november 1965. Texten tar avstamp i motståndarnas läger och deras benämning av det nya: ”Cool Art, Idiot Art or Know-Nothing Nihilism”.[229] En ny sensibilitet är på väg, menar Rose, och ifrågasätter att den skulle vara ”blank, neutral, mechanical” i motsats till den romantiska, biografiska, abstrakta expressionism som föregick den. Hon associerar den nya konsten med Malevitj och Duchamp. Ytligt sett kan de anses representera två motpoler men de förenas i sin uppskattning av de revolutionära inslagen i postimpressionismen och i egenskap av ”urbana modernister”. Rose pekar på det hon kallar deras insikt i den uppenbara logiska evolutionen mot *reduktiv* konst. Den svarta fyrkanten och flasktorkaren markerade ”the limits of visual arts”; Malevitj avfärdade tanken om ett unikt konstverk och Duchamp idén om det unika konstverket åtskilt från vardagen. De yngre konstnärernas verk liknar detta arbete med seriös, reducerad enkelhet och sitt intresse för objektssfären. *Attityden hos de aktuella konstnärerna är att de nedvärderar talang, teknik och virtuositet medan de håller konceptuella kvaliteter högt*, menar Rose i artikeln.[230] De yngre konstnärernas kritik går utöver det formella och vänder sig mot idén att konst kan kommunicera eller framkalla emotionella tillstånd. Robert Rauschenbergs *Factum I* och *Factum II*, där han i två till synes identiska kompositioner presenterade ”spontana” penseldrag, blir hennes exempel på denna kritik.[231]

Barbara Rose lanserar begreppet sensibilitet i artikeln, möjligen i syfte att undvika stil-termen. Konstnärerna som har den nya sensibiliteten är runt trettio år; hon nämner några namn som hon menar i viss grad delar attityd, intresse, erfarenheter och ställningstagande.[232] Skiftet mot en ny sensibilitet kom i slutet av 1950-talet, menar Rose, då konstnärerna började söka andra vägar än *action painting* och romantiskt själv-

biografiska innehåll. Begreppet skulle utvecklas två år senare av Susan Sontag i essän ”One Culture and the New Sensibility”, och som vi ska se plockas det också upp senare i handböcker över den svenska konsten under efterkrigstiden.[233] Rose diskuterade den nya konstens innehåll, som är komplext då det felaktigt kan tyckas göra att verken blir vardagsobjekt. Hon föreslår istället att just *förnekandet* av innehåll kan utgöra verkens egentliga betydelse. Popkonstverken är i själva verket totaliteten av en serie antaganden: att verket har den eller den formen, tar upp så och så mycket rymd och är målat med en viss färg eller är utfört i ett visst material. Den synbara enkelheten är resultatet av en serie komplicerade, välgrundade beslut, i avsikt att reducera allt som inte verkar essentiellt. Genom detta avvisar den nya konsten narration, det personliga, det tragiska till förmån för tingens värld.

Barbara Rose kom 1967 ut med det konsthistoriska översiktsverket *American Art Since 1900. A Critical History*, en naturlig plats för reflektioner kring den amerikanska konstens utveckling.[234] Det är en omfattande historik med tydliga ambitioner; här skall den amerikanska konsten varken idealiseras eller placeras i sin egen sfär, men inte heller beskrivas som en efterföljare till den europeiska konstens olika strömningar. Flera av de idéer som hon arbetat fram i sin essäistik återkommer här. Det övergripande historiska ramverket för hennes berättelse blir ändå en utveckling av det amerikanska i med- och motspel med det europeiska. Det genuint amerikanska existerar dock, inte så mycket i själva konsten som i egenskaperna hos de konstnärer som heroiskt och tävlingsinriktat velat föra fram något nytt, säger Rose i förordet. Den amerikanska konsten är tillkommen i den amerikanska kontext som kännetecknas av att inte upprätthålla den skillnad mellan finkultur och kommersiell kultur som europeisk konst varit upptagen av. Även här pekar Rose på de båda rörelserna på 1960-talet, popkonst och ”the new abstractionism”, som en reaktion på en abstrakt expressionism och dess inneboende konflikt, dess krav på ärlig känsla och klassisk form. Hon renodlar här sin tidigare tes om att popkonsten inte är ett radikalt brott med den abstrakta expressionismen, utan härrör ur samma bildmässiga tradition. *Dess ämne* gör att den fått en enorm genomslagskraft, vilket i sig inte bara varit positivt. Rose understryker också återigen att konsten har en relation till det samhälle den tillkommer i och att detta samhälle i sig kan värderas utifrån politiska och etiska normer. Som kritiker är hon den som tydligast av de tre jag behandlar ser den konstnärliga utvecklingen i relation till något utanför den konstnärliga sfären. Grundhållningen är också evolutionistisk; konstens värde relateras till dess plats i den historiska berättelsen.

Hur kan man utifrån denna bakgrund förstå de tolkningsramar som Rose utgår ifrån i sin text ovan om Barbro Östlihn? Rose framhåller där att Östlihn inte ger upp illusionismen, men att den är tvetydig. Texten har nära kontakt med centrala konstteoretiska frågeställningar under formulering, exempelvis Arthur Dantos som jag berörde i inledningen. Genom att recensionen inleds med att fastställa att Östlihn och Agnes Martin, som samtidigt ställde ut på Edgin Gallery, är talangfulla *kvinnliga* konstnärer öppnas en glipa i Roses text. I glipan skymtar konstnären utan talang, den gängse kvinnliga konstnären, tillsammans med *konstnären,* den manliga normen. Det sker på två nivåer; den första nivån upprättas i själva texten, vilket möjligen är oavsiktligt eftersom genusordningen behålls, det är bara egenskaperna som förflyttas. Den kvinnliga konstnären är enligt denna norm vag, söt och sentimental, medan dessa båda konstnärer, Barbro Östlihn och Agnes Martin, istället är något annat – de är seriösa och kunniga.

På en andra nivå skapas en tredje part här, den som är där ute, den som ”one has heard about”, som rör sig med ”easy generalization”. Här positioneras läsaren, som därmed blir direkt tilltalad. Jag konstaterade att det finns anledning att förstå Roses anmälan som en relativt medveten akt att marknadsföra Östlihn inom Manhattans konstscen. Den tredje parten som indirekt utpekas är kanske just denna kontext, från vilken Rose har anledning att förvänta sig möjliga invändningar mot tydliga kvinnliga subjektspositioneringar. Det är också intressant att ur texten förstå att egenskaper som talangfullhet, förklarad och mogen stil, skicklighet, ännu kan fungera som positiva markörer, ja, de var kanske till och med nödvändiga för att som kvinna kunna tas på allvar i den här diskursen. Inom kort kommer det inte längre att vara möjligt på samma sätt, vilket bland annat återspeglades i ”ABC Art” som skrevs två år senare.

Rose är perceptiv visavi de olika formala kvaliteter som Östlihns målningar representerar. Texten har tydliga persuasiva drag; den är skriven av en aktör som är kunnig om vad diskursen kräver och som vill övertyga om att Östlihns konst befinner sig i *det nya*. Trots att målningarna innehåller inslag av ett måleri som återger verklighet, skapar illusion, strävar Östlihn mot dessa aspekter hos målningen genom att betona målningen som yta. Rose refererar i sin recension av Östlihn till både Lichtenstein och Rosenquist. Den förres verk har av både Rose och Donald Judd framhållits som exempel på ”god komposition” inom pop-konsten. Genom att införa dessa namn skapar Rose associationer hos läsaren till aktuella strömningar i konsten och till punkter där formell kvalitet *och* nya meningsnivåer förenas.

Specifika objekt – Donald Judd

Donald Judds (1928–1994) måleri, objektskonst, möbelgestaltning och permanenta rumsliga installationer har haft ett stort estetiskt och kritiskt inflytande. Hans konstnärskap räknas idag närmast som konstituerande för minimalismen även om Judd själv aldrig erkände begreppet, som etablerades 1965 i Barbara Roses text ”ABC Art” och i Richard Wollheims artikel ”Minimal Art” i *Arts Magazines* januarinummer. Judds måleri från 1950-talet är mindre känt. Liksom Rose studerade Judd på Columbia University för bland andra Meyer Shapiro, medan han parallellt följde en konstnärlig utbildningsgång vid Art Students League.[235] 1959 började Donald Judd skriva konstkritik, först i tidskriften *Art News* efter att Shapiro hade introducerat honom för redaktören Thomas Hess, strax därefter för *Arts* (från 1962 *Arts Magazine*), samt, mycket kortvarigt under våren 1965, i *Art International*.[236] Judds kritik i *Arts /Arts Magazine* behandlar främst samtida utställningar på Manhattan, men han skrev också stundtals om asiatisk och latinamerikansk konst.

Ett omfattande konstkritiskt författarskap sträcker sig från 1960-talets första år fram till 1965.[237] I början av 60-talet var Judd mer känd som kritiker än som konstnär. Men samtidigt som Östlihns utställning hos Cordier & Ekstrom, Inc., recenserad av Judd i *Arts Magazines* januarinummer 1964, visade Judd i sin egen första betydande soloutställning vid Green Gallery en serie röda objekt i trä från 1962 och tidigt 1963.[238] Utställningen blev hyllad och har i efterhand uppfattats som ett genombrott för en minimalistisk estetik och ett radikalt ställningstagande för den tredimensionella formen.[239] Minimalismen manifesterade sig den närmaste tiden i ytterligare separatutställningar av Robert Morris 1963 och Dan Flavin 1964 på Green Gallery, av Carl André 1965 på Tibor de Nagy Gallery, i grupputställ-

ningen *Shape and Structure* med bland andra Donald Judd, Robert Morris och Carl André sammanställd av Henry Geldzahler, Barbara Rose och Frank Stella på Tibor de Nagy Gallery, samt i den för minimalismens etablering viktiga utställningen *Primary Structures* på Jewish Museum 1966.[240]

I januari 1965 var Donald Judd inbjuden av Svenska Institutet till Stockholm för att orienteras i svenskt konstliv; besöket genererade dock inte någon publicerad konstkritik.[241] Judd tycks emellertid ha föreslagit svenskt material till *Arts International*, vars redaktör James Fitzsimmons tackar nej till erbjudandet eftersom han ”just recently made arrangements for a Scandinavian Letter”. Verk av Judd visades vid slutet av året på Moderna Museet i utställningen *Den inre och yttre rymden* (26 december 1965–20 februari 1966). En text om Claes Oldenburg för dennes utställning på Moderna Museet sommaren 1966 publicerades dock först långt senare.[242]

I sin konstkritik var Judd korthuggen och effektiv. Han för i varje anmälan fram tydliga och starka värdeomdömen. Hans konstnärliga och även konstkritiska fokus är mötet mellan objektet och betraktarens kropp. Symboliska innehållsnivåer och tolkningar av mening är sällsynta. Inte heller refererar hans texter till den pågående kritiska diskussionen.[243] Anmälningen av Östlihns utställning sker i en översikt tillsammans med så disparata företeelser som Edward Higgins utställning på Leo Castelli Gallery, en utställning med den avlidne Curt Valentins samling på Marlborough Gerson Gallery, föremål från inka-kulturen visade på Museum of Primitive Art, och galleriutställningar av Harold Stevenson, Jerry Okimoto, Edward Avedisian, Agnes Martin och några till. Judd gör inga explicita kopplingar mellan dessa och Östlihn, vars målning *Chrysler Building* är avbildad i spalten. Texten lyder:

> *Barbro Ostlihn*: These paintings have a conventional contemplative tone; most of the colors are muted. Magritte is a conspicuous influence. The paintings are very capable, and Ostlihn's use of Magritte's ideas is serious. Her ingenuity is sufficient enough to imply that her ingenuity may become sufficient. *Gas Station* has golden tapes on strings strung across the sky. The sharp lines of the strings and the way the tapes are formed suggest that the tapes are stuck between planks of a wall painted like sky. *Pier 20, N.Y.C.* shows only the side and the piles of the pier. The roof and the ventilators are reflected just as clearly in the water, which makes the picture seem upside down. The M enclosing two C's of a street plate is painted as is, as a weld, while the plate is painted as cloudy sky. (Cordier-Ekstrom, Nov. 12–Dec. 7.)[244]

Den korta men innehållsdigra texten inleds med de generella påståendena om målningarnas färgkaraktär; tonen är konventionellt kontemplativ och färgerna är dämpade. Misstänkt inflytande från Magritte konstateras, men dessa idéer använder Östlihn dock”seriöst”. Formuleringen att målningarna är ”very capable” öppnar för möjliga tolkningar. Det finns, tycks det, anledning att föra fram kompetensen i denna korta anmälan av en kvinnlig konstnär. Som jag visade fanns liknande tongångar hos Rose – hur kan de förstås här? Temat fortsätter in i följande mångtydiga sats: ”Her ingenuity is sufficient enough to imply that her ingenuity may become sufficient.” Ordboks-betydelsen av *ingenuity* är ”fyndighet, påhittighet, genialitet, sinnrikhet” – vart i detta spektrum kan man anta att Judd hänvisar, och rymmer texten en avsiktlig ambivalens?[245] För att komma närmare en möjlig tolkning måste Judds språkbruk och estetik studeras. Slutligen hinner Judd karaktärisera hela tre individuella målningar och alla tre läses i termer av de yttre, rumsliga skikt som kompositionerna tycks föreslå.

I Judds kritiska oeuvre finner man få reflektioner kring större tendenser, däremot ett kritiskt ställnings-

tagande till ett stort antal enskilda konstnärskap. I recensionerna skrivs dock ofta ett evolutionistiskt perspektiv ut och värderingen grundas i konstens utvecklingsprocess. Många gånger placerar Judd in verken i en riktning och bedömer dem utifrån denna relation och riktningens relevans i tiden. Hans period som konstkritiker sammanfaller i tid med att han utvecklar sitt eget konstnärliga språk. Som James Meyer har föreslagit, går det att förstå hans kritik som en del i detta arbete. Anne Truitt – en konstnär vars konstnärliga uttryck låg nära Judds eget och vars konstnärskap var ett av de ytterst få minimalistiskt orienterade som Clement Greenberg uppskattade – fick genomgående negativ kritik av Judd, vilket Meyer kommenterar som följer:

> But Judd's relationship to Truitt's art should not be overemphasized. His critique was simply one more step in his self-formation, like so many reviews he wrote at the time. His analysis of the Emmerich show [12 februari–2 mars 1963] suggested, by negation, the terms of his own emerging aesthetic.[246]

Meyer pekar således ut hur Judds konstkritik fungerar som en diskursiv praktik där texten är ett led i begreppsliggörandet av det egna konstnärliga arbetet.

I *Arts Magazines* årliga *Arts Yearbook* gavs utrymme för Judds fåtaliga längre essäer under 1960-talet. Krönikan ”Local History” publicerades i *Arts Yearbook* 1964 och var en betraktelse över konstlivet efter 1960.[247] ”Specific Objects” från *Arts Yearbook* 1965 är idag en standardtext inom efterkrigstidens konstteori och ofta återpublicerad, och enligt uppgift hade den skrivits redan 1964.[248] I ”Local History” tar Judd avstånd från vad han kallar ”[t]he bandwagon nature of art in New York”:

> The bandwagon nature of art in New York also comes out of the urge to make categories and movements. The bandwagon entails a simple-minded acceptance of everything in the lauded category – as happened with Abstract Expressionism – and a simple-minded rejection of everything else. Pop art is discussed and shown in this way, too – leave it alone.[249]

”Rauschenberg is somewhat overpraised now, but he was underpraised then”, hävdar Judd vidare. Rauschenberg hade vunnit världsberömmelse i samband med att han fick Stora priset för måleri vid Biennalen i Venedig sommaren 1964. 1960 däremot hyllades och köptes ensidigt ”New York School-måleri” trots att det bästa inom skolan hade gjorts några år tidigare, enligt Judd. Inget intresse visades på den tiden för ny konst, även om Rauschenberg hade arbetat sedan 1954 och Jasper Johns redan utfört sina ”måltavlemålningar” och ”flaggor”. Judd menar att historien visar att många ting inte går att föra samman; saker sker utan inre samband, gemensam avsikt eller mål. Utvecklingen mot den mer öppna, diversifierade samtida situationen hade skett gradvis och i parallella spår. Popkonstens *ämne* är i och för sig nytt och intressant, men det är än mer intressant att iaktta *skillnader* mellan popkonstnärerna. Att Oldenburg arbetar med objekt särskiljer honom från Rosenquist mer än innehåll och ämne förenar dem.

”Specific Objects”, publicerad ett år senare, kan logiskt sammanfogas med diskussionen i ”Local History” och det är inte orimligt att anta att texterna kan ha kommit till i ett och samma sammanhang. ”Specific Objects” är dock mer stram än Judds övriga texter från samma period. Här återkommer han till begreppet ”the three-dimensional work”, inte som en underavdelning till, utan som ytterligare en alternativ kategori bredvid måleriet och skulpturen. Judd tecknar en historisk ram där skälet till att en ny konstform uppkommit är måleriets och skulpturens långt gångna mediespecifika självbestämning. De har blivit mindre neutrala, mer defi-

nierade – de är inte längre möjliga att förneka, avvisa eller komma runt. ”The three-dimensionality” utpekar dock varken någon rörelse, skola eller stil, utan är helt enkelt en gemensam egenskap hos en serie verk som i övrigt kan vara mycket olikartade. Genom den nya tredimensionaliteten kan man kringgå de bestämda och historiskt belastade konstarterna måleri och skulptur. Objektet som helhet är i fokus, med några få egenskaper. Användandet av tre dimensioner öppnar upp för möjligheten att utnyttja all slags material och färg, gärna industriella. I det industriella materialet finns en eftersträvansvärd aggressivitet och direkthet.

Ett annat viktigt begrepp hos Judd är ”helhet”.

> It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyse one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole is what is interesting.[250]

Judd såg på sig själv som ”absolut empiriker”, vilket innebar en tro på att visuella förnimmelser kommer som en enda sammanhållen upplevelse och inte bör brytas ner till enskildheter. Denna enhet uppfattade han som konstens mål, och den konstnärliga framgången avgjordes av i hur hög grad detta mål uppnåddes. Den intressanta konsten presenterar alla sinnesdata samlat, vilket skapar en förnimmelse av helhet. Det är just i det kritiskt historiska skede när denna tankemodell formuleras som Barbro Östlihns verk presenteras i New York. Hos Judd utvecklas här en teori om hur konst – då den utnyttjat sina premisser till fullo – lämnar öppet för nya konstarter. Teorin vilar på Greenbergs reduktionism eller kanske snarare på en föreställning om denna. Judds diskurs öppnar för ett möjligt intresse för konst som inte delar uppenbara kvaliteter som motiv eller teknik.

Avslutningsvis skall jag med några exempel belysa hur Judds teori kan fungera i konstkritisk värdering. Det är tydligt att teorin inte begränsar honom till att enbart omfatta objektskonst inom den minimala estetiken. I sin recension av Roy Lichtensteins utställning på Leo Castelli Gallery i februari–mars 1962, kommenterade Judd den pågående diskussionen om *pop arts* föregivna degradering av konsten.[251] Han menade att det finns få skäl att använda sig av tecknade serier i konst utöver att väcka förargelse. Serieteckningarnas sociala innebörd eller den estetiska akten att förstora dem skulle kunna legitimera dem som utgångspunkt för konst, men dessa incitament är för lättviktiga för Judd. Lichtenstein tycker han är ganska bra men långtifrån så bra som Léger. Han använder sedan huvuddelen av recensionen till att beskriva Lichtensteins skicklighet i komposition som han hävdar vilar på klassisk grund. Judd gör en lång analys av målningen *The Kiss* (1962) som visar hur de olika bilddelarna balanserar varandra.[252] Hans recension av George Segals utställning på Green Gallery i maj–juni 1962 är strukturerad genom isärhållandet av (det sämre) måleriet från skulpturen. I utställningen ingick bland annat *Woman in a Restaurant Booth* (1961–62) som skulle visas på popkonstutställningen på Moderna Museet i Stockholm knappt två år senare.[253] Judd menar att Segal behandlar skulpturen bättre än någon ”yngre än Giacometti”. Genom att återge figurerna i omålad rå yta och naturlig storlek, undviker Segal att skapa en illusion av sammanhängande idealitet. Segals verk kan upplevas i ett, som en helhet.

Polariteten amerikanskt-europiskt finns i Judds diskurs, men får främst sökas i indirekta yttranden. Niki de Saint Phalles utställning på Iolas Gallery i oktober–november 1962 skriver Judd ner fullständigt.[254] Rauschenbergs verk är en alltför uppenbar förebild, de Saint Phalle använder till och med, som denne, uppstoppade djur. De stora föremålen i collagen är place-

rade uppe, de små nedanför: en banal komposition. Struktur saknas, till skillnad från hos Rauschenberg.[255] Lee Bontecou, som Judd recenserar återkommande, är å andra sidan ”one of the best artists working anywhere” (en utmärkelse som också till exempel Kenneth Noland får, se nedan), som han uttrycker det i samband med hennes utställning på Leo Castelli Gallery i slutet av 1963.[256] Hennes verk, som Judd kallar reliefer, är väggbaserade råa stålformer som håller samman och spänner upp duk. De har fyra uppenbara kvaliteter, menar Judd: stor skala, sin totala yttre form, strukturen och bildmässigheten – allt samverkar till en enda singulär form. ”The best American art is, in diverse ways, sceptical. Bontecou makes her work so strong and material that it can only assert itself.”[257] I sin recension av Robert Rauschenbergs stora retrospektiva utställning på Jewish Museum i april–maj 1963, för Judd in axeln Europa–Amerika och menar att Rauschenberg lyckas använda den europeiska traditionen på ett sätt som både utnyttjar dess kvalitet och samtidigt är starkt och trovärdigt. Hans komposition i dess övergripande och mindre delar för vidare den europeiska traditionen, och är en direkt fortsättning på klassisk europeisk bildkomposition. Genom beskrivningarna kopplas Judds begrepp helhet till den amerikanska polen, och innebär en positiv värdeladdning av det amerikanska.

Judds egna konstnärliga referenser går alltså långt utanför det reducerade, ofta industriellt tillverkade, repetitiva objektet. Hans eget knappa konstnärliga språk, i vilket hans empiriska teori kan avläsas, har fått stark genomslagskraft. Den minimala skulpturen har setts som del i processen att institutionalisera museet och den vita kuben under efterkrigstiden, mot vilket postmodernismen riktat en hel del kritik. Detta har i senare reception ibland överskuggat det faktum att Judd som person också hade en vision om konstens betydelse utanför institutionen. Donald Judd deltog vid slutet av 1960-talet i lokala demokratiseringsaktioner och även i Vietnamrörelsen. Han och hans hustru ledde den organisation som lyckades stoppa byggandet av en motorväg tvärs igenom nedre Manhattan, som jag återkommer till i nästa kapitel.[258] I kommittén för Artists Against The Expressway satt Leo Castelli, Roy Lichtenstein, Lucy Lippard, Louise Nevelson, Barnett Newman, Ken Noland, Yvonne Rainer, Bob Rauschenberg och Frank Stella.

Judd kopplade måleriet till en lång europeisk tradition där måleriet dominerat och därmed utarmats. I en anmälan av Kenneth Noland i ett tidigare nummer av *Arts Magazine* hade han skrivit:

> Noland is obviously one of the best painters anywhere [...], but his paintings are somewhat less strong than the several kinds of three-dimensional work. Painting has to be as powerful as any kind of art; it can't claim a special identity, an existence for its own sake as a medium. If it does it will end up like lithography and etching. Painting now is quite *sufficient* [min kursiv], although only in terms of plain power: It lacks the specifity and power of actual materials, actual color and actual space. More essentially it seems impossible to further unite the rectangle and the lines, circles or whatever are on it. The image within the rectangle is obviously a relic of pictured objects in their space. This process has been progressively reduced for decades. It has to go entirely. [259]

Begreppet ”sufficient” i Judds anmälan av Östlihns utställning fördjupas när det ställs samman med begreppet i hans mer generella diskurs över måleri i recensionen av Noland. Konsten ”har nog” med måleri. Östlihn målar, måleriet är ambitiöst i historisk mening i ett läge där måleriet i själva verket borde söka sig mot ”faktiska” material, ”faktisk” färg och ”reell” rymd. Den europeiska traditionen såg Judd som motsatsen till dessa

ideal.[260] Philip Leider har i en essä om Judds konstkritik beskrivit denna struktur i hans estetik:

> The values ”conspicuous” and ”obvious” (both preferred over ”subtle”) are basic to Judd’s aesthetic. Indeed, he sees them as equivalent to what he often means by ”American” art and what he means by ”European” art. That is, American art is large, blunt, audacious; European art is small, fussy, intricate, and full of nuances.[261]

De tre målningar av Östlihn som Judd valde att kommentera har det gemensamt att de hänvisar till oväntade spatiala egenskaper i bildrummet. Han kan ha varit mer eller mindre medveten om Östlihns faktiska ”europeiskhet” och om hennes genustillhörighet, men när han utpekar hennes måleri som ”very capable” finns där en ambivalens. Jag tolkar det som ett uppriktigt menat erkännande av den individuella kapaciteten, vilken dock ses som en något felriktad kapacitet inom en genre där mer konceptuella närmanden krävs. För att tala med Barbara Roses ord ovan: Tendensen hos de nya, aktuella konstnärerna är att nedvärdera talang, teknik och virtuositet medan det konceptuella uppvärderas.

Diskursteman och giltighetens avgränsning

I det konstkritiska mottagandet av Östlihns verk 1963, materialiserat i anmälningar i konstkrönikor och notiser, var några diskursteman återkommande. Genusvalörer finns närvarande i texternas ytskikt (Rose) och i indirekta hänvisningar. Det kan peka på ett möjligt behov hos skribenterna att reflektera över könstillhörigheten och framträdandets legitimitet. Föreställningar om amerikanskhet och europeiskhet förhandlas i alla texter, på ytan och/eller metaforiskt. De kopplas till konstnärens nationalitet, den konstnärliga ansatsen eller till konkreta tekniska och stilistiska drag hos verken.

Begreppet kompetens, talangfullhet, är centralt. Det förekommer att det kopplas till kön, men också till brytpunkt. Begreppet tycks vara under förhandling och kommer strax, i samband med minimalismens genombrott, att tillmätas ett allt mer negativt värde när det som här är kopplat till formsäkerhet och konstnärlig kompetens. Detta görs särskilt tydligt i Judds explicita ståndpunkt: Östlihn är väldigt kapabel, men också – i de olika perspektiv och rumsförhållanden som skapas i hans exempelmålningar måhända – tillräckligt sinnrik för att snart kanske komma att bli *för* sinnrik. Med risk att övertolka denna enda replik föregrips här avvisandet av den typ av konstnärlig praktik som Judd uppfattar hos Östlihn där handens skicklighet framträder. Snart kommer den att uppfattas som ogiltig.

Barbro Östlihn skulle för övrigt själv återkomma till temat då hon senare berättade om sina första intryck av den konst hon mötte i USA. Hon var inte imponerad, tyckte det var ”dåligt gjort”, det fanns ”ingen tradition, ingen kultur i det landet”. Konstnärerna hade ingen materialkunskap, de målade med färger ”som om tjugo år kommer vara svarta. Men sen har de ju lärt sig.” Vändpunkten i hennes uppfattning om den konst hon mötte på Manhattans gallerier blev, enligt vad hon själv berättat, en utställning på MoMA och mötet med *Canyon* (1959), en väggrelaterad Combine av Robert Rauschenberg.[262] Det intensiva arbete och de konstnärliga ansträngningar som låg bakom Claes Oldenburgs *Store Days* – där en liten butikslokal på 107, East 2nd Street installerades med skulpturer och objekt, och teatrala föreställningar utspelades och förändrades med täta mellanrum – var också något som hon uppskattade mycket, enligt samma intervju.[263]

Frågan om illusionism är återkommande i texterna, men där finns en tystnad: ingenstans kommenteras referensen eller Östlihns generella val av motiv. Som vi sett bland annat i Roses kritik, var diskussionen om popkonstens *innehåll* central under dess etableringsprocess, framförallt frågan om hur det ”låga” innehållet påverkade hur verken skulle bedömas som konst. Östlihns val av New Yorks stadsbild och urbanitet som motiv diskuteras överhuvudtaget inte här. Kanske kan man anta att det är så ”rätt” i den samtida diskursen att avbilda *Chrysler Building* eller *Pier 20,* att det inte ens behöver avhandlas; härom strider man inte. På samma sätt saknas all reflektion över medieringen eller fotografiet som möjligt mellanled i Östlihns process.

De diskursteman som vi således funnit i utsnittet, framträder nu som en möjlig begreppslig tolkningshorisont för Östlihns måleri. Genom att till synes balansera kvinnligt kön med färdighet, europeisk akademism i måleriet med amerikansk urbanitet, kan hon inrymmas inom det möjligas ram.

Vilka slutsatser rörande Östlihns placering i det sociala rummet kan dras av dessa preciseringar av hur vissa kritiker placerade henne i verkens rum? Korpusen i analysen är för liten för att kunna hårdra en konklusion ur detta. Det är dock ett faktum att Östlihn under en tid kan uppmärksammas och åberopas *både* av en kritiker som Ashton, utifrån en starkt modernistisk kritikerposition, *och* av Rose och Judd, vilka utifrån skilda perspektiv är i färd med att formulera den nya generationens teori och genom det positionera sig i ett nytt fält. Östlihns konst kan giltiggöras under en kort tid, uppfattad som inom (den outtalade) urbanitetssfären, som tillräckligt rörlig och kapabel samt med en tydlig (okvinnlig) positionering i det måleriska fältet. Både giltighetens rum och tidsutsträckning är dock, som det kommer att visa sig, avgränsade och begränsade.

3. RUMMET

Barbro Östlihn; Ateljéloftet på 128,
Front Street, 1962.

Loft. n.1. place to work. n 2. Manhattan is an art center because there are lofts. B.K.[264]

Så gör jag långa promenader här i trakten också förstås – för mina målningar bl.a. Jag målar mest hus av någon anledning. Det hemska är bara: jag lodar runt, hittar ett vackert hus, ritar av det, går hem och målar. När tavlan är färdig, tar jag mig en promenad igen – går till huset – då finns det inte mer! Det har rivits medan jag målat. Detta har upprepats om o om igen jag känner mig som en förintelsens ängel! Nu sist hade den långa vackra piren gått upp i rök. Av de tre husen, mitt emot Ö's rum, finns inte ett dammkorn kvar, dom försvann på en dryg vecka. Allt är absolut platt och tomt. Men nybygget skall snart börja, ty dörrar i alla upptänkliga kulörer är redan uppsatta som plank runt om. En del är lila! Tack vare rivningen kan jag se floden under east-river-drive – dom stora båtarna ser jag både under och över.[265]

STUDIOLOFTET VID 128, FRONT STREET, TVÅ DOKUMENT

Efter analysen av Barbro Östlihns verk och av ett avgränsat utsnitt ur den diskursiva praktiken, kritiken av hennes utställning på Cordier & Ekstrom, Inc., 1963, skall radien för studien sträckas ut. Här skall jag diskutera de möjligheter och avgränsningar som olika aspekter av det urbana sammanhanget erbjöd Östlihn men också många andra aktörer i konstlivet under det tidiga 1960-talet. Stadsrummet på nedre Manhattan var en produkt av ett antal historiska, politiska och inte minst ekonomiska processer, som alla påverkade individen.[266] Barbro Östlihns egna promenader, urbana verk och fotografiska arbete är den viktigaste hänvisningen till detta rum. Ateljén ingår som en av stadsrummets minsta och för konstvärlden mest betydelseladdade celler. Den var en entitet i förändring vid tidigt 1960-tal, något som Caroline Jones undersökt.[267] Vid den här tiden uppstod nya föreställningar om det konstnärliga arbetet och nya former av samarbeten föreslog alternativa konstnärsroller. Jag kommer att beskriva denna bakgrund med viss noggrannhet och med ett utvidgat rumsbegrepp som verktyg.

Front Street-sviten (1962)

Två samtida *dokument* som återger Barbro Östlihns och Öyvind Fahlströms ateljé på 128, Front Street från två skilda utgångspunkter får inleda kapitlet. *Front Street-sviten*, tio svartvita fotografier uppklistrade på ett albumblad av Barbro Östlihn, är tagna i den gemensamma ateljé där de arbetade från 1962 till 1967.[268] Bildsviten introducerades ovan och skall här undersökas närmare. De inledande fem fotografierna återger den del av loftet där Östlihn arbetade och där den gemensamma matplatsen låg. Det första fotografiet och svitens utgångspunkt visar Östlihns arbetshörna mot en vägg där en tom duk står lutad redo att bemålas, bakom en kista eller koffert som fungerar som ett arbetsbord där några penslar avtecknar sig mot duken. På duken målades så småningom *Washington Bridge* (1962, 137×178 cm), att döma av dimensionerna och fotografiets datering, i maj–juni 1962. Därefter kommer två fotografier från en asketiskt men hemtrevligt inrättad matplats: ett matbord, en fast sittbänk i vinkel mot vägg och fönster med sittkuddar, en vacker enkel lampa och en korsformad bild på väggen. Det är vernissagekortet till Frank Stellas utställning med *Copperpaintings* på Leo Castelly Gallery som öppnade 28 april 1962.[269] I det fjärde fotografiet filtreras husen på andra sidan gatan och en bil genom fönsterskivan, förbi två små ljusstakar i svensk lantlig stil som placerats på fönsterkarmarna. Här påminns vi om Rauschenbergs ”Random Order” och det fotografi från Broadway som återgavs där. Nästa fotografi visar brandtrappan utanför byggnaden där trappstegen rör sig upp och ner, följt av ännu ett exteriört fotografi av två skyskrapor som reser sig mot himlen. Den modernistiska arkitekturen i fastigheten *80 Pine Street* (1960) kontrasteras mot den äldre skyskrapan *Cities Services Building* eller *AIG-Building* (1932).

I de återstående fotografierna visas återigen studioloftet inuti, ett hörn av ateljévåningen med ett kylskåp och ett annat som ser ut att fungera som tambur. I de sista två bilderna ses Öyvind Fahlströms del av ateljén. Också han har en vit duk lutad mot väggen men arbetsutrymmet är till skillnad från Östlihns fyllt av föremål: små bord, arbetsredskap och bilder på väggen. I svitens sista rumslighet skymtar en stor säng och ett antal stolar framför en bild uppsatt mot väggen. Den tycks placerad för att vara redo att visas för besökare. Över sviten vilar ett lugn och en tystnad i ateljén, som förstärks av de kontrasterande utblickarna mot den omgivande staden.

Skyskrapan som visas i sviten, *80, Pine Street*, var som jag nämnt förlaga till ett av Barbro Östlihns mest centrala verk från 1964 med samma namn.[270] Byggnaden stod färdig året innan Östlihn och Fahlström kom till Manhattan. Den var ritad av arkitektkontoret Emery Roth & Sons (tidigare Emery Roth) som var ledande inom den internationella modernismens arkitektur, vars projekt spreds över Manhattan. Roths var till och med ”lika ansvariga för det moderna New Yorks utseende som Sixtus V var för barockens rum”, menade urbanitetskritikern Ada Louise Huxtable 1967.[271] Fasaden är alltså en väl vald representant för det nyaste, moderna Manhattan.

Tio år efter att Östlihn målade *80 Pine Street* skulle dock ett annat konstnärligt projekt förknippas med byggnaden, nämligen Red Grooms och Mimi Gross Grooms *Ruckus Manhattan* (1975–76). I foajén vid entrén till 80, Pine Street, byggdes en storskalig modell av Manhattan och dess invånare i groteska, humoristiska figurer av papier-maché och vinyl.[272]

Barbro Östlihn: Front Street-sviten, 1962.

Studio 66: Aktuellt kulturmagasin (1966)

En skildring av samma ateljérum visades på svensk tv den 3 februari 1966 i *Studio 66: Aktuellt kulturmagasin*. Detta var ett nyfilmat reportage om Öyvind Fahlström och hans konstnärsliv på Manhattan, signerat Lars Ulvenstam.[273] Inslaget följdes av en inspelning av vad som troligen var en repetition av Fahlströms föreställning *Hammarskjöld om Gud* på Pistolteatern som hade premiär den 6 februari 1966. Reportaget inleds med ett kamerasvep över en glänsande och modernistisk glasfasad som snart glider över mot en livligt trafikerad gata. Öyvind Fahlström iklädd överrock och pälsmössa kliver fram på trottoaren mellan förbiilande kontorsarbetare. I nästa sekvens visas några byggnadsarbetare ta paus kring en värmande eld i en tunna, framför en bråtig byggnadsplats. Detta är finanskvarteren kring Wall Street, fasaden i inledningen var den till skyskrapan *80, Pine Street*. Redan i filmens inledande minuter inpräntades det urbana livets ljud, stadens föränderlighet, byggande och rivande i tv-tittarnas medvetande.

Efter att ha inhandlat *Life Magazine* i en tidningskiosk fortsätter Fahlström sin promenad in på Front Street, en av Wall Streets tvärgator. Han stiger in i entrén till 128, Front Street, bredvid dörren till en enkel restaurang i gatuplanet. Inne i det mörka trapphuset följer kameramannen honom upp för trapporna och in genom en dörr där namnet Fahlström står. Efter ett klipp befinner sig betraktaren i hans arbetsrum. Öyvind Fahlström arbetar bakom ett stort bord medan tv:n står påslagen på andra sidan. På reporterns fråga varför Öyvind Fahlström valt att bo i New York svarar han:

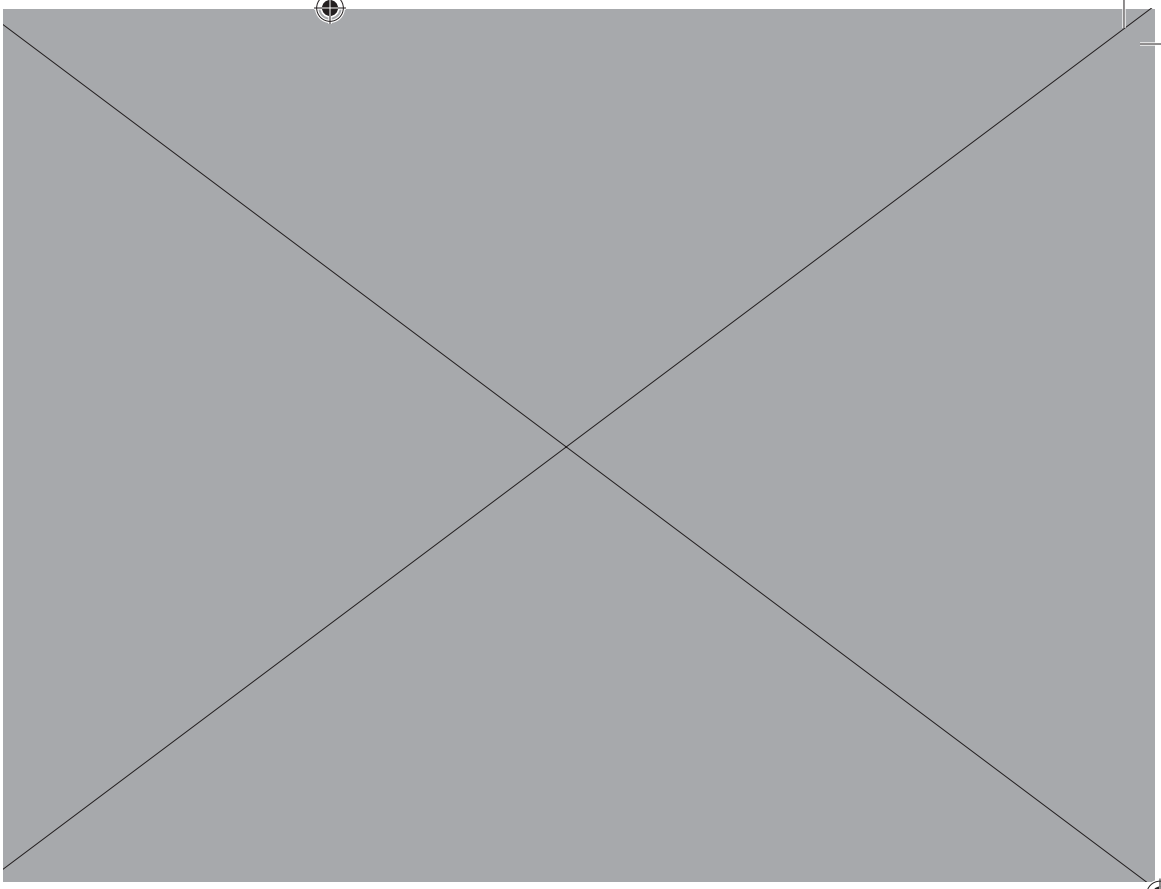
> Varför jag lever i New York och arbetar här beror på många saker, det är naturligtvis [för] att New York är en brännpunkt för konsten, det har det varit några år, och det är ett skäl, det finns många anledningar. På sätt och vis är det mycket lugnare att bo här långt nere på Manhattan, man är isolerad från telefon och besök, man kan arbeta i lugn och ro i ett sånt här litet loft som det kallas. Det är gamla lagerlokaler från början av seklet som ligger här mitt ibland skyskraporna. Här kan man arbeta dag och natt, såga och hamra, spika. Under de långa timmarna när man sitter här och putsar på de svarta konturerna, tavlorna, så är det bra att ha tv:n på för att få tiden att gå.

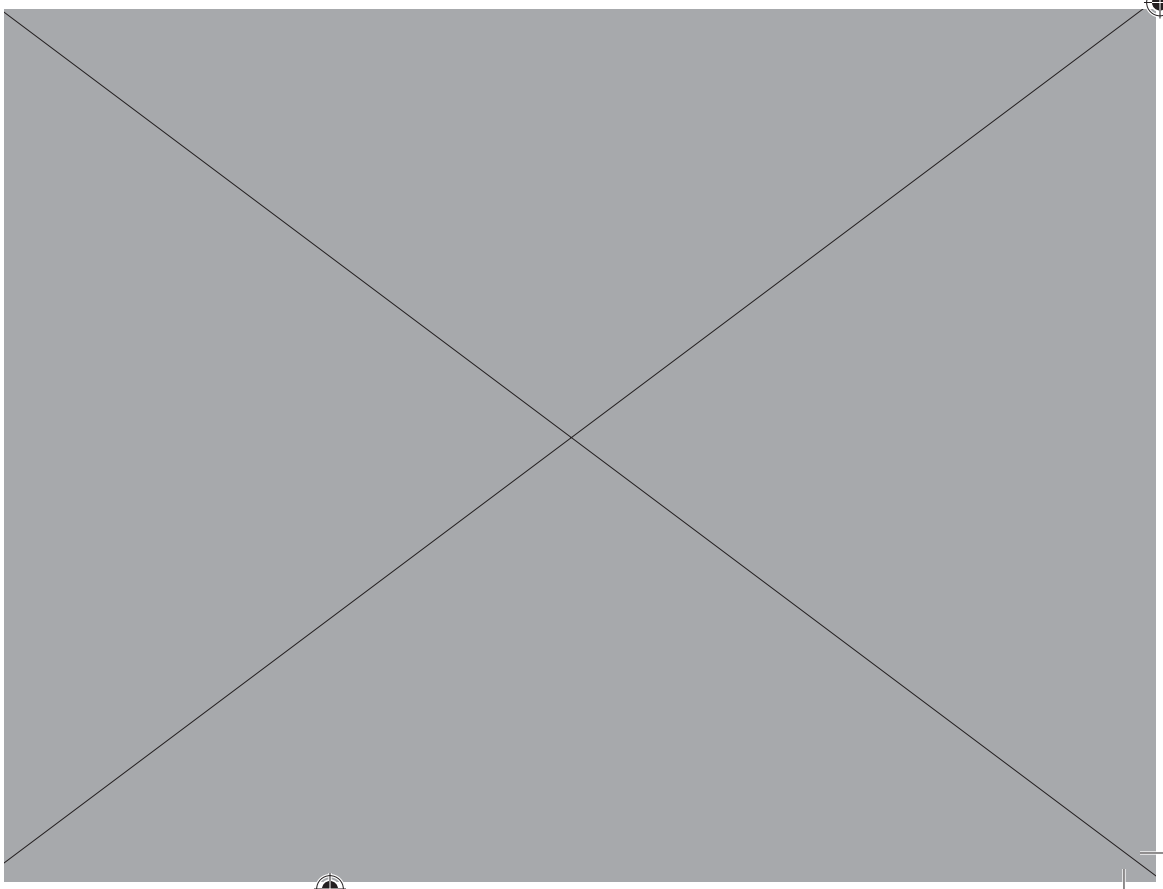
Stillbilder ur *Studio 66: Aktuellt kulturmagasin*, Sveriges Television 3 februari 1966. Reportage om Öyvind Fahlström, filmat i grannskapet till och inne i ateljéloftet på 128, Front Street.

Fahlström demonstrerar därefter sin egenkonstruerade fjärrkontroll, en lång pinne med vilken, förklarar han, ljudet eller tv:n kan stängas av utan att han behöver resa sig om reklamfilmerna och såpoperorna skulle bli alltför påträngande. Han beskriver tv-mediet som potentiellt konstnärligt material:

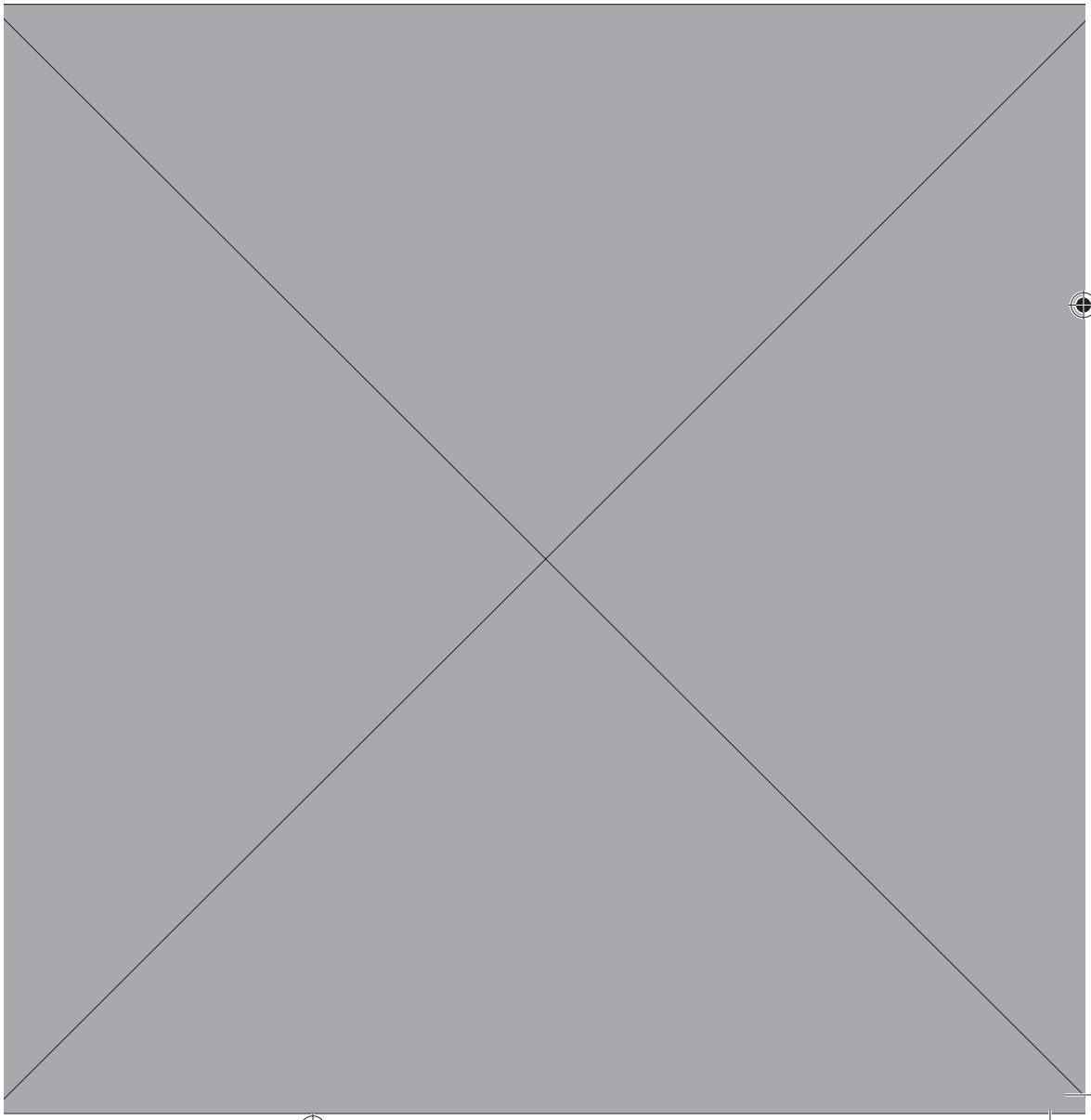
> Allt sånt som företräder sånt som kallas dålig smak, det är ofta väldigt intressant att arbeta med, det kan vara veckopress och serier, *commercials* på tv, kan man använda också, allt är en sorts inspirationskälla.

Filmen framställer ett avskilt och enskilt konstnärligt arbete i ateljén om än med reglerbar tillgång till massmedia. Tv:ns närvaro ingick inte i en gängse, romantisk föreställning om konstnärens ateljé. Mediehistoriskt representerar filmen det stora avståndet 1966 mellan tv-utbudet i Sverige och det i USA; det skulle dröja mer än två decennier innan svenska tv-konsumenter fick se vare sig reklam eller såpoperor. Filmens ateljébesök inramades av berättelsen om ett större rum, ett stadsrum fyllt av ljud, modernitet, rivningar och pågående stadsförnyelse. Det besökande filmteamet finner detta an-





Barbro Östlihn:
ur Front Street-sviten, 1962



Barbro Östlihn:
ur Front Street-sviten, 1962

slående och väljer det som kontext för att presentera Fahlströms konstnärskap. I filmen finns också anslående diskursiva tystnader: att ateljén var delad och att ett gemensamt konstnärligt arbete utfördes här får betraktarna inte veta. Filmer om konstnärer och deras arbete i ateljén, en subgenre inom dokumentärfilmen, fick en oanad blomstring i USA under 1960-talet, och Ulvenstams reportage kan betraktas som en del av den utvecklingen. Svensk television hade tidigt, inte minst under Lennart Ehrenborgs chefskap vid Dokumentärfilmssektionen, en ambitiös konstinriktning.[274] Här konstrueras en bild av det nya avantgardets arbetssätt.

I *Front Street-sviten* konstruerade Östlihn ett spatialt uppfattat universum i vilket ateljén och den omgivande staden ingick. Historien i de fotografiska bilderna är inte berättad utifrån, som den mediebild över konstnärligt arbete som var avsedd för det offentliga rummet i filminslaget i *Studio 66*. Vilka frågor uppstår i konfrontationen mellan dessa berättelser? I det här kapitlet bildar den fotografiska sviten och filmen utgångspunkt för en diskussion om de sfärer som Barbro Östlihn verkade inom. Konstnärens ateljé är inte neutral mark; det konstnärliga arbetet utförs inte i ett transparent rum utan har olika incitament beroende bland annat på subjektets position och genus. Det gäller både det här specifika fallet – Östlihns och Fahlströms konstnärliga arbete utfört synkront och ibland överskridande – och ”den nya konstens” diskurs. I analysen av rummet är fokus inte endast på hur den enskilda aktörens handlingsutrymme formas av fältet, utan också på hur subjektet formerar sig i en kamp med och om det utrymme som gives.

STAD I FÖRÄNDRING

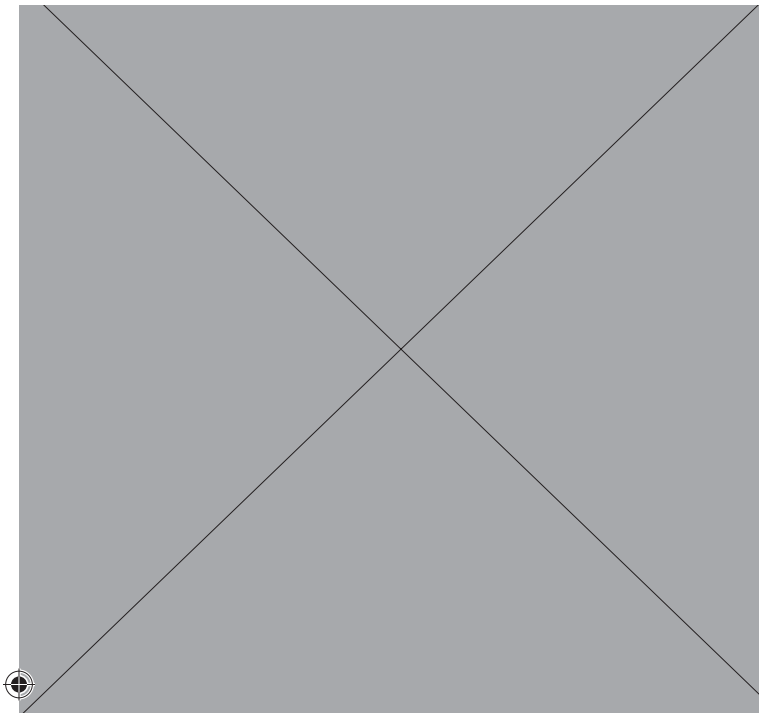
Östlihn och Fahlströms ateljé vid Front Street låg mitt i New Yorks finansiella distrikt invid Wall Street. När de båda konstnärerna kom till Manhattan präglades stadsdelens silhuett bland annat av *Cities Services Building* (1930–32), inredd i art déco-stil, som när den färdigställdes var världens tredje största skyskrapa efter Empire State Building; Chrysler Building; *40 Wall Street* (idag the Trump Building), som kom därefter i storlek; här låg också *City Bank Farmers Trust* (1930–31) och *One Wall Street* (1929–31).[275] Stadssilhuetten hör till de mest medierade i masskulturen, förmedlad också genom litteratur och konst som ett uttryck för framtidstro och modernitet.[276] Hamnlinjen och den mäktiga Brooklyn Bridge några få kvarter norr om ateljén på Front Street satte sin starka prägel på området. Brooklyn Bridge var vid sin invigning 1883 den längsta hängbron i världen med en hängvajer uppspänd mellan höga torn. Den hade en ståtlig utsträckning mellan Manhattan och Brooklyn, och spelar än idag en viktig roll för New Yorks trafikcirkulation. Brooklyn Bridge är en mycket stark visuell symbol och har varit ett återkommande motiv inom måleriet på 1900-talet för målare som exempelvis Joseph Stella och Georgia O’Keeffe.[277] Barbro Östlihn har i två målningar av bron tagit fasta på former i väggen av brofästet (*Brooklyn Bridge I*, 46 × 51, och *Brooklyn Bridge II*, 209 × 127 cm, båda 1963). Douglas Tallack menar i sin studie över visualiseringar av New York att komplexiteten och den stora kvantiteten av bilder av New York inom måleri, film och fotograf är en följd av stadens exempellösa expansion och av att man genom dessa visualiseringar kan få kunskap om olika förhållningssätt till *modernitet*.[278]

Första kapitlets studie kan förstås som en analys av ett sådant förhållningssätt. Det här avsnittet fokuserar snarare *konstnärsateljéns* och *konstnärens* funktion i framdrivandet av modernitet på Manhattan – den modernitet som var så påtaglig i Östlihns och Fahlströms kvarter under det tidiga 1960-talet.

Modernitet och ”urban renewal”

New Yorks utveckling till ett centrum för finans- och affärsverksamhet hade inletts på 1940-talet men tog verklig fart först i mitten av 1950-talet. Manhattan var under efterkrigsboomen ett ”utopia come true”, som dåtidens representanter för New York City’s Department of Commerce uttryckte det i *New York Times* 1956.[279] Banker och finansinstitutioner på Wall Street, närheten till Washington och den federala regeringen var viktiga faktorer. Härifrån kunde man resa till många andra amerikanska städer och till Europa. Den nära kontakten till massmedia och reklamindustri, vilka fått allt större betydelse för näringslivet, var också mycket viktig.[280] Trots höga skatter, en kaotisk trafiksituation samt dyra och trånga bostäder seglade New York upp som världens största finansiella center. Perioden innebar också en allt starkare social uppdelning mellan en vit medelklass och en svart arbetarklass. Det skedde en stor utflyttning från Manhattan på grund av att tillverkningsindustrin och billigt boende trängdes ut av finansväsendet, och de som arbetade på Manhattan fick långa dagliga pendlingsavstånd. Befolkningsnivån hölls ändå relativt intakt eftersom New York inte förlorade sin attraktionskraft för inflyttande från Europa och andra delar av världen.[281] Arkitekturen och stadsmiljön på Manhattan gick från slutet av 1950-talet in i en period av omvandling utan tidigare motstycke, och Östlihn och Fahlströms studioloft var placerat i det stadsrum som var centrum för händelserna. Deras kvarter låg helt ödsligt på nätterna, den tidpunkt på dygnet då paret arbetade, medan det på dagen vimlade av kontorsarbetande människor och bygg- och gatuarbetare.

Manhattan var uppdelat i ett zon-system som bland annat reglerade vilka kvarter som skulle vara i kommersiellt bruk och vilka som skulle vara för boende, respektive vilka som var utan restriktioner. Skyskraporna i New York hade inledningsvis ingen motsvarighet i någon annan stad. Chicago hade slutat utveckla sina fastigheter i höjdled 1893 sedan en restriktion om en maximihöjd antagits som en följd av överetableringen på fastighetsmarknaden åren innan.[282] I New York fanns ingen sådan absolut höjdbegränsning utan tornen växte sig höga i staden, i synnerhet efter 1889 då stål blev tillåtet att använda vid konstruktionen. Redan 1920 hade New York tio gånger fler höga hus än Chicago medan befolkningsmängden bara var dubbelt så stor, det vill säga 5,6 miljoner invånare.[283] I 1916 års zonreglering tillkom en passage som påtagligt kom att påverka utseendet på New Yorks skyskrapor och också särskilja dem från andra städers. Det var ”the zoning envelope”, som begränsade höjden *i relation till* gatubredden för att skydda ljusförhållandena vid gatan. Detta innebar att när höjden intill gatan utnyttjats maximalt enligt regelverket, måste byggnadens fasad dras in i relation till en angiven vinkel som ritades upp med spetsen vid gatans mitt. Istället för en absolut uttryckt höjdreglering skapades alltså en tredimensionell reglering för att säkra ljusförhållandena på marknivå. Byggnaden drogs därefter in steg för steg allteftersom den reste sig, kallat *setback*-arkitektur. Principen kom att prägla skyskrapornas arkitektur fram till 1950-talet.[284] Husen kallades i folkmun ”wedding cakes” (bröllopstårtor). Ett exempel på det var *Cities Services Building* i



närheten av ateljén på Front Street, byggnaden som Barbro Östlihn särskilt uppmärksammat och fotograferat, bland annat i *Front Street-sviten*.

Fastighetsbolagen som investerade i nya skyskrapor ville skapa byggnader som representerade ett visst varumärke eller demonstrerade finansiella muskler. Byggnaderna var inte bara rum där affärer bedrevs, de var också i sig spekulativa affärsprojekt. Det gällde att få ut maximal kontorsyta på en bestämd tomt, för att de som investerat i projekten skulle få god avkastning.[285] Den internationella modernismen, ”The International Style”, hade introducerats på Manhattan 1932 i en utställning vid Museum of Modern Art av Philip Johnson.[286] Den stod i kontrast till den rådande moderna klassicismen där traditionella arkitektoniska kvaliteter och urbana konventioner samspelade. Med den internationella stilen bröts den tidigare *setback*-arkitekturen mot stora, luftiga glasbeklädda kuber, vars fasader liknade glasgardiner, ”glass curtains”. Ett exempel är den byggnad som var utgångspunkt för Barbro Östlihns *80 Pine Street*. Byggnaderna tycktes sväva och ljudflödet spelade över fasaderna och reflekterade himlen. De zon-bestämmelser som kom 1961 ersatte tidigare restriktioner på obegränsad höjdsträckning genom att istället relatera det tillåtna våningsantalet till den totala tomtytan.[287] Denna relation, kallad FAR (*New Floor Area Ratio*), hade olika ledtal i olika zoner. Resultatet var att *setback*-arkitekturen nu fick konkurrens av glasbeklädda skyskrapor och stora plazor. En växande skara kritiker menade att *gatan*, det urbana livets plats, därmed var hotad. Nedre Manhattan var enligt 1916 års zon-plan fördelad mellan ”business-use” kring New York-börsen och kvarteren utmed vattnet som var utan restriktioner. En liten flik av affärszonen följde Wall Street ner mot hamnen.[288] Det innebar att det kvarter där Östlihns och Fahlströms ateljé var belägen till hälften var avsett för affärsbruk, medan den andra hälften var öppen för exploatering. Efter de nya zon-reglernas införande 1961 öppnades möjligheten för ytterligare fastighetsspekulation i de här kvarteren. Man kan sammanfattningsvis säga att den plats där deras ateljé låg var den mest utsatta och exploaterade punkten i ett New York, där få delar var fredade för expansionen. Detta förhållande påverkade deras närvaro i det urbana rummet starkt.

Den första halvan av 1960-talet som är i fokus här, sammanföll med en växande kritik och protesträrelse mot de stora stadsförändringarna. Robert Moses, som sedan 1930-talet hade haft stort inflytande på Man-

hattans utformning som stadsplanerare och som direktör för bolag som genomförde projekten, var en av dem som blev föremål för protesterna.[289] Projekten krävde ofta att stora områden revs för att nya lösningar – motorvägar som skulle frigöra Manhattan från oändliga trafikstockningar, nya parker och bostadsområden i kvarter som tidigare varit förslummade – skulle kunna förverkligas. De första större protesterna mot rivningar på Manhattan rörde Midtown, och när man sökte efter andra expansionsmöjligheter var det på Lower Manhattan man såg en möjlig utvecklingspotential. Denna del var präglad av livsmedelmarknaden; här låg Fulton Fish Market, ägg- och mejerihandeln utspelade sig vid Hudson River, Washington Market handlade med frukt och grönsaker, och partihandeln med kött var placerad i ”the meat district”. En annan expansionsmöjlighet utgjordes av själva hamnområdet och pirarna, vilka långsamt höll på att förlora sin betydelse som huvudpassage för transporter till och från Manhattan. Flera hamnpirar revs under 1960-talet. En av de pirar som revs hade Östlihn målat i sin *Pier 20*, 1963 (92 × 275 cm), se citatet ovan. Familjen Rockefeller hade starka intressen; de ägde fastigheter kring Wall Street och Chase Manhattan Bank, och agerade kraftfullt för att påverka stadsutvecklingen. David Rockefeller, vd för banken, yttrade att hela området var ”largely occupied by commercial slums, right next to the greatest concentration of real estate value in the city”.[290]

KONSTNÄRER SOM PÅTRYCKNINGSGRUPP

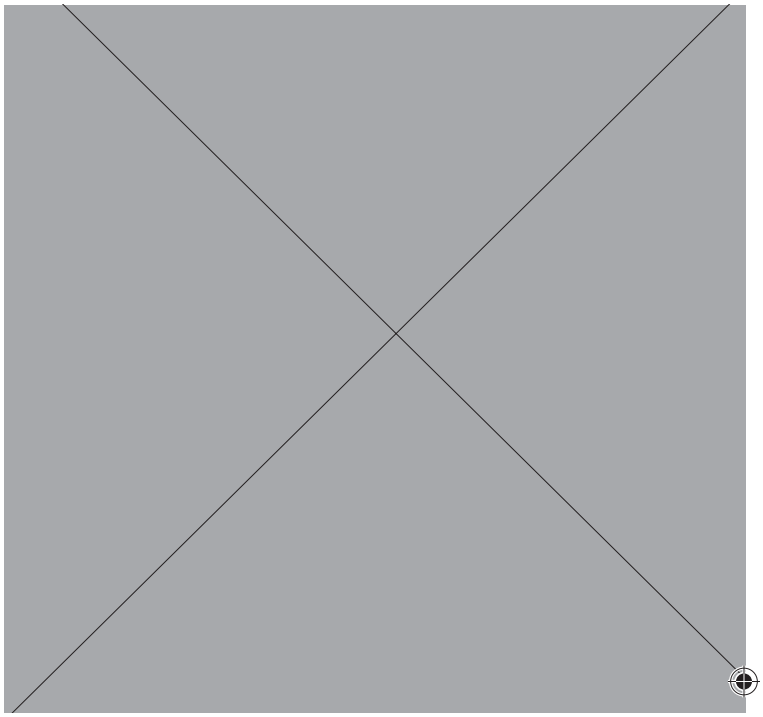
Området uppfattades alltså med sin närhet till utfarter till och från Manhattan, som en mycket intressant exploateringszon. En lobbygrupp där toppar ur finanseliten ingick, Downtown-Lower Manhattan Association, presenterade år 1958 ett förslag om ett sammanhängande landområde för finans- och försäkringsmarknaden. Det skulle kompletteras med vissa bostadskvarter för att området inte skulle vara helt öde efter kontorstid. Den ännu dominerande tillverkningsindustrin som omfattade smärre verkstäder, textilindustri och så vidare, skulle begränsas till en mindre triangel på västra delen av Lower Manhattan. Fulton Fish Market skulle flyttas, vissa gator vidgas och inte minst: Lower Manhattan Expressway (LOMEX) skulle konstrueras.[291] LOMEX var en stor fyrfilig motorväg som skulle sammanbinda Hudson River med East River och motorvägarna till förorterna via en breddad Broome Street. Om den hade byggts skulle motorvägen ha isolerat södra Manhattan från resten av ön, vilket också hade inneburit att många loft i SoHo måste rivas. Robert Moses hade mycket tidigt lanserat idén men frågan om LOMEX drevs mer aktivt från 1961 och lades ner 1971. Flera delar av denna Lower Manhattan Plan genomfördes, medan andra inte realiserades på grund av de växande protesterna. Spelet kring en av de viktigaste planerna, LOMEX, var komplicerat och motståndare fanns i flera läger. Vittnesbörd har dock hävdat att det var konstnärernas inträde i striden som till sist avgjorde att den fyrfiliga motorvägen, som skulle ha ”stängt av” nedre delen av Manhattan i nivå med Broome Street, inte kom att byggas.[292] Omfattningen i det politiska engagemanget motsvarade kanske inte det som uppstod i samband med proteströrelsen mot Vietnamkriget, men konstnärerna såg sig som politiska medspelare. Genom att utöva påtryckning kunde de påverka det egna utrymmet i staden.

Konstnärerna fick under 1960-talet i USA en allt synligare roll i samhällslivet; de framträdde i media och hade en viktig funktion i spelet mellan marknadskrafterna, både inom konsthandeln och i gentrifieringen av bland annat Manhattan. De kom också att i högre grad engagera sig politiskt, inte minst i frågor som rörde Manhattans utveckling. En viktig opinionsbildare, som lyckades omvandla den gryende kritiken mot stadsförnyelsen till allt starkare och mer framgångsrika motrörelser, var Jane Jacobs bok *The Death and Life of Great American Cities* som kom ut 1961.[293] Jacobs menade att modernistisk stadsförnyelse utplånade den potential till stadsförnyelse som är inneboende genom stadens egen historia. Hennes bok fick ett enormt inflytande och är idag ett standardverk inom urbanlitteraturen. Det fanns flera välformulerade röster i det nya motståndet. Ada Louise Huxtable dokumenterade egenarten just i kvarteren på nedre Manhattan i sin guidebok från 1964, *Classic New York. Georgian Gentility to Greek Elegance*.[294] Den var del av det nya intresset för stadens historia och lästes av många, bland dem Barbro Östlihn som uppmärksammade den som en alarmskrift.[295] En enskild händelse som också starkt bidrog till opinionen och i förlängningen till nya regelverk för bevarande, var rivningen 1963 av Pennsylvania Station (ritad av McKim, Mead & White 1904). Planerna fick en grupp av arkitekter och museifolk att bilda *Action Group for Better Architecture* i New York (AGBANY) – här ingick kulturpersonligheter som Norman Mailer och Lewis Mumford – som utan framgång försökte stoppa rivningen vilken genomfördes från oktober 1963 till sommaren 1964.[296] Den nya stationen i modernistisk storskalig geometrisk form av Charles Luckman Associates stod färdig 1968.

Konstnärer och andra aktörer engagerade sig politiskt för stadsmiljön. Ivan Karp, senare direktör vid Leo Castelli Gallery, engagerade sig i bevarandefrågor redan på 1950-talet. Han bildade *Anonymous Recovery Society* som sökte på hela Manhattan efter delar av historiska byggnader som rivits; byggnadsfragmenten köptes sedan in för att bevaras.[297] Också konstnärer i de yngre avantgardekretsarna blev under 1960-talet en påtryckningsgrupp med stigande reellt inflytande i processerna kring stadsförnyelsen. *The Artists' Tenants' Association* (ATA) bildades 1960–61 genom underskrifter av 500 konstnärer. Incitamentet var en strid kring loften i de gamla industri-, lager- och hantverkshusen och konstnärers rätt att inte bara arbeta, utan också bo i dem. Vid den här tiden hade fler än hundra konstnärer blivit vräkta, inte enbart för att de genom att bo i sina studioloft bröt mot zon-regleringarna där varje kvarter tilldelats bestämda funktioner. Det hade också uppstått flera farliga brandincidenter och brandförsvaret måste försäkra sig om att vid brand kunna lokalisera personer även nattetid. ATA drev frågan om konstnärernas rätt – *som konstnärer* – att bo i loften även då zon-föreskrifterna för området inte tillät det.

Sommaren 1961, samma år som Fahlström och Östlihn senare i oktober kom till New York, hotade ATA att bojkotta alla utställningar i staden till höstsäsongen. Den politiska makten insåg vikten av att behålla konstnärerna i de aktuella områdena, och deras begäran bifölls. Man tilläts dock inte använda loft *enbart* till bostad, de skulle vara konstnärsateljéer och konstnärerna var ålagda att registrera sig vid the Building Department, liksom att signalera sin närvaro för brandmyndigheten genom att sätta upp en skylt med orden "Artist in Residence" (A.I.R) på exteriören.[298] Begreppet fick starkt genomslag och används idag i en förskjuten betydelse för konstnärer som är inhysta i befintliga institutionella eller företagsrelaterade sammanhang. ATA var en föregångare till den redan nämnda *Artists against the Expressway*, som arbetade mot LOMEX, liksom *SoHo's Tenants Association*.

Barbro Östlihn. Stadsförnyelse på Manhattan.



Ateljéloften medieras

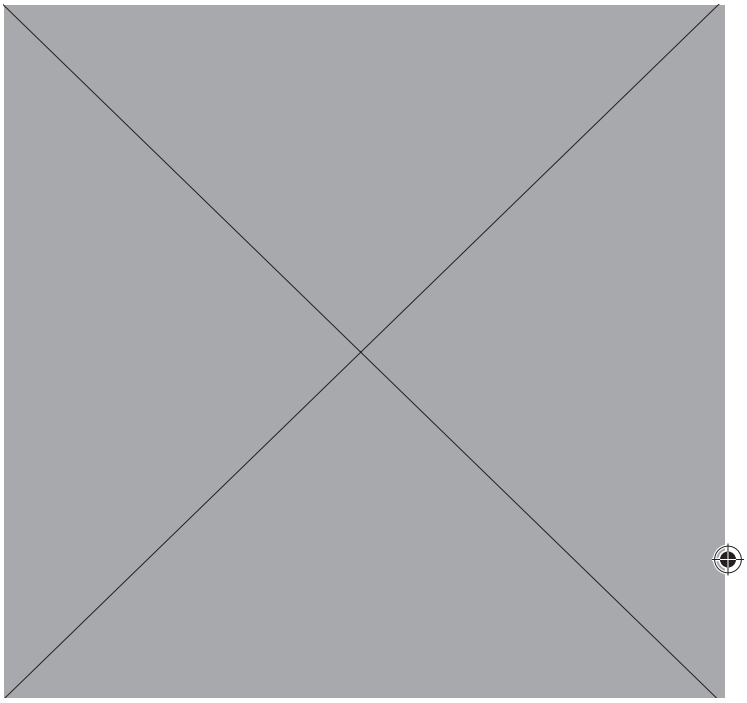
Konstnärernas etablering i loftbyggnaderna ingick också i ett än större mönster av stadsförnyelse och av gentrifiering. Loften blev med tiden intressanta objekt på bostadsmarknaden, de konverterades från ateljéer till objekt för kulturell konsumtion, vilket Sharon Zukin visat i sin viktiga analys av loftens roll i den senkapitalistiska utvecklingen.[299] De blev föremål för en strid mellan olika sociala grupper som kämpade om deras användning. Konstnärernas val att arbeta och bo i loft i början av 1960-talet var i själva verket, menar Zukin, ett av *incitamenten* till den processen. Då magasinen och verkstadsbyggnaderna revs på södra Manhattan, exempelvis de flesta på Front Street och Coenties Slip, fortsatte konstnärer att bosätta sig i loft längre norrut i SoHo, ofta insprängda mellan verkstäder, syateljéer och små tillverkningsindustrier. SoHo blev då nästa plats för en kamp om stadsrummet.[300] På 1970-talet spreds mediebilden av ateljéloftet som en bohemisk miljö och chic bostad i allt vidare cirklar, och en ny kategori, en välbärgad medelklass, flyttade in. Loften förlorade sin ofta kombinerade funktion av både bostad och ateljé, och blev istället enbart till bostäder. Investerare köpte upp fastigheter, trängde ut de små tillverkningsföretagen och modellerade om hela hus till boende. Konverteringen av tillverkningsindustrins loft till bohem-chica bostäder i SoHo på 1970-talet bekräftar och symboliserar det urbana hantverkscentrets död. Över tid omfattade de grupper som berördes av striden småindustriidkare, konstnärer, hyresgäster eller potentiella hyresgäster ur medelklassen, fastighetsutvecklare, den rika eller bördiga överklasseliten i städerna, de banker som denna rika klass kontrollerar samt politikerna.[301]

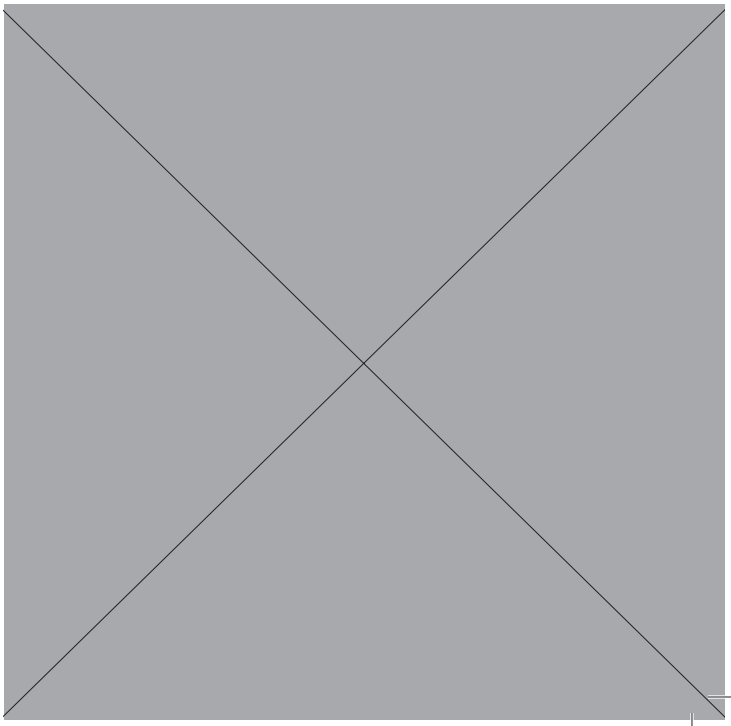
Bilden av det bohemiska loftlivet spreds via de amerikanska men också internationella museimän, konsthandlare och journalister som besökte ateljéerna, och vidare ut till tidningar som *New York Times Magazine* och till internationell press. Tv-inslaget med Fahlström i Sveriges Televisions program *Studio 66* kan förstås som en del i detta. Det loftboende som idag finns i många av västvärldens storstäder går att spåra tillbaka till Östlihns, Fahlströms och deras kollegors boende på södra Manhattan, liksom till konstnärens förändrade status i det ekonomiska systemet vid samma tid. Enstaka konstnärsateljéer hade sedan 1930-talet kunnat påträffas i gamla industribyggnader, men inte förrän i och med 1960-talet blev boendeformen uppfattad som intressant i en vidare krets. Med tiden kunde några av

heter och köpa egna loft och fastigheter i staden för sitt arbete. Konstnärer som saknade dessa medel kunde efter förebild av filmaren Jonas Mekas gå samman i kooperativ och köpa hus gemensamt. Men de allra flesta loften bebos i dagsläget av helt andra samhällsgrupper.

Vid Manhattans sydspets finns idag varken hantverksindustrier eller särskilt många konstnärsateljéer kvar. 1983 konserverades några kvarter, inklusive Front Streets sista del intill Brooklyn Bridge, till South Street Seaport Museum, för att samtidigt skapa en shopping-galleria. I en romantiserad stadsdel presenteras idag besökare för en skapad berättelse om hamnlivet vid Manhattans sydspets. Några enstaka loftateljéer och enklare gallerier är det enda som påminner om perioden då många konstnärer bodde här. Sharon Zukin har framhållit South Street Seaport som ett av flera exempel på hur det förgångna dekontextualiseras och att innerstadens förödda landskap omvandlas till konsumtionslandskap. Den del av Manhattan där Barbro Östlihn levde, vandrade och fotograferade fasader, bär spår av stadsförstörelsen, trots att den maskerats med hjälp av en nostalgisk restaurering av fiskerihamnen och ett täckt kommersiellt center.[302] Här står äldre skyskrapor och moderna byggnader sida vid sida med stora hål och obebyggda tomter med parkeringsplatser. När man idag söker upp de platser Barbro Östlihn stannade inför och gjorde till utgångspunkt för sina målningar, platser som ofta finns angivna hennes i titlar, är många byggnader rivna. Denna process inleddes på 1960-talet, bokstavligen mitt framför hennes ögon.

Manhattans sydspets var då Östlihn bodde där således platsen för extremt starka ekonomiska och politiska intressen. Tillsammans med ett område högre upp på





Manhattan, den norra delen av Park Avenue mellan 42:a och 59:e gatan, utgjorde det Manhattans två finansiella kluster där den internationella stilen fått sitt genombrott. Kampen om utrymme, kontorsyta och exponering avspeglades tydligt i den visuella stadsbilden och fortsatte under hela 1960-talet. Det gjorde att fastighetsägare och deras hyresgäster i loften ofta levde i utdragen ovisshet om och när rivning skulle kunna ske. Konstnären Fred Mitchell, som var granne till Östlihn och Fahlström på 128, Front Street, har berättat att han under parets sommarvistelser i Europa fick vykort från dem som alltid avslutades med den oroliga frågan om han visste om huset skulle stå kvar när de kom tillbaka till hösten.[303] Först 1967 blev de slutligen tvungna att flytta och huset revs.

Sett utifrån urbaniseringsprocessen och kampen om det offentliga rummet, var den fysiska plats Östlihn, Fahlström och flera av deras konstnärskollegor bebodde under de här åren extremt utsatt. Deras arbete i ateljén kunde kanske i någon mening betecknas som avskilt, men precis utanför fönstret utspelade sig en av de största stadsomvandlingarna någonsin.

”KONSTNÄREN I VÄRLDEN”

Parallellt med den intensiva kampen om staden pågick en förändring av konstnärsrollen i samhället. Gallerier och museer lyckades i början av decenniet skapa en ny grupp av välbärgade konstsamlare som genom att köpa popkonst och annan ny konst, också förvärvade en modern identitet. Priserna för konst trissades upp till helt nya nivåer. En försäljning av Jackson Pollocks målning *Autumn Rhythm* efter hans död av hustrun Lee Krasner till Museum of Modern Art för 30 000 dollar 1957, sades enskilt ha öppnat helt nya horisonter för hur konst kunde prissättas.[304] Museernas initiativ påverkade också marknaden. Samma museums förvärv 1960 av den då 23-årige Frank Stellas målning *Marriage of Reason and Squalor* utgjorde en markör för en ny förvärvningspolicy: det var första gången ett köp gjordes av en konstnär som inte haft sin första separatutställning.[305] När popkonsten började visas på gallerierna från 1962 legitimerades den också genom utställningar på museerna. Konstnärerna skapade sig ekonomiska tillgångar som få konstnärer under 1940- och 50-talen hade kunnat drömma om.

Konstnärer och intellektuella började under tidigt 1960-tal iaktta och kommentera en förändring i konstnärernas möjlighet att positionera sig i konstvärlden på Manhattan, en konstvärld som ju uppfattades som den västerländska modernismens centrum vid sidan av och i konkurrens med Paris. Det sammanföll med det föregivna generationsskiftet. De abstrakta expressionisterna hade sedan kriget uppfattats som ensamt strävande heroer, förande en enkel levnad på utkylda loft åtskilda från gemene man. Medan det nya fältet liksom det tidigare på många sätt kan betraktas som ett avantgardefält, var däremot dess relation till det ekonomiska fältet av en helt annan art än den konstellation som de abstrakta expressionisterna ingick i. Man skulle kunna säga att en *förändring i graden och arten av autonomi* visavi det ekonomiska fältet inträder. Då autonomikriteriet har setts som ett huvudkriterium inom Pierre Bourdieus fältteori, kan det vara fruktbart att diskutera vad denna brytpunkt innebar just för fältkaraktären i avantgardet på Manhattan.

Karriärstrategier och sociala interaktioner som bröt mot de tidigare, uppmärksammades i en debatt som seglade upp runt 1961–64 i den amerikanska konstpres-

sen. Jag kommer här att låta utsagor i en text av Allan Kaprow, ”Should the Artist be a Man of the World” i *Art News* 1964, representera hur denna nya situation tedde sig.[306] Kaprow reflekterar där över konstlivet, som nu drabbades av mer nyheter, fler estetiska teorier och mer energi än vid någon annan tidpunkt. Hur skall konstnären agera?

> A few have acted, and what they have done has altered the way we think about art. What art has begun to mean now can best be described by its *new circumstances* [min kursiv] and by the self-image artists have had to adopt as a result. Although the change is incomplete, other artists are measuring their stance and goals by what has happened; and those opposed to the change pay it tribute by contrasting their preferences to its alleged inadequacies.[307]

Essän framställer en uppfattning om att konstnären inte automatiskt bemästrar fältet enbart genom arten eller kvaliteten i sitt verk, utan genom hur han förmår navigera inför nya omständigheter. Konstnären, som enligt Kaprow var ”in hell” 1946 (man ser framför sig den ensamme, utarmade, från samhället isolerade konstnären i sitt ouppvärmda loft), är idag ”in business”. Istället för att ha mognat till konstnär under depressionen (vilket, underförstått, de abstrakta expressionisternas generation gjort), hade män och kvinnor i den nutida generationen vuxit upp och utbildat sig efter andra världskriget. De hade nästan alla collegeutbildning och var inte sällan gifta och hade barn. Efter kriget skedde i USA en stark ökning av antalet konstutbildningar. Personer som hade tjänstgjort i armén och flottan under andra världskriget, fick rätt till ”the G I Bill”, en individuell statlig subvention för högre studier.

Barbro Östlihn delade många av sina amerikanska generationskollegors bakgrund; hon kom ur medelklassen och hade en högre utbildning. Skillnaden var bland annat att den utbildning hon fick på Konstfack och Konsthögskolan vilade på en modernistisk grundsyn om akademisk skicklighet och inte på de amerikanska universitetens mer konceptuella och verbala inriktning.[308] Här hade den åtskillnad mellan handens och tankens förmåga, som först under 1990-talet på allvar nådde det svenska utbildningsväsendet, redan inträffat.[309] På gatan, menar Kaprow, är de nya konstnärerna omöjliga att skilja från den medelklass de ofta är sprungna ur, och vars omständigheter – materiell trygghet, självförverkligande – de tenderar att sträva emot. ”They do not live very differently from anyone else.”[310]

Det nya avantgardet – ett fält?

Översätter man Kaprows artikel till bourdieusk språkdräkt skulle man kunna säga att förmågan att låta det egna symboliska kapitalet växa har blivit alltmer utslagsgivande. Eftersom Kaprow själv är en aktör med framskjuten ställning som konstnär och kritiker i det framväxande avantgardefältet, kan vi också anta att den typen av färdighet gav anseende där. De nya omständigheterna födde ett nytt slags fält i vilket konstnärer inte hade sitt sociala liv bland medelklassgrannarna. Umgänget med kunder, konstnärskollegor och agenter började konsumera omfattande tid och ägde ofta rum av karriärskäl snarare än för förströelse och nöjes skull. Konstnärerna förföljs inte av samhället längre. Den misskände konstnären kan inte ens ty sig till trösten att kunna bli upptäckt ”senare”:

> Deprived of their classic enemy, society, they cannot comfort themselves in their lack of recognition with the refrain ”They'll discover me later,” for now their only opponent, if they have any, is the competition. They

> must put up or shut up, succeed in conveying their own vision in reasonably good time or consider giving up the attempt. Deprived, also, of imaginary ideals, they must work toward an art that they see functioning [...] in a *subtle social complex* [min kursiv] whose terms they are only beginning to understand. Art becomes harder to make than ever.[311]

Den bild Kaprow uppmålar av den mycket starka konkurrensen i konstvärlden och förändringen i dess subtila sociala strukturer, bekräftas av många skildringar.

Villkoret för att en viss konstvärld skall utgöra ett eget fält är enligt Bourdieus terminologi att det fungerar autonomt visavi det ekonomiska fältet. Det är precis den självständighet som, enligt den diskurs Kaprow är en del av, tycks upphöra i och med att de abstrakta expressionisternas hegemoni i konstlivet ger vika och den nya generationen intar befintliga positioner. Här har jag valt att låta Kaprows text representera den nya socio-ekonomiska situationen. Det saknas en sammanhängande sociologisk eller ekonomisk vetenskaplig forskning om det nya avantgardet, men jag anser ändå att det är rimligt att göra det generella antagandet att ekonomiska variabler och utbytesrelationer fick större betydelse i och med det nya fältets framväxt under 1961–63 på Manhattan. Konsthistoriskt representeras diskursen av en ny konstsyn; istället för de abstrakta expressionisternas hyllande av konstnärens möte med sin själs inre i den ensamma ateljén, växte en ny livsstil fram tillsammans med en uppfattning om konstnärens möjliga utrymme i ”mellanrummet mellan liv och konst”, för att använda Robert Rauschenbergs bevingade ord. Enligt många författare skedde det en aktiv *avpolitisering* av konstnären i Amerika under 1950-talet. Flera betydande kritiker och konstnärer under 1940- och 50-talen, dit hörde exempelvis Clement Greenberg, hade bokstavligen varit med i kommunistiska eller socialistiska sammanslutningar. Som vi har sett

Skyskraporna Cities Services Building / AIG-Building (1932) och 80, Pine Street (1960).

agerade dock även 1960-talets konstnärsgeneration politiskt, fast kanske på andra sätt.

Kaprow understryker alltså att konstnärens *förmåga att påverka* blir allt viktigare i och med att konstnärens publik vidgas. Den nya publiken – de nya kapitalisterna och den breda medelklass som intresserade sig för konst – var betydligt större och svårare att inringa än den snäva krets av konstkännare och samlare som var aktiva tidigare. Konstnärens uppdrag får en didaktisk dimension; hon eller han måste förmå att påverka sin publik.

Den nya generationens konstnärer var som sagt ofta collegeutbildade. Flera av dem hade arbetat med kommersiell grafisk formgivning, med att måla reklamskyltar och inreda skyltfönster och så vidare, innan de trädde in på konstscenen där de mest ansedda av dem mycket snart kunde sälja sina verk till betydande priser. ”De bästa” konstnärerna var både berömda och välbeställda. Kaprow nämner själv inga namn men konstnärer i Östlihns omedelbara närhet som Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg och Frank Stella hörde dit, liksom snart också en figur som med hela sitt framträdande och på en konstnärlig metanivå hanterade den nya konstnärsrollen: Andy Warhol. De som hjälpte fram konstnärer var nya museiintendenter, konsthandlare och kritiker som skapat sina karriärer efter kriget. Intendenterna skrev också i konstpressen och gav ut monografier. Med en dittills oöverträffad hastighet förflyttades presentationen av det nya avantgardet från små gallerier till de något mer etablerade och snart de stora museerna. Det väckte uppseende i konstdebatten, och en och annan indignerad kommentar som Dore Ashtons ovan. Konstnärer

Brofästet vid Brooklyn Bridge.

figurerade också som aldrig tidigare i offentliga paneldiskussioner, i radio och i tv. Deras kunder kom i allmänhet inte heller längre från gamla förmögna familjer i finans- och fastighetskretsar, utan var istället ofta nyrika som kanske såg att den moderna, häftiga popkonsten väl bekräftade deras egen entreprenörsidentitet.

I förhållande till det ekonomiska fältet uppstår alltså en ny typ av strategier bland de konstnärer som räknades till de giltiga. De gällde givetvis också andra agenter än konstnärerna: museer, intendenter och inte minst gallerister som kopplade samman konstnärerna med en ny köpstark grupp. Ett exempel på de nya, nyrika samlarna var Robert och Ethel Scull, ett ungt par som gjort sig förmögna på en taxirörelse och fastighetsaffärer.[312] Deras samlande av popkonst är berömt; hela deras hem inreddes, ja i själva verket närmast möblerades, med verk av Lichtenstein och Warhol och de övriga popkonstnärerna.[313] I entrén till deras stora våning stod en gipsstaty i helfigur föreställande Henry Geldzahler, intendent vid Museum of Modern Art och en av popkonstens tillskyndare. Man kan konstatera att paret Sculls tamburdekoration, popkonstnärernas öppna referenser till det ekonomiska skiktets förbindelser med kultureliten, liksom överlag popkonstens bruk av kommersiella symboler och reklamspråk, visar på fältets beredskap att öppet spela på och med relationer mellan en ekonomisk och kulturell klass.[314] Detta är vad Bourdieu kallat ”den karismatiska ideologin”, en ideologi som avser att fokusera på den som synes vara producent och ”hindrar en från att fråga sig vad det är som auktoriserar upphovsmannen, vad som skapar den auktoritet som upphovsmannen auktoriserar sig med”.[315] Det ogenerade samspelet mellan en ekonomisk och kulturell klass pekar på att den karismatiska ideologin delvis är satt ur spel. Snarare tycks det vara så att just framställandet av andra auktoriteter för konsekrering av kulturellt kapital än konstnären, ingår i själva (det konstnärliga och konstkritiska) spelet. Jag kommer att dröja lite vid detta.

Motsättningen mellan symboliskt och ekonomiskt kapital återkommer som en horisontell axel i Bourdieus undersökningar och kartläggningar av det franska samhället.[316] Denna motsättning återfinns hos Flaubert och dennes fält, vilket utgör ”en bakvänd ekonomisk värld”, och det är centralt för Bourdieu i *Konstens regler*. Här har Bourdieu att göra med ursprunget till ett autonomt modernistiskt fält, där marknaden försvinner i och med ”den symboliska revolution varigenom konstnärerna frigör sig från borgerskapets efterfrågan när de vägrar att lyda någon annan herre än sin egen”.[317] Det var också avgörande för kulturproducenternas självförståelse i 1800-talets Frankrike. Bourdieu lyfter fram Flauberts försäkran om att ”ett konstverk [...] är oskattbart, har inget kommersiellt värde och kan inte förvärvas för pengar”; det står alltså per definition utanför de gängse ekonomiska marknadslagarna. Den bakvända ekonomiska världen fångade in konstnärerna, som Bourdieu uttrycker det, i den infernaliska mekanism där de efter att själva ha skapat den nödvändighet som blir deras dygd, alltid kan misstänkas för att göra dygd av nödvändigheten.[318] Denna motsägelsefullhet mellan realitet och retorik är dock fjärran från denna typ av utsagor som Andy Warhol ständigt levererade:

> It was on one of those evenings when I'd asked around ten or fifteen people for suggestions that finally one lady friend of mine asked me the right question: ”Well, what do you love most?” That's how I started painting money.[319]

Bourdieu skriver att varje fälts logik bestämmer vilka egenskaper som är gångbara på just den marknaden, vilka som är relevanta och verksamma i det aktuella spelet och som i förhållande till detta fält fungerar som specifikt kapital och därigenom som förklarande faktor till praktikerna.[320] Kan man således säga att den motsättning som Bourdieu fann i det franska samhället upplöses i det här aktuella fältet, så att det symboliska kapital som erkänns inbegriper ekonomiskt kapital? Det tycks som om en rad framstående konstnärer bland neorealisterna på Manhattan inte konverterar sitt kapital när de omsätter sina verk till realekonomi. Snarare bibehåller de sitt symboliska kapital och *adderar* till det omfattande ekonomiska tillgångar. Konverteringsstrategierna innebär, till skillnad från i det äldre franska fältet, inte heller någon förflyttning från en klass till en annan. Man kan också konstatera att även decennier efter det att Rauschenberg, Oldenburg, Lichtenstein och Warhol gjort sina inbrytningar på konstscenen, och efter det att de strax därpå skapat betydande ekonomiska reserver, kan de i konstvärlden presenteras som unga, traditionsbrytande, nyskapande och friska tillskott till kulturen. Deras verk fungerar än idag som mycket högt värderade varor på konstmarknaden.

Andy Warhols strategier att inkorporera den ekonomiska sfären skiljer sig radikalt från sådana explicit kritiskt reflekterande konstnärer som exempelvis Bourdieu tagit upp i *Produktionen av tro* (Piero Manzoni och Ben). Det Warhol gör är inte liksom Manzoni och Ben ”en skenradikals försök till subversion”.[321] Warhol adresserar inte konstsystemet genom en kritisk diskurs utan framställer *det ekonomiska fältets utsida* som sin konsts ämne och låter *sin egen habitus* framstå i ständigt samspel och samklang med den ekonomiska världens och masssmedias mekanismer. Som Benjamin Buchloh visat förstod Warhol tidigt hur snabbt konstnärens roll och publikens förväntan förändrades redan på 1950-talet.[322] Han förstod också att de nya konstnärsgenerationerna måste inse och offentligt erkänna att den romantiska konstnärsgestalten hade spelat ut sin roll i samband med den massiva omorganiseringen av samhället under efterkrigsperioden. Popkonstens inträde har av exempelvis Andreas Huyssen beskrivits som det historiska moment då den åtskillnad mellan högkultur och masskultur som varit ett av modernismens grundläggande teman slutgiltigt upphävdes. Bourdieu har beskrivit denna numera överspelade åtskillnad i termer av ”två sinsemellan oberoende och hierarkiserande differentieringsprinciper” i sin analys av 1800-talets franska litterära värld.[323]

Bourdieus fältteori är alltså svår att fullt ut förena med det avantgardefält som uppstår i New York. Mycket talar för att just särskiljandets logik, den bakvända ekonomiska världen, inte är aktuell här. Två slutsatser skulle vara möjliga att dra av detta. Den ena är att modernismens fält förlorar sin autonomi i det här momentet, att man rent historiskt går in i ett skede som kan kallas för ”postmodernt”. Ett annat antagande vore tvärtom att en sociologisk studie av fältet kring det amerikanska neo-avantgardet vid tidigt 1960-tal, med en parallell analys av det sociala rummet och rummet av möjligheter, skulle kunna objektifiera fältet och ge intressanta resultat. Den återkommande beskrivningen av tillvaron som en våldsam kamp om utrymmet, mellan konstnärer, mellan gallerier och så vidare, pekar ju ändå på möjligheten av ett fält i autonomi.

ÖSTLIHN OCH FAHLSTRÖM I DET NYA AVANTGARDET

Hur navigerade då Östlihn och Fahlström i en konstvärld, där medvetandet växte om att fältet inte enbart bemästras genom *arten eller kvaliteten i själva konsten*, utan också påverkas av hur *en aktör förmår navigera* visavi nya omständigheter? Först och främst är det viktigt att slå fast att de i motsats till några av sina närmaste kolleger inte hade någon solid ekonomisk bas. De levde under tämligen knappa förhållanden, utlämnade som de var till svenska stipendier och blygsamma försäljningsvolymer. Deras loft på Manhattan var i praktiken snarlikt de utkylda loft Greenberg hade talat om på 1940-talet: bebott med kackerlackor, för hett på sommaren och på vintern för kallt, i synnerhet under parets regelmässiga nattliga arbete då värmesystemet var avstängt.

För att inledningsvis alls kunna göra förflyttningen från Stockholms periferi till Manhattans centrum var konstnärerna hänvisade till stipendiefonder. Öyvind Fahlström sökte och tilldelades i februari 1961 Sverige-Amerika Stiftelsens stipendium för att studera ”det radikala amerikanska måleriet, speciellt spontanism och action painting”.[324] Stiftelsen hade bildats 1919 för att främja utbytet av vetenskapliga, kulturella och praktiska erfarenheter mellan de båda länderna. Få ”fria” bildkonstnärer, det vill säga utan särskild anknytning till någon amerikansk institution, tycks dock ha föregått Fahlström som stipendiater.[325] Barbro Östlihn fick i sin tur senare samma år ett kungligt stipendium för att i New York, som hon skrev i ansökan, studera abstrakt expressionism, en nyuppkommen radikal, amerikansk konst.[326] Hon hade, menar hon där, för avsikt att studera för målaren Philip Guston, en av ”de främsta företrädarna för den abstrakta expressionismen”, vid The New York University Washington Square College of Art. Så vitt jag kunnat se ägnade hon sig dock aldrig åt några sådana studier.[327] Det var alltså konstnärer ur en tidigare amerikansk generation som i breven lyfts fram som resans incitament, inte den yngre krets konstnärer som de i praktiken från första dagen var en del av. Redan i februari 1962 tvingades Fahlström skicka en ny förfrågan till Sverige-Amerika Stiftelsen. Det brevet gav ingen ekonomisk utdelning men stiftelsen fick en färgrik beskrivning både av konstlivet i New York och parets ekonomiska förhållanden.[328] Östlihn berättade i en sentida intervju om sin fascination över energin och pulsen i New York, men också om de dagliga förhållandena:

> Den första tiden var man inte imponerad av konsten utan av deras oerhörda vitalitet och arbetsförmåga, initiativtagande, deras förmåga att leva enkelt och billigt utan krav på komfort, mycket mycket tuffare än mina svenska akademi- och konstfackskamrater, det var helt annorlunda förhållanden. [...] Det var rätt slitsamt de där åren. [...] New York är ingen lätt stad att leva i, framförallt inte som fattig, och det var man ju, det är tungt och hårt och slitsamt.[329]

Det fanns dock strategier och förhoppningar om hur sakernas tillstånd skulle kunna förändras. I några av Fahlströms artiklar i svensk dagspress om New Yorks konstvärld återkommer föreställningar om nya subtila sociala spel liknande dem som Kaprow talat om. I samband med utställningen *Fyra amerikanare* på Moderna Museet publicerade han under titeln ”Det enda som lönar sig: Att drämma till” en artikel om den konstnärliga miljö de fyra utställande konstnärerna – Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg och Richard Stankiewicz – verkade i:

> Den ofattbara blandning av nationaliteter, klasser, raser, konfessioner, de gigantiska kvantiteterna på alla livets områden gör kampen för att komma sig upp så mycket hårdare och framgångens frukter så mycket mer lockande och verkliga. Det i sin tur gör att *det enda som lönar sig är att ta steget fullt ut*, att drämma till med det fräckaste alternativet, den största dimensionen. [...] På alla områden är det fråga inte bara om att uttrycka, utan också att påverka, att rycka med omgivningen.[330]

Fahlström skapade svenska debatter om statlig kulturpolitik och lanserade modeller för hur svenska konstnärer skulle kunna stödjas utanför Sverige. Han menade i artikeln ”Svensk konst utomlands: Vaktparad eller gerilla?” i *Dagens Nyheter* den 20 juni 1965, att avgörande för en konstnärs framgång i utlandet är om konstnärskapet ”organiskt” fungerar i det internationella konstlivet och konstmarknaden i Paris eller USA. I en uppföljande artikel hänvisade han åter till *konstmarknadens* ”naturliga urval” som metod att finna värdiga stipendiater att sända ut, istället för att lägga statliga pengar på verkningslösa vandringsutställningar av svensk konst i utlandet.

> För den utomstående kan konstlivet verka kaotiskt, men för dem som dagligen och sedan många år följer det avtecknar sig de markanta profilerna utan större ansträngning. [...] det är sällsynt t ex att en konstnär av div I-kvalitet under flera år fortfar att framträda i ett div III-galleri. [...]
>
> Även skygga och tillbakadragna konstnärer träffar då och då kolleger och deras vänner. Vad som händer är då att skygge, tillbakadragne X går fram till Y och säger: ”Jag bor på ..., har du lust att titta upp en dag och titta på mina grejer?” Krångligare än så är det inte. Den bästa kontaktmannen visar sig ofta vara just en annan konstnär som, om det vill sig väl, utan genvägar kan gå till en konsthandlare med ett tips. (Så har det fungerat för mig i både Paris och New York.)[331]

Fahlström pressades senare angående sin synpunkt i samband med NUNSKU:s stora utställning *Pentacle* i Paris 1968 – som jag återkommer till i nästa kapitel – där förutom Öyvind Fahlström även Olle Bærtling, P. O. Ultvedt, Max Walter Svanberg och Carl Fredrik Reuterswärd visades. I ett tv-reportage refererade reportern Fahlströms tidigare kritik i *DN* mot stora officiella utställningar i utlandet, och frågade om han ansåg att detta gällde också för *Pentacle*. Fahlström svarade:

> Jag hävdar fortfarande i princip att pengarna skulle vara bättre använda om man fördelade de här 100 eller 200 000 kronorna eller vad det nu kan ha kostat att göra den här utställningen, på stipendier så att konstnärer kunde leva utomlands, komma in i konstlivet på ett organiskt sätt. Å andra sidan tycker jag att *om* man ska göra det, så ska man göra det så storslaget som här och med en ståtlig inramning över huvudtaget. Men om man tar det som en PR, som en information om Sverige, skulle man inte snarare göra utställningen i u-landet för att knyta den kultur-kontakten?[332]

Den apparat för selektion av konstnärer som föreslås här, konstmarknaden, var intimt förbunden med den fysiska staden och de sociala strukturer som utvecklades i relation till konstnärernas ateljéer och samlingspunkter. I New York var den första enmansutställningen avgörande för den kommande karriärens utveckling. Kalliopi Minioudaki har visat att denna konsekrering i praktiken var närmast ouppnåelig för kvinnor.[333] Östlihn framhöll senare hur enligt hennes uppfattning extremt få kvinnliga konstnärer var aktiva i New York, och hon menade att situationen i Stockholm var något bättre.[334] Från galleriutställningar gjorde museerna ofta sina urval till sina större grupputställningar, vilket innebar att denna marginalisering fick betydande konsekvenser. Det fanns undantag; Marisol [Escobar] hade sin första utställning hos Leo Castelli 1958 där hon

visade totem-inspirerade träskulpturer, och hon gick på 1960-talet över till andra förstarangsgallerier som Stable Gallery och Sidney Janis Gallery. Marjorie Strider debuterade på Pace Gallery med en separatutställning 1965 strax efter att ha visat en sina målningar av ”pin-up-flickor” i galleriets *The International Girlie Show*, tillsammans med Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman och Rosalynn Drexler – grupputställningen öppnade i januari 1964.[335] Galleristerna satsade dock på kvinnliga konstnärskap endast undantagvis. Alexander Iolas som ofta ställde ut europeisk konst, exempelvis Niki de Saint Phalle och P. O. Ultvedt, fastslog i en intervju 1965 att han såg kvinnor som inspiratörer snarare än konstnärer. Elaine Ward som drev Stable Gallery sade till Idelle Weber att hennes konst var bra men Ward var inte intresserad av att ställa ut kvinnliga konstnärer. Många kvinnor var som Weber väl förankrade hos kritiker och konstnärskollegor, men erfor ändå stora svårigheter att hitta en bra gallerist.[336] Östlihns återkommande enmansutställningar på Manhattan på 1960-talet indikerar alltså en relativt gynnsam position på fältet.

I de bästa av kretsar

Östlihns närmaste omgivning arbetade för att hennes konst skulle föras fram. Hennes första separatutställning på Cordier & Ekstrom, Inc. följdes av två på Tibor de Nagy 1966 och 1968. Här var förstås Östlihns och Fahlströms relation till Robert Rauschenberg och hans krets, liksom Billy Klüvers envetna arbete, viktigt. Redan två veckor efter ankomsten till New York kunde Fahlström skriva i brev hem:

> Det finns folk som väntar på att få se saker av mig, bl.a. har Rauschenberg gjort en massa (uppriktigt menat, tydligen) sales talking, och det vill inte säga litet, för han är en av de bästa, mest uppmärksammade och framgångsrika artisterna här just nu.[337]

Galleristen Leo Castelli var också en viktig gestalt i Rauschenbergs krets. Irving Sandler har skisserat den så här:

> Among the leading coteries, one was centered on Rauschenberg and Johns and involved their mentors and friends Cage and Merce Cunningham and their dealer, who was a focal point. Younger artists in the gallery – Stella, Lichtenstein, and when the Green Gallery closed in 1965, Rosenquist, and also Oldenburg, Warhol, and Morris – became members of the Rauschenberg-Johns-coterie. So did Cage's and Rauschenberg's friends in Art and Technology (EAT), such as Billy Klüver and Robert Whitman. The circle also included Castelli's associate, Ivan Karp, dealers Richard Bellamy and David Whitman, museum curator Alan Solomon, art critic Barbara Rose (Stella), and collectors Robert and Ethel Scull.[338]

Dessa namn motsvarar nästan exakt dem som återkommer i dokumenten som personer i Fahlströms och Östlihns närhet. Ur samma krets hämtas även de flesta av de konstnärer som aktualiserades på Moderna Museet när man nu började visa amerikansk konst. Varken Fahlström och Östlihn ställde till sist ut hos Leo Castelli trots att det fanns ambitioner hos ”the gang” att Fahlström skulle komma dit när han avslutat samarbetet med Daniel Cordier och Cordier & Ekstrom, Inc.[339] Fahlström och Östlihn hade via Rauschenberg även kontakt med galleristerna Sonnabend och Castelli.[340] Fahlström hade lojalitetsband till Cordier som varit hans gallerist i Paris sedan 1958. Vänkretsen ansåg dock att galleriet inte var tillräckligt bra för hans karriär och försökte både övertyga honom om att byta gallerist och skapa möjligheter för honom. Östlihn som vid den här tiden just haft sin utställning på Cordier & Ekstrom, Inc. blev förvånad när hon åhörde hur planerna smiddes; ingen hade haft sådana synpunkter på galleriet i samband med att hon ställde ut där! Castelli

ville till sist inte ha Fahlström i sitt stall, och denne kom istället till Sidney Janis som han haft kontakt med sedan utställningen *The New Realists* hösten 1962. Det som avgjorde Östlihns nästa steg på Manhattans konstmarknad var att Barbara Rose såg till att hon fick kontakt med Tibor de Nagy, ett litet välkänt galleri på Upper East Side.[341] ”Det extatiska huset”, Fahlströms text, publicerades på engelska i konsttidskriften *Art Internationals* februarinummer 1968 som en PR-gest i samband med Östlihns tredje separatutställning på Manhattan, hos Tibor de Nagy.

Det var genom goda försänkningar i den krets som var ett av de ”ledande kotterierna” på Manhattans konstscen som en kvinnlig konstnär från Sverige kunde visa sin konst på separatutställningar under den mest intensiva etableringen av ett nytt avantgarde. De dispositioner Östlihn förde med sig in i avantgardet, hennes medelklassbakgrund och akademiska utbildning, förstärktes på plats genom att hon förvärvade ett mycket gott kontaktnät, ett socialt kapital, bland framförallt konstnärer med inflytande i fältet. Kring henne fanns välvilliga personer med stor kompetens för att röra sig i den nya konstvärlden, med dess nya former av utbyte med konsthandel och samlare. Hon kunde därmed – för en tid – uppväga de nackdelar det vid den här tiden och i detta sammanhang innebar att vara kvinnlig konstnär, och uppnådde åtrådda utrymmen i respekterade galleriers utställningsprogram. I det följande skall jag analysera förutsättningarna för detta ytterligare.

Stadens koordinatorer

Manhattans stadsrum var avdelat och avgränsat i zoner. Här utspelade sig en kamp om ekonomisk profit i en extrem stadsförändringsprocess. Vilket rörelseutrymme fanns för den enskilde under dessa förhållanden? I vilken rumslig relation stod staden och konstvärlden till varandra? Att välja att arbeta i ett loft *längst ner* på södra Manhattan var ovanligt vid slutet av 1950-talet. Det kvarter i Manhattans karaktäristiska ”grid”-system av avenyer och gator en konstnär valde att arbeta i bestämdes förstås först och främst av tillgången på billiga loft. En annan viktig faktor var att valet kunde påverkas av *hur man uppfattade sin position eller ville positionera sig internt inom konstvärlden*. Vidare kunde konstnärens val av plats på Manhattans kartbild få *konsekvenser* för denna positionering.

Ur Front Street-sviten.

Fahlströms och Östlihns ateljéplacering var en följd av en serie för dem lyckosamma och slumpmässiga omständigheter. Fahlström hade redan fått Sverige-Amerika Stiftelsens stipendium när han gjorde Robert Rauschenbergs bekantskap i samband med utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna Museet försommaren 1961. Men det var, till skillnad från vad som ofta har antagits, inte förrän då paret kommit fram till New York som Fahlström genom Klüvers förmedling fick Rauschenbergs erbjudande att överta ateljén på 128, Front Street.[342] Manhattans sydspets var bebyggd med hamn- och industrilokaler från 1800-talet hukande mellan skyskrapor av olika generationer. Etableringen av konstnärer just här, längst ut på Manhattans södra ände, hade en förhistoria.

Det faktiska, fysiska loft som blev Östlihns och Fahlströms dök upp i konsthistorien första gången som den plats där Robert Rauschenberg arbetade från 1957 till 1961 och där en rad av hans *Combines* kom till.[343] Han arbetade vid tidigt 1950-tal på Fulton Street och flyttade sedan runt hörnet till Pearl Street i samma byggnad där Jasper Johns redan fanns. De stod varandra nära konstnärligt och personligt och flyttade 1957–58 vidare till 128, Front Street där de etablerade ateljéer på

våning 3 (Rauschenberg) och våning 4 (Johns).[344] Rauschenberg hade ett växande behov av utrymme för arbetet med sina *Combines* och flyttade sommaren 1961 vidare till den ateljé på Broadway som förekommer i ”Random Order”. Flytten var även betingad av att Johns och Rauschenbergs relation var på väg att ta slut. Jasper Johns fortsatte att arbeta och leva på Front Streets fjärde våning till september 1963 och blev således under en tid paret Fahlström-Östlihns granne ovanpå. De umgicks och delade dusch i trappuppgången.[345] Mellan Barbro Östlihn och Jasper Johns utvecklades ett kamratligt umgänge.[346] Johns återkom till mötet med Östlihn och Fahlström i en nypublicerad intervju, där han kommenterar sitt innehav av ett verk av Öyvind Fahlström (*Study for ”Sitting…”*, 1962):

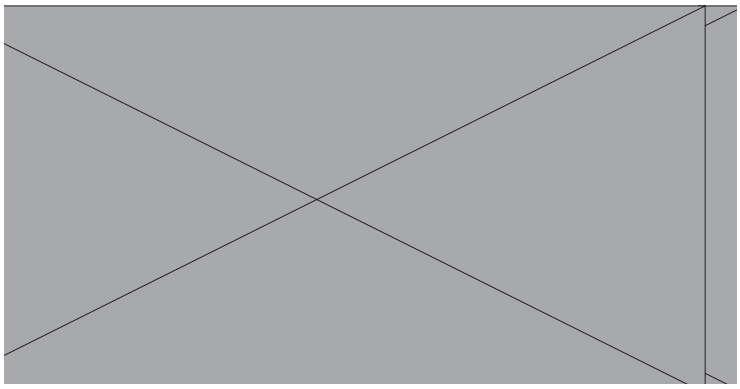
> He and his then wife Barbro Ostlihn and I had studios in the same building down on Front Street for a while. He would work on what he seemed to consider a sort of maquette of a work and then Barbro would have to execute a meticulous rendering of it, the ”real” painting. She would complain ”I have to do my own work *and* Oyvind's!” He was impressive in his concentration and in his ability to combine the almost eccentrically personal and the political. I asked him why he so seldom smiled and he said he didn't want to get wrinkles.[347]

Själva den fysiska elevationen i lofthuset på 128, Front Street kan läsas som en bild över hur företeelser i konsthistorieskrivningen som framställs som diakrona, i själva verket existerade sida vid sida. Allra högst upp arbetade Fred Mitchell. Mitchell hade kommit till Front Street efter att ha varit en av de första konstnärer som upptäckte södra Manhattan och Coenties Slip. Medan Johns ofta räknas till föregångarna för den konstnärliga brytpunkt som ägde rum, har Fred Mitchell placerats i ett tidigare skede och förknippats med de abstrakta expressionisterna och The New York School. Här existerade de nu i samma fysiska och historiska rum i Östlihns och Fahlströms närhet, som exempel på några av de positioner i verkens rum som stod till buds. När paret kom till Manhattan stod en rad konstnärliga vägar till förfogande, och de träffade sina val.

Konstnären Barnett Newman arbetade även han tidigt i de här kvarteren, på Wall Street. Men först när ett konstnärskollektiv med flera yngre konstnärer etablerades på Coenties Slip började sydspetsen på Manhattan bli riktigt intressant i konstens fält. Coenties Slip är en mindre gata belägen endast ett par kvarter väster om Front Street. Här fanns loft som gick att hyra billigt, kvarterens historiska atmosfär var attraktiv och utsikten över Brooklyn Bridge och East River bedövande. Redan 1954 hade Fred Mitchell flyttat till något av de loft som tidigare använts till segelmakerier, två år senare flyttade Ellsworth Kelly och Robert Indiana in. Cy Twombly lånade under en period Robert Indianas ateljé på dagarna när denne jobbade i en färgaffär. Senare kom även Agnes Martin, textilkonstnären. Lenore Tawney och konstnärerna Ann Wilson och Jack Youngerman dit.[348] James Rosenquist flyttade till Coenties Slip 1960. Ett fotografi av några ur gruppen taget av Hans Namuth 1958 ger en romantiskt betonad bild av konstnärlig gemenskap i historiska hamnkvarter. Lofthusen på Coenties Slip revs i slutet av 1960-talet, med undantag av en liten rest, 3–5 Coenties Slip, som fortfarande står kvar.

Det fanns skäl för yngre konstnärer att skapa en distans till det kluster av gallerier, barer och ateljéer som fanns runt 10:e gatans traditionella uppehåll för de abstrakta expressionisterna: Cedar Bar, The Club och the Subject of the Artist School.[349] Jack Youngerman uttryckte att det viktiga med Coenties Slip var att

Hyllningsdikt av John Cage till Leo Castelli.



> it was completely apart from the New York art scene. Down there, one of the things we were very conscious of, without talking that much about it, was the fact that we all knew that we weren't part of the de Kooning/Pollock legacy in art which was centered around Tenth Street.[350]

Öyvind Fahlströms uttalande för Sveriges Television 1966 som citerades inledningsvis – att det var intressant att bo i New York som var konstens brännpunkt, men också skönt att bo härnere där man var "isolerad från telefon och besök" – är en variant på samma tema.

Det finns fler bilder av hur betydelsen för denna rumsliga positionering i staden relaterades till generationsförskjutningar i konstvärlden. John Cage gav en sådan i en hyllningsdikt till Leo Castelli i samband med galleriets tioårsjubileum.

Dikten framställer hur Castelli förmådde röra sig mellan de abstrakta expressionisternas klubb på 8:e gatan och Jasper Johns och Robert Rauschenbergs ateljéer på 128, Front Street.[351] Den rörelsen innebär en förflyttning mellan det gamla och det nya. Castelli hade blick för det nya avantgardet och såg det ingen annan dittills sett.[352] Rörelsen ägde således rum i det fysiska stadsrummet såväl som mellan punkter i konstens universum, vilket även gestaltas i ordens grafiska rörelse på boksidan. Castelli överbryggade med hjälp av sitt kontaktnät avståndet mellan "the down town artists" och konstetablissemanget "up-town" med de stora konstsamlarna, och lyckades därmed skapa en marknad för den nya generationen konstnärer.[353]

Homologin, överensstämmelsen, mellan stadens rum och sociala positioner är något som sociologer har studerat. Hur samhällsklasser är relaterade till stadsdelar brukar ligga i det allmänna medvetandet hos befolkningen i större städer. Inom konstens fält har homologin uppmärksammats av Pierre Bourdieu. I hans analys av Flauberts *Hjärtats fostran* pekar han ut att strävandet hos de enskilda rollfigurerna i romanen markeras genom deras geografiska placeringar i Paris. Även levnadsloppens utveckling beskrivs som en rörelse – eller brist på rörelse – i stadsrummet.[354] Det jag utpekar här är en motsvarande rörelse inom avantgardet på Manhattan. Oavsett om positioneringen i staden av studioloften var avsiktlig eller ej kunde den ha avgörande *konsekvenser* för positionieringen i fältet. Greenwich Village har ofta pekats ut som centrum för ett nytt konstnärligt medvetande, mer knutet till dans och performance, exempelvis av Sally Banes.[355] Inga av dessa oupptecknade kartor över konstvärldens utsträckning var dock statiska, enskilda positioneringar kunde ske på andra sätt.

Youngerman och Fahlström beskrev alltså södra Manhattan som välgörande avlägset och isolerat, men ganska snart blev det allt livligare. Konstnärerna därnere blev med tiden alltmer etablerade och gallerister började flitigt besöka deras ateljéer. 1961 fick James Rosenquist på Coenties Slip besök av såväl Allen Stone som Dick Bellamy från Green Gallery, det galleri som

kom att bli popkonstnärernas promotor. Bellamy tog senare med Robert Scull dit, den stora samlaren av popkonsten som berördes ovan. Även till exempel Count Panza di Buomo liksom Richard Brown Baker, den senare en samlare som också skulle komma att förvärva verk av Östlihn, kom dit.[356] Tidigt stöttade galleristen Betty Parsons konstnärer som Ellsworth Kelly och Agnes Martin. Jack Youngerman och Ellsworth Kelly bjöds in till den viktiga utställningen *Sixteen Americans* på MoMA 1959. Indiana och Rosenquist var med i Sidney Janis Gallerys *The New Realists* 1962.

Det är inte svårt att föreställa sig hur geografisk närhet mellan konstnärer också i en väldigt praktisk mening skapade nya kontakter. Alla sökte utställningsmöjligheter och bekymrade sig om var deras konst skulle visas. Gallerister på jakt efter nya objekt kunde på rekommendation från en konstnär till en annan få incitament att söka vidare när de väl begivit sig till en stadsdel. Östlihn berättade senare hur Roy Lichtenstein jublande hade störtat in i parets ateljé vid Front Street och berättat att han fått en utställning – troligen debututställningen hos Leo Castelli i början av 1962.[357] I andra kapitlet beskrev jag på vilket sätt Cordier fick upp ögonen för Östlihn vid ett besök hos Fahlström, vilket fick till följd att hon snart hade en separatutställning på Cordier & Ekstrom, Inc. Moderna Museets förvärv av *Pawn-Shop* i samband med Pontus Hulténs besök på Manhattan, beskrev hon senare så här:

> [...] I painted a big painting called *Pawn-Shop*, it was the *Pawn-Shop* on Third Avenue, three big golden balls you know against a brick wall, and Jean Tinguely and Pontus happened to be at the same time in New York. And Tinguely came down with Niki, who he lived with at the time, he said ”that's a nice painting Barbro”, because he was very nice to lady artists, and he probably had said something to Pontus when they met, because Pontus then came a week later and he said, ”that's a nice painting Barbro”.[358]

Östlihns ateljé under några år på 1960-talet låg alltså i ett område relaterat till det *nya* avantgardets fält. Genom att befinna sig just här och tillsammans med Öyvind Fahlström, var hon nära den krets av konstnärer, konsthandlare och intendenter som numera sökte sig till södra Manhattan. Det är genom sin ateljéplacering hon får kontakt med en gallerist och får sin första separatutställning på Manhattan. Placeringen är dock villkorad. Inom denna ateljés väggar fanns ytterligare en rumslig ordning som reglerade hennes position.

EN DELAD ATELJÉ

Front Street-ateljén hade som redan antytts en förhistoria i det slags rumslighet som de abstrakta expressionisterna etablerade i en strävan att skapa en ny amerikansk konst utan band till Europa och konsthistorien. Clement Greenberg beskrev på 1940-talet ”the cold water flat” som den plats där det amerikanska måleriets öde skulle bestämmas av unga fattiga konstnärer som levde ur hand i mun.[359] Den legendariska texten ”The American Action Painters” av Harald Rosenberg från 1952 understryker också den konstnärens autonomi från det världsliga.[360] Den isolerade ateljén blev, vilket Caroline Jones utvecklat, i efterkrigskulturen i USA även en stark *trop* för det amerikanska måleriet.[361] När denna trop konstruerades vidkändes inte ateljéns

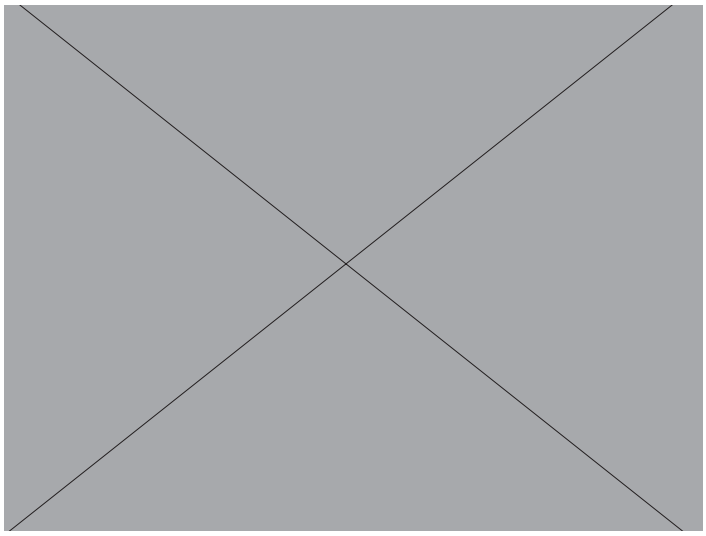
ursprung i romantiken och den europeiska modernismen. Här skulle istället något *helt nytt* skapas på distans från världen: *den amerikanska konsten*. Ateljén var en plats som inte kunde invaderas; den var en tillflyktsort från samhällets krav, det ensamma skapandets heliga rum. Ateljén blev, med Caroline Jones uttryck, alltmer en *metafor* för den individuelle konstnären, där ägde mötet med det omedvetna rum, men den var också en *scen* för måleriet, ”action painting”, i vidlyftiga gester. Avskildheten var vidare *inte* av domestik karaktär, den var inte en plats dit individen drog sig tillbaka från världen för att inhämta familjens kärlek och omsorg. Konstnärens egentliga hemort var istället målningen – verket. de Kooning, som menade att konstnären inte upptar någon särskild *plats* i rummet, beskrev det så här:

> we have [...] absolutely no position. [...] For me, to be inside and outside is to be in an unheated studio with broken windows in the winter, or taking a nap on somebody's porch in the summer. Some painters, including myself, do not care what chair they are sitting on. Rather, they have found that painting – any kind of painting, [...] to be painting at all, in fact – is a way of living today [...] It is exactly in its uselessness that it is free.[362]

Tropen av ateljén, som var en *könad* trop, spreds till en bred publik av en helt ny generation fotografer – Hans Namuth, Rudolph Buckhardt och Adolf Liberman bland andra – som skolats i ett ”konstnärligt” fotografiskt språk. Libermans bok *The Artist in His Studio* från 1960 återger intima skildringar av exempelvis Giacomettis ateljé i Paris. Det slitna rummet och borden med de kvarlämnade målarutensilierna återges i ett ljus silat genom smutsiga fönster, lätt täckta med damm. Konstnären själv skymtar djupt insjunken i sig själv. Hans unga hustru finns närvarande, men i utkanten av rummet. ”His girl-wife seems made to be the companion who does not distract him from work. [...] She always says the formal *vous* to Giacometti.” [363] Hans Namuths mytiska fotografier av Jackson Pollock i färd med att skapa sina droppmålningar, har kanske mer än något annat bidragit till föreställningarna om efterkrigstidens amerikanska måleri. Representationer i de här bilderna av den kvinnliga konstnären alternativt konstnärshustrun har analyserats av olika forskare. Den amerikanska konsthistorikern Anna Chave har visat hur Lee Krasner, Pollocks hustru, i gemensamma ateljébilder är mycket kringskuren. Hon existerar i rummet men åtskild från det konstnärliga arbete som pågår.[364]

I Namuths representationer av konstnärsateljéer finns endast ett fåtal kvinnor som arbetar ensamma. Både Lee Krasner och Helen Frankenthaler tycks i dem, enligt Caroline Jones tolkning, utstråla en förnöjsamhet och tillfredsställelse långt från den sinnesstämning som de melankoliska eller ångestridna manliga kollegorna visar. Inte minst i ett fotografi av Krasner från 1962, när hon flyttat upp i den större ateljédel som Pollock tidigare haft, tar hon uttryckligen och lustfyllt plats i rummet med sina arbeten.[365] Det var en exklusivitet för kvinnliga konstnärer att arbeta i ett eget rum. Efter Jackson Pollocks död hade Lee Krasner renoverat den ateljé där han arbetat under tjugo år och som hon periodvis delat. Hon tog den i besittning för sitt eget konstnärliga arbete i trettio år fram till sin död 1984. Inför iordningställandet av det som idag är Pollock Krasner House & Study Center i Easthampton, New York, genomfördes en omfattande renovering. Golvet som Krasner låtit måla grått togs bort av konservatorer som med största noggrannhet frigjorde de droppar och färgfläckar Pollock en gång låtit falla. Krasners arbete i rummet blev i konkret och överförd mening osynliggjort och den ateljé som konstnärerna delat konverterades till en helgedom över Pollocks expressiva gester.[366]

Svenskt julfirande i ateljéloftet på Manhattan.
Ur Barbro Östlihns fotoalbum.



Sveriges Televisions film med Öyvind Fahlström i Front Street-ateljén, där Östlihn är frånvarande, fungerar på ett liknande sätt. Bilden av konstnären i sin ateljé är en könad representation. Loftet på Front Street erbjöd en praktisk arbetsyta och norrljus i Östlihns rum. Hennes arbetsdel i utrymmet var prydlig, ren, ordnad. I hennes del av loftet förenades det konstnärliga arbetet med ett ”hem”, skapat genom ett slags förklädnad.

> [M]y part was a little more liveable you know, but it was smaller of course. And we were eating there and cooking there and washing there, sleeping there also. So I only had a wall in fact.[367]

Här domesticerades ateljén, dess funktion som arbetsplats och, innan dess, som lokal för småindustri förses med förklädnad, vilket visar att rummets identitet inte är statisk utan dynamisk. I ett färgfotografi taget vid jultid ses samma mathörna inredd med halmstjärnor, löpare på bordet, julbonad på väggen; det är det amerikanska studioloftet kamouflerat till svenskt torpkök. Studioloftet på Front Street var inte ett givet rum för det kvinnliga subjektet att ta plats i – det måste förhandlas. Hur skall man förstå denna rumsliga praktik i ett historiskt ljus?

Barbro Östlihn artikulerade i *Front Street-sviten* inte bara hur ateljén var uppdelad, utan också kontrasten mellan ateljéns interiör och staden med de höga skyskraporna utanför. Motsatsförhållandet mellan urban föränderlighet och hemmets intimitet har kulturhistoriska rötter i den modernitet som Charles Baudelaire beskrev i den legendariska essän ”Le Peintre de la vie moderne” i *Le Figaro* 1863.[368] Där kopplades det moderna till *flanören*, inbegreppet för den moderna människan som utan mål vandrar och botaniserar i storstaden. Den moderna idén om *individen* etableras under tidigt 1800-tal i samma stund som hemmet särskiljs från arbetet. Under de första åren på 1960-talet då Östlihn och Fahlström levde på Manhattan, pågick som vi sett en strid om det urbana rummet. De somrar paret reste hem till Sverige fanns det ingen garanti för att loftet på Front Street skulle stå kvar när de kom tillbaka. In på bara skinnet upplevde de att ”allt som är fast förflyktigas”, för att använda Marshall Bermans uttryck, i sin tur hämtat hos Marx, i hans tongivande modernitetskritik där Manhattans stadsomvandling är utgångspunkt.[369]

T. J. Clark utvecklade i *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his followers* hur måleriets struktur påverkas av modernitetens genombrott.[370] Paris under Haussmanns stora omskapande var urtypen för hur moderniseringen av staden skapar grunden för det nya moderna livet. Ett nytt förhållande inträdde till ”the

spectacular", alltså det modus som bestämmer hur representationen organiseras på målningens flata yta, menade Clark. Edouard Manets måleri är den tydligaste exponenten för vändpunkten och den nya kulturen.[371] Feministiska kritiker som Janet Wolff har å andra sidan visat att diskursen om den moderna individen, fri från band till hemmet, är kodad som *manlig*. Den subjektivitet som formulerades hos Baudelaire och som manifesterades i det offentliga rummet och på den politiska arenan var manligt konstruerad.[372] Flanören intar en manlig position, menar Wolff; kvinnan kunde under 1800-talet inte röra sig fritt i stadsrummet utan att riskera att bli tagen för prostituerad. De kvinnliga och manliga rummen var exkluderande från varandra. Wolffs rumsteori har fått kritik från feministiskt håll för att vara alltför statisk, och i senare texter medger hon att sfärerna stundtals visst kunde överträdas. Det fanns kvinnliga konstnärer som rörde sig i staden utan att vanhedras; hennes exempel är Gwen Jones i 1800-talets Paris.

Den feministiska kritiken av Baudelaire har varit central för studier av kvinnliga subjektspositioner i modernismen. Den brittiska konsthistorikern Griselda Pollock har gjort en inflytelserik analys av samma territorium som Clark undersökte, Paris och impressionismen, och visat hur könen *differentierades* i det historiska momentet.[373] Analysen är i flera led en konsthistorisk parallell till Wolffs studie av litteraturen. Pollock delar begreppet rum i flera dimensioner, varav den första är "location": vilka platser *avbildas* kvinnor i? Den andra rumsaspekten är själva målningens rumsliga ordning, "spatial order". Pollock menar att konstnärerna Berthe Morisots och Mary Cassatts måleri förvisso utförs i samma diskursiva ordning som Degas och Monet, men deras sätt att ordna målningens yta har en annan rumslig verkan. Morisot arbetar exempelvis i djupled i bildrummet och artikulerar en yttre och en inre sfär. Hos Mary Cassatt finner Pollock en parallell mellan hur bilden komprimerar motivet å ena sidan och kvinnors sociala inskrivning inom den borgerliga koden för femininitet å den andra. Hon följer också Baudelaires flanör genom Paris olika platser, varvid konstruktionen av kvinnan tar form gradvis och föränderligt. Den kvinnliga figuren förändras i förhållande till var i den urbana miljön hon är lokaliserad. Pollock upprättar diagram där lokaliseringen av motivet i målningar av kvinnor respektive män uppbär statistiska differenser i axeln privat–offentligt.

Vilka av dessa iakttagelser är möjliga att överföra till den våldsamma moderniseringen vid 1960-talets början på Manhattan, och till det nya avantgardet? I inledningen av kapitlet beskrev jag Östlihns representation av ateljén vid Front Street utifrån skilda rörelser: en inifrånrörelse ut i staden och en annan rörelse mellan två avskilda och särartade delar.[374] *Front street-sviten* kan tolkas som en representation av ett rum för konstnärligt arbete som är utsatt för stadsomvandlingens tryck, och som är könat. För att djupare förstå just den här delade ateljén och Östlihns och Fahlströms delade konstnärliga arbete är det nödvändigt att gå tillbaka i tidpunkten då deras äktenskap inleddes i december 1960.

Delat arbete

Samma vår som filminslaget i *Studio 66* spelades in publicerades Öyvind Fahlströms analys av Barbro Östlihns måleri i "Det extatiska huset".[375] Texten har en intensiv och exalterad rytm, som uppfylld av kärlekens energi, exempelvis i skildringen av målningen *91 Allen Street*:

> [I] målningen drivs vi mot det sublima i den kompakt gnistrande koloriten i varma och kalla röda klanger, de glödande kulraderna oberörda av voluterna, som hårdspända rullar upp mot pelaren som barnkalasets upp-

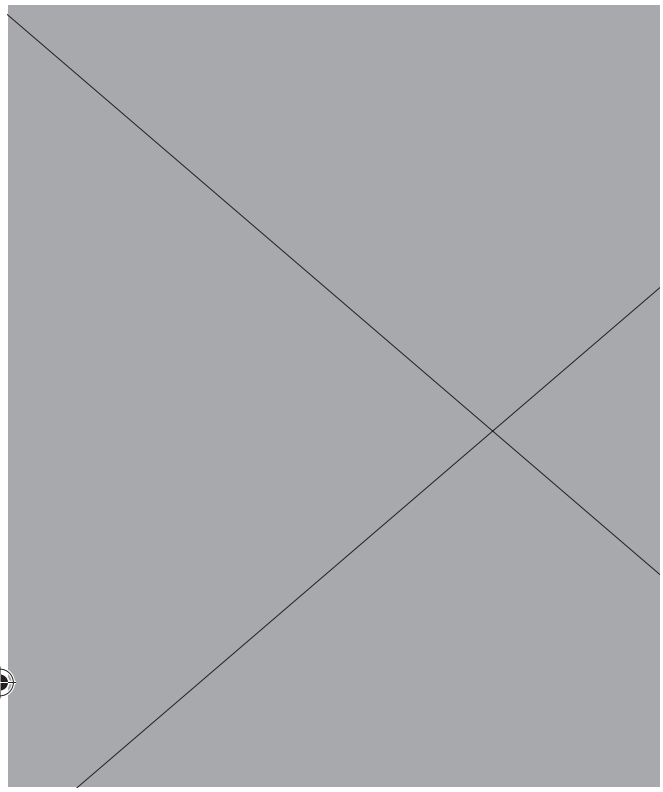
> blåsbara pappersormar, skjuter upp den så att ollonet fjädrar som en parasoll, krönt av spermadroppen, med det oväntat avskurna röret som plus sidorören låter stegringen förklinga mot den mikrobglittrande bakgrunden.[376]

Artikeln behandlar dock mer än Östlihns måleri och konstnärskapets relation till amerikansk konst. Redan på första sidan omnämner Fahlström Östlihns arbete med produktionen av hans eget verk. Det var en följd av förälskelse och Fahlströms, som han skriver, ”upptäckt” av hennes ”precisa och durkdrivna handlag med penseln”. Upptäckten fick honom att övertala henne att utföra det enorma arbetet med att förstora ett litet collage till den stora målningen *Dr. Livingstone, I presume*. Stycket avslutas med orden: ”Hon gjorde det på rekordtid och så väl att jag aldrig behövde beröra duken, mer än för signaturen”.[377]

I artikelns engelska version, i *Art Internationals* februarinummer 1968, var just detta stycke bortredigerat och det skulle dröja decennier innan samarbetet diskuterades igen.[378] Hur kan den ursprungliga passagen förstås? En annan ”mediehändelse” kring Fahlström ger en parallell belysning av konstnärens förhållande till upphovsmannaskap. Den mycket omtalade händelsen ägde rum i samband med att en skiva, inlagd som skydd mellan två av hans målningar till utställningen *Kring Spontanismen* vid Konstakademien 1959, misstagits för konstverk och hängts upp i utställningen. Fahlström fick i tv-inslaget frågor från reportern vad skillnaden är mellan en av hans målningar och mellanläggsskivan, som visas upp för betraktarna. Fahlström menar att skivan är dålig konst, han pekar till exempel på en färgfläck som han tycker har tråkig färg. Men han säger också att det inte är *hur* en målning görs som är intressant, utan vad man *tycker* om den. Inte ens en signatur är viktig för konstverkets värde, menar han.[379] Framhållandet av Östlihns färdigheter i ”Det extatiska huset” kan förstås som en positiv utsaga i en artikel som i stort bör uppfattas som ett led i lanseringen av henne. Det går dock inte att undgå att uppfatta en tvetydighet i uttalandet; först hyllar han hustruns tekniska talanger, och i nästa andetag frånkänner han dessa egenskaper sin giltighet som konstnärlig handling genom att signera ett verk han inte berört.

I samband med Öyvind Fahlströms utställning på Galerie Blanche våren 1959 träffades paret och de började leva tillsammans under den kommande hösten. Barbro Östlihn arbetade under senhösten året därpå med överföringen av det lilla collaget *Dr. Livingstone, I presume* från 1959 (39,5×38 cm, Moderna Museet) till målningen *Dr. Livingstone, I presume (2:a kalaset på MAD; till John Cage),* (226,5×239 cm, Centre Pompidou). I den verkdokumentation som Fahlström förde anges att han utförde en version av *Dr. Livingstone* 15 september–15 december 1960, medan Barbro arbetade med nästa version från 1 januari till 15 april 1961.[380] Arbetet skedde i Pontus Hulténs och Anna-Lena Wiboms våning på Kungsholmen i Stockholm, där det utrymme fanns som krävdes för att kunna projicera den lilla förlagan i en balloptikonapparat mot en stor duk på väggen. En variant av förloppet återfinns i en intervju Barbro Östlihn gav långt senare. Enligt den var Fahlströms erbjudande att om hon åtog sig uppdraget, skulle han gifta sig med henne. Hon accepterade uppdraget. Det innebar också för henne en frist från de slitsamma springvikariat som lärare på grundskolan vilka hon som nyskild varit hänvisad till.[381]

> And I said OK, I will make it for you. He had this beautiful little collage and [. . .] his only idea was to put it in a ballopticon and then blow it on a canvas, a prepared canvas, and make a drawing of it and paint it afterwards. Really in between the lines, that is hardly what you learn



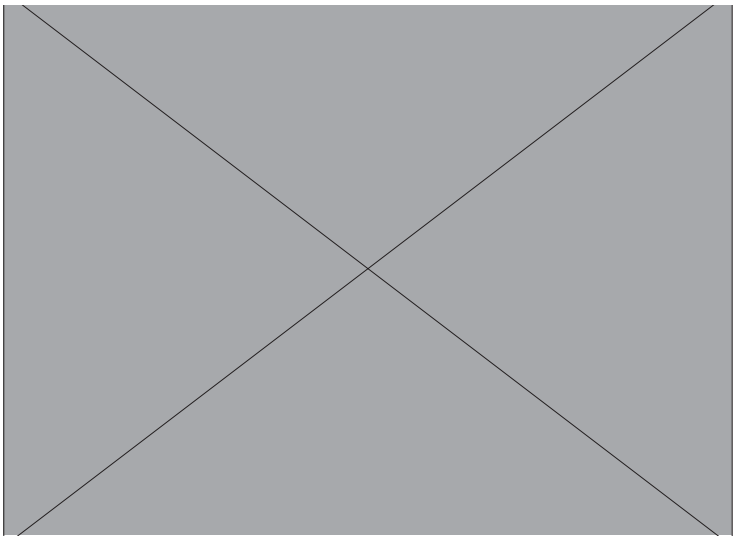
Barbro Östlihn och Öyvind Fahlström firar sin vigsel den 14 december 1960, Gamla stan. Foto Lütfi Özkök.

Nordiska paviljongen i Venedig 1966, Öyvind Fahlström representerar Sverige. Fahlströms *Dr. Livingstone, I presume* (1960–61), utförd av Barbro Östlihn.

> in art school: that the difference between a small sketch and a big wall painting is not that you blow up a small sketch millimeter by millimeter you know. [...] this collage, it was cut from the pocket-book *MAD Magazine*, and he had cut and made a collage out of it. [...] So every little narrow line there was two lines on the bigger one. [...] I just used a little lead-pen.
>
> He didn't know in or out of it, you know he had no training, nothing. [...] I can help you I said, and he said: "do you think you can do it all? If you do it all I will marry you!" And you know I sort of wanted to be married because of the kids [...] it could have been bad for them in the school you know. I said he didn't have to but I can make it. [...] So I made that drawing with tusch, black. And I made it! I made it in one and a half months. I worked there for nine, ten, fourteen hours a day, until I couldn't see anymore. And with my training I could, I figured what was black and what was white, and you have to keep your head on it you know and concentrate and I just finished it. And so it was finished I think the day before the vernissage. [382]

I *Dr. Livingstone* sammanfaller kärleksrelationen med det konstnärliga samarbetet. Vigseln ägde rum den 14 december 1960. Man kan säga att paret här slöt det "kontrakt" om arbetsdelning som kom att gälla under deras liv tillsammans. Det är symptomatiskt att Östlihn i citatet uppehåller sig vid begrepp som kunnande och konstnärlig utbildning. Min bedömning är att Östlihns medproduktion av Fahlströms verk är omfattande. Fahlström var idérik och grundlig i sitt förarbete, och inför deadlines till utställningar tog ofta tiden slut.[383] Våren 1963 blev Fahlström inbjuden att visa sina verk på Cordier & Ekstrom, Inc. under årets sista utställningsperiod. Det visade sig efterhand, som nämnts, att Fahlström inte skulle hinna bli klar i tid och makarna bytte därför utställningsperioder med varandra. Efter sin egen utställning återgick Barbro Östlihn till att arbeta med färdigställandet av makens verk. Hon skrev till svärföräldrarna:

> Hela denna månad skall jag hjälpa Öyvind – min egen tavla för ljudutställningen skall avslutas inatt o hämtas redan tidigt på morgonen. – som jag visst redan nämnt



Öyvind Fahlström, Bob-Hope March, New York 1966. Barbro Östlihn näst längst till höger med Bob Hope-plakat.

> består Ös sista tavla, ”The Cold War”, av två nästan lika delar med många lösa magnetiska delar i par. Jag skall således måla en kavaj, ett staket med lösa herrbyxor, en profil, en istapp, ett lås, en säng och en gloria efter Öyvinds östliga (el. västliga) förebilder. Mer kan jag tyvärr inte göra – utställningen påverkar båda våras liv så pass, att även jag gärna skulle sitta dag o natt, för att få allt undanstökat.[384]

En betydande del av Fahlströms arbeten, såväl i traditionella konstnärliga tekniker som i de nya material han i ökande grad använde under 1960-talet, är således utförda av Östlihn, även om han också använde andra assistenter, till exempel konstnärerna Ulla Wiggen och Lettie Eisenhower.[385] Björn Springfeldt har uttryckt det så, att om man från Öyvind Fahlströms verk skulle ta bort det som de facto har målats av Barbro Östlihn skulle stora vita fläckar breda ut sig.[386] Även i Fahlströms teaterprojekt, som hans föreställning *Kisses Sweeter than Wine*, inom ramen för serien av föreställningar *9 Evenings*: *Theater and Engineering* 1966, och filmen *Du gamla och fria* från 1969, medverkade Barbro Östlihn med tillverkning av kostymer och rekvisita. Hon var statist i filmen *Mao Bob-Hope March* från 1966 samt i en filmsekvens där en kvinnas fot rör sig framför en blå målning av Yves Klein, vilken projicerades under föreställningen *Kisses Sweeter than Wine*. I *Du gamla och fria* staterade hon också.[387] Under Fahlströms presentation i Nordiska paviljongen vid Biennalen i Venedig sommaren 1966, deltog Östlihn som officiellt avlönad kommissarie och arbetade med de många gånger komplicerade verk-installationerna. Hon medproducerade det stora verket *Världsbanken*, 1971.[388] Östlihn sydde parets kläder, stickade tröjor och inredde med enkla medel de gemensamma hemmen.

Mest omfattande är dock troligen den gemensamma produktionen av Fahlströms måleriska verk. Det inleddes med *Dr. Livingstone, I presume* 1960–61, och fortsatte under de kommande åren.[389] Hösten 1974 utfördes det sista Fahlström-verk hon arbetade med, troligtvis den interaktiva *Skeleton Larks (A Latin America Puzzle. Words by Lorca and Galeano)*, 1974.[390]

Ett gemensamt oeuvre?

Vid en första anblick tycks frågan om upphovsmannaskap relaterad till dessa arbeten oproblematisk, och rollfördelningen tydlig. Fahlström och Östlihn hade vitt skilda bildningsbakgrunder. Fahlström saknade konstnärlig utbildning med en högre utbildningsgång från humaniora bakom sig, Östlihn i sin tur hade examen från såväl Konstfackskolan som Konsthögskolan.[391]

Att Fahlström så beredvilligt erkände Östlihns betydelse för *Dr. Livingstone, I presume*, framstår förvisso i linje med den förändring i synen på konstnärligt arbete som skedde under 1960-talet. Men frågan är komplex.

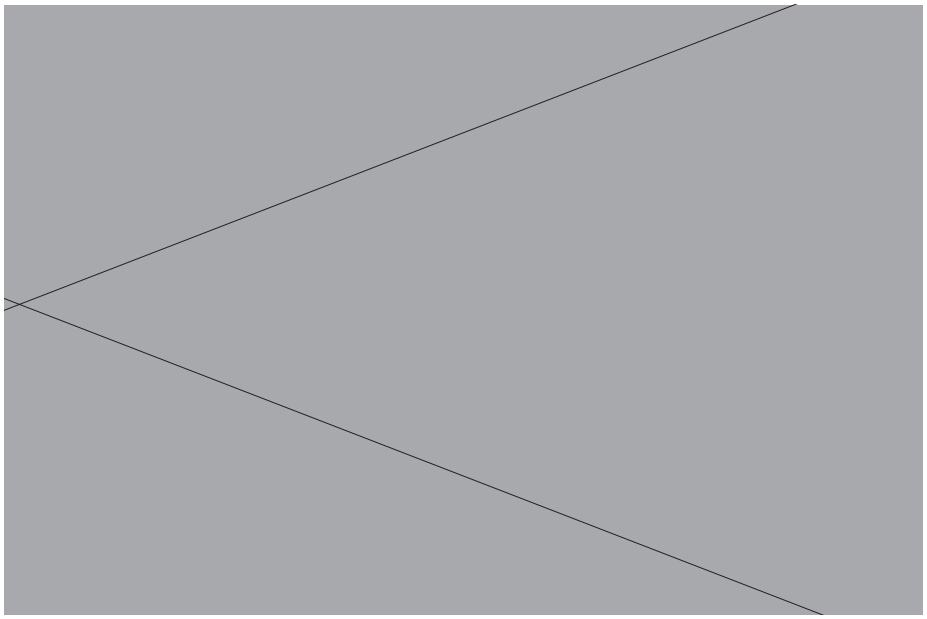
Östlihn återkom i intervjuer sent i livet gärna till det gemensamma arbetet. Hon kunde där bestämt avfärda att hon hade något intresse av att signera målningarna eller på annat sätt använda arbetet som en merit.[392] Hennes konstnärliga integritet var mycket stark och hon iakttog grundläggande skillnader i deras konstnärskap:

> [...] colours were not colours for him, they were ideas. So green was under-developed countries and blue was, you know, the capitalist countries and red was communist countries, and so on.
>
> [...] He was thinking out the ideas and sitting at least half the day reading in the little telephone room there to the left. And talking telephone calls and so on and he was, what he called, working with his paintings and looking at television at the same time. Who the hell can do that but Öyvind Fahlström, I mean if I paint I look at my paintings, I don't look at television. So he wasn't all that concentrated and he wasn't a fast worker so he needed help all right.[393]

Barbro Östlihn och Öyvind Fahlström tycktes alltså vara överens, på en retorisk nivå, om att beskriva samarbetet som en tudelning mellan konstnärlig *idé* och konstnärlig *färdighet*.

Vid närmare analys visar det sig att rollfördelningen inte var så oproblematisk. Konservator Thea Winther och jag studerade tillsammans ytskikten på verken i Öyvind Fahlströms utställning *Med världen som spelplan* på Mjellby Konstmuseum, Halmstad, sommaren 2007. Winther uppfattade att målningen *Dr. Livingstone, I presume* vid en okulär granskning hade en jämn yta, där penselföringen inte var synlig i ytstrukturen. Det mullrande motivet kontrasteras mot målningens jämna och metodiskt anlagda färg. Under de svarta linjerna är stödlinjer synliga, som troligen först målades då duken blev projicerad genom balloptikon. Winther såg också en liknande jämn färgbehandling i *The Planetarium* från 1963.[394] Verket har en tvådelad uppbyggnad med ett schema där skyltar med ord kan flyttas om på en mindre pannå, medan en rad figurer, som kan beklädas med plagg, är målade på en större pannå. Dessa är urklipp ur seriemagasin och förlagorna finns uppklistrade i ett par separata verk, till exempel *Material for "The Planetarium"* (1963). Således har en avmålning av de urklippta plaggen från serietidningen gjorts på magnetbitarna som hör till den större pannån, förslagsvis av Barbro Östlihn. För detta talar att också *The Planetarium* är jämnt och säkert anlagd med en strykning av grundfärg, ett lager underfärg, och ett lager tusch i figurerna. Några andra verk i utställningen uppvisade mer ojämn penselföring, dit hörde till exempel *Phase 5 of "The Cold War"* (1967). I övrigt kan man konstatera att det är svårt att finna uppenbara visuella skillnader i hur verken utförts. Inte heller är den tekniska skickligheten i målningar utförda innan paret började samarbeta synbart lägre. I den stora målningen *Ade-Ledic-Nander* (1957) utnyttjar exempelvis Fahlström färgens strukturskillnader på ett mycket avancerat sätt.

Under vår studie av *Dr. Livingstone* frågade vi oss av vilken anledning någon signatur inte kunde ses på duken. Det verkade oförklarligt med tanke på den poäng Fahlström gjort av sin signering i "Det extatiska huset". Jag tog kontakt med Centre Pompidou, som äger målningen, med frågan om det fanns påskrifter på baksidan som vi inte haft tillgång till i Halmstad. Målningen besiktigades efter återkomsten till Centre Pompidou i januari 2008 av konservator Emilie Lourmée, som bland annat lossade ramen för att sträcka duken och i övrigt göra mindre konserveringsarbeten.[395] Lourmée



Förtryckt julkort från svenska generalkonsulns residens vid 600, Park Avenue, 1962 med hälsningar från Öyvind Fahlström till hans föräldrar. Parets gästrum och Barbro Östlihns arbetsrum inringade.

Pat Oldenburg och Barbro Östlihn, i ateljéloftet på Front Street.

fann då en signatur *under* ramen, uppställd på följande sätt (schematiskt återgiven):

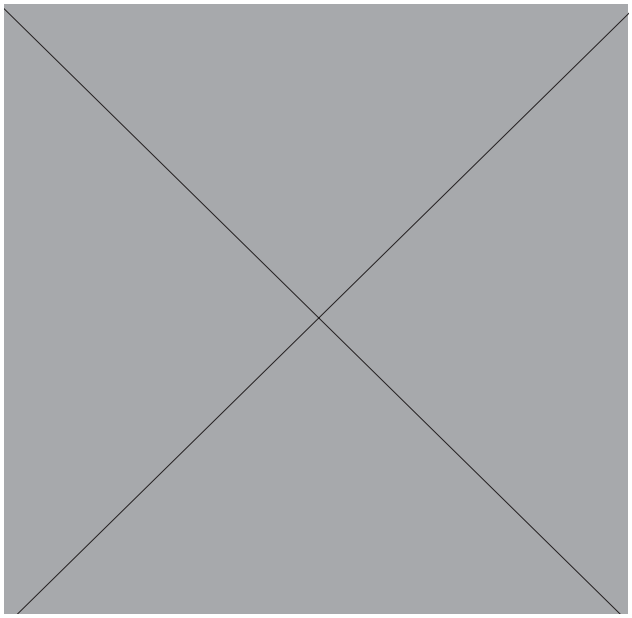
Öyvind Fahlström / B.F. 1960–61.

Det är Fahlströms handstil i hela signaturen, och han har lagt till Barbro Fahlströms initialer efter sin signatur. Vid något tillfälle på verkets väg ut på marknaden har det dock varit så viktigt att detta inte framgår, att hela signaturen dolts under ramen. Idag finns målningen i Centre Pompidous samling som en del av Daniel Cordiers donation från 1989. Signaturen pekar på att parets samarbete vid något tillfälle av dem uppfattats som ett gemensamt projekt i högre grad än vad som senare framhållits. Det är en viktig signal om att det inom ramen för deras arbetsdelning fanns glidningar och motsättningar. Att det sedan har dolts, är en konsekvens av marknadens och konsthistoriens hantering av kollektivt upphovmannaskap.

Vid ankomsten till New York flyttade de båda som nämnts först in i det svenska generalkonsulatet på 600, Park Avenue. Under de första månaderna målade Östlihn i ett gästrum på residenset innan hon flyttade in i studioloftet på 128, Front Street där Fahlström redan arbetade. Efter fester *down town* som slutade sent återstod en lång och osäker vandring upp till Park Avenue. Konstnären Allan Kaprow skjutsade henne under den här hösten ofta hem, och visade henne på vägen sina favoritplatser på Manhattan.[396] Metodiskt tillägnade sig Barbro Östlihn stadens rum. Östlihn lärde snabbt känna Manhattans gatusystem, och rörde sig också på platser där hon som kvinna inte kunde räkna med att gå oantastad.[397] Hon besökte ofta Front Street under hösten för att assistera i arbetet, men inte

förrän i december 1961 accepterade Fahlström fullt ut att hon också flyttade in och arbetade där.[398] Under den här perioden tycks ”förhandlingar” pågå mellan makarna rörande integritet och handlingsutrymme, vilket också framgår mellan raderna i brevdokument.[399] Fahlström tycks med tiden bli alltmer beroende av Östlihns medarbetarskap, och hon är samtidigt mycket angelägen om att kunna börja arbeta med sitt eget måleri. Östlihn skrev till sina svärföräldrar:

> Öyvind är ju specialist på att sätta igång med omöjliga projekt, men om ett par veckor – kanske bara en – skall nog den här sista stora saken vara färdig. Alla här följer med verkligt intresse hans arbete. För mig, har det också gått framåt – det är jag förfärligt glad över! [...] Jag följer sedan med Öyvind till Front Street, så han får litet sällskap. [...] Jag har hjälpt honom förut o skall hjälpa honom igen litet längre fram, just nu får vi inte plats båda. Jag sitter helt stilla och stickar på en tröja jag inte behöver, bara.[400]



Någon gång i början av 1962 flyttar Barbro Östlihn in på Front Street och paret lämnar definitivt gästrummen på Park Avenue. Östlihns New York-måleri kunde nu inledas på allvar. Inom ramen för deras inbördes överenskommelse hade konstnärligt arbete erbjudits, och en ateljéplats för Östlihn hade skapats i gengäld. Efter detta kom Barbro Östlihn och Öyvind Fahlström att arbeta tillsammans fram till separationen 1975.

Två arbetsordningar

Parallellt med Fahlström och Östlihn arbetade paret Claes och Pat Oldenburg tillsammans i deras omedelbara närhet. Patty Mucha, som hon heter nu, har avslöjande beskrivit detta i ett humoristiskt tonläge i *Art in America*, ”Sewing in the Sixties. Recounting how some classic examples of Claes Oldenburg’s Pop Sculpture came into existence, with cameo appearances by Dick Bellamy, Dennis Hopper and Charlie the cat – Memoir – Excerpt”.[401] Där berättar hon hur Claes Oldenburg år 1962 blev inbjuden att ställa ut på Green Gallery, ett galleri med popkonstprofil. Claes Oldenburg hade tagit intryck av glänsande stora bilar i butiker med konkava skyltfönster på 57th Street vid Fifth Avenue och fått idén att fylla galleriet med stora skulpturer. Oldenburg som tidigare arbetat i gips började söka efter nya material. Pat Oldenburg hade redan medverkat som aktör och kostymör i makens happenings, och *hennes* symaskin och arbete blev nu redskapen när de nya stora ”mjuka” objekten tillverkades. Gemensamt arbetade paret också med överförandet av tvådimensionell bild till tredimensionell form. Den första utmaningen blev *The Giant Hamburger* vars olika delar först skars ut i målarduk och sedan syddes fast av

Front Street-sviten.

Pat Oldenburg för att därefter bemålas. Parets samarbete fortsatte med ett stort antal vinylskulpturer, däribland *Soft Typewriter* (1963), *Soft Dormeyer Mixer* (1965), *Tea Bag* (1966) och *Bed Room* (1963), ett komplett rum i ett överskaligt format som också visades på Moderna Museet i Stockholm 1966.

Konstnärliga problem som var avgörande för verkets struktur, som exempelvis i vilken ordning delar skulle sammanfogas eller hur ett visst verk skulle hängas eller presenteras, löstes av dem båda gemensamt. Genom det dagliga arbetet i ateljén transformerades konstverken till ”deras gemensamma barn”, skriver Pat Mucha. I artikeln där hon också refererar till Östlihns och Fahlströms samarbete, finns en outtalad kritik av hur medarbetarskapen under det tidiga 1960-talet är utraderade i konsthistorien, vilket är något som får implikationer för hur ekonomiskt värde kopplat till objekten fördelats.[402] Även i etablerade konstnärliga samarbeten där båda parter står som upphovsmän, som Christos och Jeanne-Claudes från slutet av 1960-talet, är frågan om attribuering aktualiserad. I början av deras samarbete var det sällan som Christo refererade till Jeanne-Claudes roll i arbetet i intervjuer. Sedan 1994 har de dock konstruerat upphovsmannaskapet så att båda har copyrighten till verk av ”Christo”.[403] Detta är också logiskt inom ramen för deras princip att självfinansiera de stora och resurskrävande verken.

Bourdieu menar att ett möjligt kriterium på värdet av all konstnärlig produktion skulle kunna vara

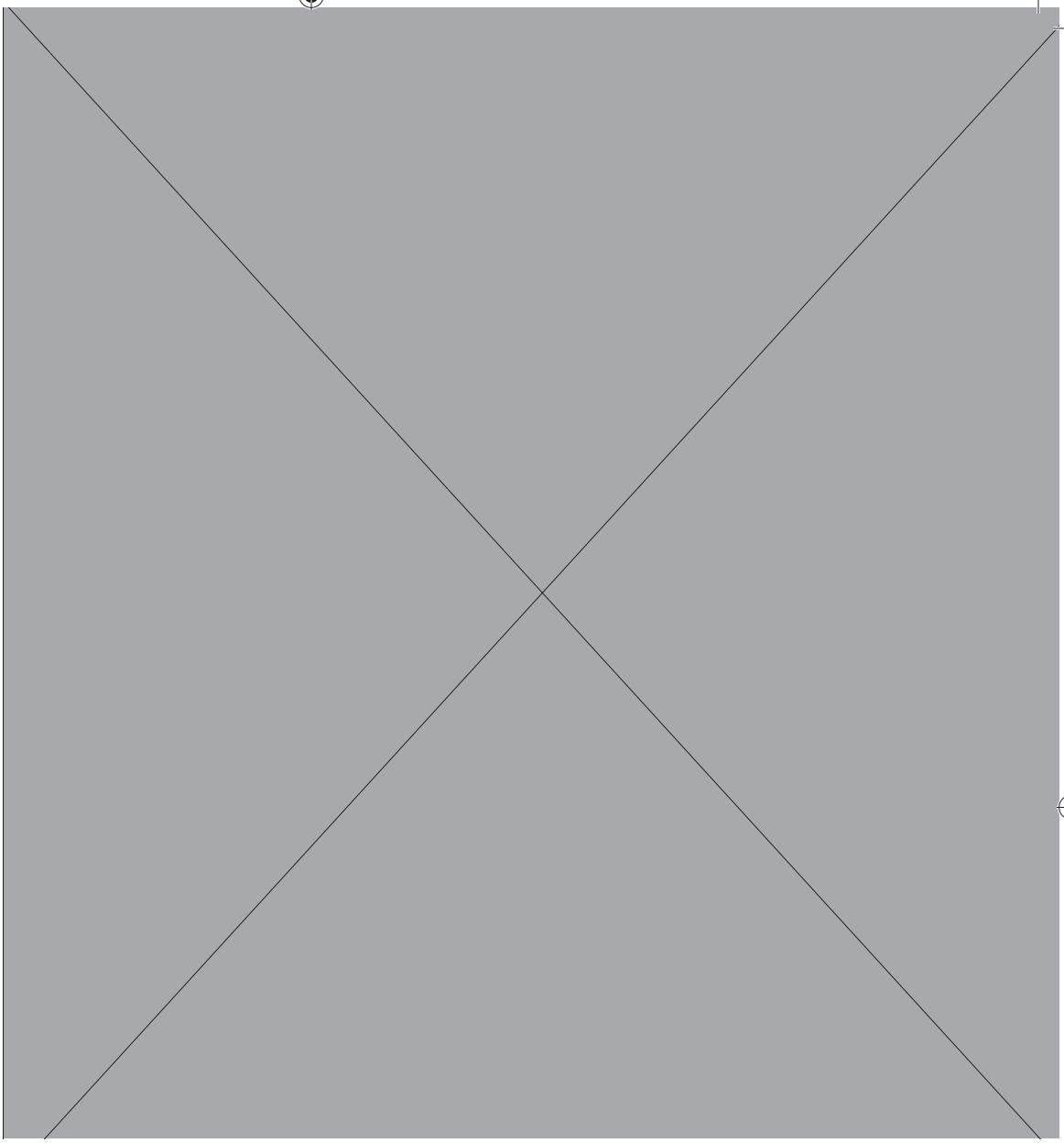
> investeringen i verket, som kan mätas i ansträngningar, i alla former av försakelser, framför allt i tid, och som av denna anledning är förbunden med ett oberoende i förhållande till påtryckningar och tvång från krafter utanför fältet eller, vad värre är, från krafter inom fältet.[404]

Denna typ av värde – värdet av det konstnärliga arbetet i termer av tid – var också under tidigt 1960-tal något som konstnärerna började ifrågasätta. Andy Warhol destabiliserade sin egen marknad genom att när han fick frågor om verkens tillkomst gärna hänvisa till sina assistenter i *The Factory* och därmed skapa osäkerhet kring verkens upphov.[405] Roy Lichtensteins målningar som baserade sig på serieteckningar uppfattades av vissa kritiker ha avsaknad av konstnärligt värde, då de felaktigt tycktes baserade på helt reproduktiva tekniker och estetisk form som någon *annan* utfört. Frank Stellas stora dukar utförda med yrkesmålares färg och ”mekaniskt” framställda enligt traditionella föreställningar, inte sällan av assistenter, fick möta en liknande kritik. Nu var det inte längre *tid* som förlänade verket kulturellt eller ekonomiskt värde.

Under 1960-talet förändrades synen på ateljén liksom på det konstnärliga arbetet i grunden. Nya konstnärliga samarbetsformer uppfattades som en del av den pågående omförhandlingen av konsten och en möjlig väg att ta sig ur det isolerade arbetet i ateljén.[406] Det var inte längre viktigt vem som praktiskt utförde verken, utan istället vems koncept eller idé som låg bakom. Detta återspeglar en gammal hierarki mellan handens verk och tankens grundad i 1700-talets konstteoretiska landskap.[407] I kapitel två diskuterade jag hur detta kom till uttryck i den aktuella konstkritiska diskursen 1963. Alan Solomon kommenterade också förändringen i sin text i *New York: The New Art Scene 1967*, som generationens avståndstagande från den romantiska konstnärsmyten.[408] Leo Steinberg tog Robert Morris verk *Box with the sound of Its own making* (1961), en trälåda med det inspelade ljudet av hur lådan tillverkades, som utgångspunkt i sin tongivande essä ”Other Criteria”.[409]

Målningarna

3. Lexington Avenue (1962)
4. Chrysler Building (1962)
5. New York Steam Company (1962)
6. Salvation Army (1962)
12. Manhole Cover (1962)
17. Blue House (1963)
19. Red House (1963)
20. Brooklyn Bridge (I) (1963)
21. Pier 20 (1963)
22. Brooklyn Bridge (II) (1963)
26. 65 Pine Street (1963)
27. 299 Grand Street (1963)
28. 229 Water Street (1964)
29. 80 Pine Street (1964)
30. 91 Allen Street (1964)
31. 270 Water Street (1965)
38. Times Square (1966)
41. Horn & Hardart (1967)
42. 17 William Street (1967)
43. 20 Fulton Street (1967)



44. The Imprint of No 70 on No 72, Front Street (1967)
45. New Jersey Zink (1967)
46. 29 Cooper Square (1967)
47. New York Law School (1968)
52. Graybar Building I (1969)
53. Graybar Building II (1969)

(Listans nummer hänvisar till den kompletta verkförteckningen, se bilaga 1.)

Barbro Östlihns ateljéer

A 600, Park Avenue, 1961
B 128, Front Street, 1961–67
C 121, 2nd Avenue, 1967–75

Rauschenbergs akt att sudda ut en teckning av de Kooning, den legendariska *Erased de Kooning Drawing* (1953), är ett annat centralt verk som sätter det konstnärliga arbetet i fokus och i spel. Hantverksskicklighet, akademiskt kunnande eller färdighet i de konstnärliga teknikerna sågs inte längre på samma sätt.[410] Ett alltför elaborerat konstnärligt uttryck, som till exempel Barbro Östlihns omsorgsfulla måleri, skulle snart mista en del av sitt värde. Det är dock exakt denna kapacitet hos Östlihn som Öyvind Fahlströms produktion var beroende av under den period de sammanlevde.[411]

I en kritik av hur modernismens samarbeten heroiserats, hänvisar Irit Rogoff till att konstnärsgrupperingar med gemensamma manifest förvisso kunde åstadkomma storverk i det klassiska avantgardet, medan *konsthistorien* däremot tenderar att bortse från kollektivet och istället höja upp en ledande figur från vilken den egentliga konstnärliga höjden har utvecklats. De övriga i gruppen marginaliseras därmed som andra klassens varianter av samma inriktning. Idealiseringen av modernismens samarbeten skymmer också de spänningar och motsägelsefullheter som kan finnas i ett konstnärligt samarbete, menar Rogoff.[412] Fahlström gav i ”Det extatiska huset” uttryck för en öppnare syn på upphovsmannaskapet vilken låg i linje med nya kollektiva modeller för konstnärlig produktion. Det faktum att paret samarbetade extensivt med Fahlströms verk har dock till idag undanträngts i de tolkningar som produceras kring dessa. Jag har velat peka ut några viktiga problem och konfliktpunkter som samarbetet mellan Fahlström och Östlihn rymmer. De kollaborativa arbetsformerna under 1960-talet uppfattades ofta som ett sätt att förnya det konstnärliga arbetet och öppna upp en etablerad konstnärsroll. Denna idealisering döljer inte sällan frågor om makt, om utrymme i konstens rum och om positioner i den konsthistoriska berättelsen.

ETT RUM ATT VERKA I

Östlihns fotografier från ateljén underströk med sin berättarstruktur *särskiljandet* i positioner i rummet. Östlihns plats i detta rum var säkrad, vilket inte var gängse för kvinnliga konstnärer, men med en hänvisning till den domestika, hemlika delen av loftet. Hennes *plats* som producent av konst i det nya avantgardet på nedre Manhattan var förenad och delvis villkorad med att hon också kunde producera *tid* genom att assistera Fahlström.

Hur kunde den modernitet som producerades i Manhattans stadsbild vid tidigt 1960-tal sägas påverka den enskilda positionen? Michel de Certeau har i essän ”Walking the City” talat om hur gators namn artikulerar en mening vilken den som vandrar i staden förverkligar.[413] Långt efter det att vissa gatunamn förlorat den betydelse de en gång haft inom ramen för stadens hierarki och interna nominering, fortsätter namnen att producera mening för stadsvandraren. Det gäller också gatunamn konstruerade av siffror (”112th Street” och ”9, rue Saint-Charles” är de Certeaus exempel), namn som han menar är så starka att de kan dra oss till dessa platser och även ”jaga oss i drömmen”. Här återklingar Barbro Östlihns verkstrategier. Östlihn har beskrivit hur hon omedelbart efter ankomsten till New York började utforska Manhattan under långa promenader. Hon utnyttjade tunnelbanesystemet för att systematiskt lära känna New York.[414] de Certeau menar att akten att vandra i staden är att sakna en plats. *Det är den obestämbara processen att vara både frånvarande och på väg att söka sin position.*[415] Barbro

Östlihns vandrande, fotograferande, målande och medarbetande i Fahlströms verk, utgjorde kraftfulla vägar att skapa sig en position när en sådan egentligen inte var möjlig.

I Barbro Östlihns och Öyvind Fahlströms gemensamma verkproduktion sammanfaller en vid denna tid väletablerad arbetsfördelning inom äktenskapet med ett nytt paradigm om kollektivt konstnärligt arbete. Det som stod i fokus i relationen mellan Östlihn och Fahlström var en förhandling om ett rum att arbeta i. Samarbetet var i själva verket en av förutsättningarna för att Östlihn skulle kunna resa till New York och etablera sig där som konstnär. Hennes medarbetarskap, i sin tur, möjliggjorde den produktionstakt Fahlström uppehöll under en period då hans verk var starkt efterfrågat i konstvärlden.

4. AVANTGARDE I RÖRELSE

Utställningen *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*, Moderna Museet i februari–mars 1964. George Segal, *Kvinna i restaurang-bås* (1961), verk av Claes Oldenburg i bakgrunden.

Barbro Östlihns konstnärskap stod således under 1960-talet i intimt samspel med det nya amerikanska avantgardet. Hennes konst uppfattades på Manhattan som giltig i den nya diskursen, som ännu var relativt öppen och heterogen. Några av hennes arbeten hade också ett nära släktskap med popkonsten, som konstnärlig praktik och visualitet. Östlihn arbetade mitt i det sammanhang som i Europa och Sverige tilldrog sig alltmer intensivt intresse allteftersom första halvan av decenniet framskred. Mycket pekar på att konstnärskapet hade kunnat vara relevant för det *svenska* konstfältet under de här åren. Detta konstfält skall studeras i det här kapitlet.

Under 1960-talet sattes ny amerikansk och svensk konst i rörelse mellan kontinenterna. I inledningen diskuterade jag hur konstutställningen kan läsas som en plats där en rad intentioner, uttryck (avsiktliga eller tillfälliga) och innebörder sammanstrålar tidsmässigt och rumsligt. Olika system av representationer som formulerar och upprätthåller identiteter, är tillgängliggjorda i konstutställningen vars kärna är *viljan att övertyga*.[416] Konstutställningen blir därmed en intressant instans för studiet av avantgardepositioner i verkens och det möjligas rum. Den blir här det medium genom vilket jag gör nedslag i konstens fält.

De utställningar som jag aktualiserar här var uttryck för ambitionen att övertyga om ett visst konstnärligt förhållningssätt och att skapa en spjutspetsposition. De hade också den avsedda men inte alltid framgångsrika ambitionen att fungera som medier för transnationell överföring av ny konst. Utställningen *Aspect 61* (1961) på Liljevalchs konsthall, där konstnärer själva presenterade sina verk, pekade ut framtiden för svensk konst och är ett dokument som representerar en relativt öppen situation. Här gjorde Östlihn sin utställningsdebut alldeles före avresan till New York. I kontrast till Moderna Museets *Rörelse i konsten* som visades nästan samtidigt har *Aspect 61* inte fått utrymme i den svenska konsthistorieskrivningen, varför grundforskning har fått göras. Nämnden för nutida konst i utlandet (NUNSKU) som etablerades 1965 hade statens uppdrag att, som det hette, genom utställningar främja spridningen av svensk konst i utlandet. Inom ramen för NUNSKU producerades projekt som stundtals fick genomslag internationellt. En av de mest prestigefyllda utställningarna, *Pentacle* i Paris (1968), är ett exempel på ett avantgardeprojekt då resurserna, kompetensen, positioneringarna och legitimiteten är optimala. Här upprättades ett rum där Östlihns konstnärskap, visar det

sig, *inte* var möjligt. Följer man NUNSKU:s verksamhet i de punkter där den korsar Barbro Östlihns bana, framträder en bild över några positioner som erbjöds i det offentliga konstlivet.

Ny konst *importerades* också. Moderna Museets utställning *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan* (1964) var inte det första men ett av de mest signifikanta exemplen på hur amerikansk samtidskonst presenterades i Sverige. Utställningen visade upp det internationella avantgardet och blev en punkt mot vilken olika positioneringar i det svenska konstlivet formerades. Men det visar sig att den också var ett uttryck för att den amerikanska popkonstens etablering slöts globalt. Genom att närstudera hur utställningen kom till och emottogs i Sverige undersöks den diskurs som den öppnade i Sverige. En kärntrupp av amerikanska konstnärer, ”The New York Five”, förbinds i denna process med och görs *identisk* med popkonsten. Det får till effekt att andra både amerikanska och icke-amerikanska yttringar som intar *besläktade* positioner i verkens rum inte får fäste. Denna kanonisering påverkar hur konstens utveckling rekonstrueras i konsthistorien, vilket skall studeras i nästa kapitel.

Avsikten med utställningsanalyserna är inte att utpeka vissa agenters medvetna intentioner utan att frilägga *en diskursiv praktik*. I konstvetenskapen tenderar analyser av utställningar att utgå från den välregisserade utställningen eller i övrigt framgångsrika och kanoniserade konstnärliga projekt. Här finns manifestationer med som kanske inte kan räknas till de mer sammanhållna konstnärliga prestationerna, men i hög grad är fruktbara för en analys av avantgardets strävanden. Genom att förankra undersökningen i *utställningen* som rum och händelse, skapas ett verktyg för att nå bortom de etablerade berättelserna om 1960-talets avantgarde. Analysen i det här kapitlet är riktad från Barbro Östlihns position – som stundtals är betydelsefull men lika ofta marginell och mer vag – och *utåt* mot ett fält som visar sig gå från en relativt stor öppenhet till en konsolidering.

SVENSKT AVANTGARDE FÖR UTLANDET – ASPECT 61 (1961) OCH PENTACLE (1968)

Avantgardet självinscenerat – Aspect 61

En utställning med unik position i historien om den svenska efterkrigskonsten var *Rörelse i konsten* som visades på Moderna Museet 16 maj–10 september 1961.[417] Den spelar ännu en viktig roll i Moderna Museets profilering och fungerar också ofta som ett framskjutet exempel på 1960-talets öppnare konstsyn i Sverige. I utställningsretoriken associerades på olika sätt verkets *fysiska* mobilitet med *konstnärlig* frihet och rörlighet. Den nutida konsten är ”dynamisk, konstruktiv, glädjefylld, förvirrande, ironisk, skämtsam, aggressiv…” framhöll K.G. (Pontus) Hultén i förordet. Hultén ingick tillsammans med Carlo Derkert och Daniel Spoerri i projektets arbetskommitté, med Billy Klüver som utställningens ”Ombud i U.S.A.”, enligt katalogen. Hultén hade intresserat sig för det kinetiska temat redan under 1950-talet och manifesterat det i utställningar och artiklar.[418] I *Rörelse i konsten* visades konst med *dynamiska* kvaliteter, något som skulle uppfattas såväl formellt som konceptuellt. Att konstverket är en *process* i motsats till ett *objekt*, var utställningens genomgående tema. Liksom 1800-talets konstutställningar

skulle den nya konsten kunna bli ett folknöje och en angelägenhet för de stora åskådarmassorna, hoppades Hultén.[419] Utställningen var en del i identitetsskapandet av Moderna Museet som en vital plats för konst som görs *nu*.[420]

Rörelse i konsten innebar alltså ett artikulerat påstående om den nutida konstens position, och det legitimerades genom rikliga referenser till historien och det klassiska avantgardet. Katalogen gav en historisk resumé av det dynamiska temat via en kedja av texter från Gottfried Wilhelm von Leibniz, över det futuristiska manifestet till centrala modernistiska skribenter som Léger, Giacometti och Naum Gabo. Moderna klassiker som Viking Eggeling, Kazimir Malevitj, Man Ray, Vandongerloo och Alberto Giacometti visades sida vid sida med verk av yngre konstnärer som Jasper Johns, Robert Rauschenberg och Niki de Saint Phalle.

I själva utställningsrummet intog Alexander Calders stora mobiler och Jean Tinguelys rörliga skulpturer de visuellt starka positionerna. Det yngre New York-avantgardet representerades för första gången i Sverige i *Rörelse i konsten* av konstnärer som Allan Kaprow, George Brecht, Alfred Leslie, Marisol Escobar, Richard Stankiewicz och Robert Watts. Utställningen blev en viktig kontaktyta för några svenska och internationella konstnärer, bland dem Öyvind Fahlström, Barbro Östlihn och P. O. Ultvedt, som här träffade Robert Rauschenberg för första gången.[421] Genom att sammanställa historiska verk med ny europeisk och amerikansk konst, framställdes ett konstnärlig släktskap mellan det samtida avantgardet och det historiska.[422] Utställningens outtalade tes kan sammanfattas som att den nya konsten utförs av ett neo-avantgarde. Detta var ett led i en allmän rörelse i Europa efter kriget mot att använda *modernismen* som en del i skapandet av den åtrådda *moderniteten*.[423]

Samma år och delvis samtidigt som Moderna Museets *Rörelse i konsten,* pågick en konstmanifestation som kan ses som mer representativ för konstscenen vid den här tidpunkten. *Aspect 61* visades på Liljevalchs konsthall 24 augusti–24 september. Här gjorde Östlihn sin utställningsdebut, drygt ett år efter att ha gått ut från Konsthögskolan. Detta var inget mindre än ”Sveriges första juryfria salong av ny abstrakt konst” hävdades det i pressmeddelandet som sändes ut i mars 1961.[424] Föreningen aspect, som hade bildats två år tidigare för att gynna ”konstarternas samverkan”, var utställningens arrangör. En stor grupp konstnärer, arkitekter och även andra aktörer i konstens fält – akademiker, gallerister och finansiärer – var på olika sätt knutna till projektet. Finansmannen Theodor Ahrenberg var utställningens beskyddare.[425] Det fanns en uttalad ambition att med *Aspect 61* manifestera den svenska abstrakta konsten i *ett internationellt sammanhang*. Utställningen var juryfri och varje konstnär som betalade medlemsavgiften i Föreningen aspect gavs rätt att ställa ut två abstrakta verk utförda efter 1950. Hur begreppet abstrakt skulle förstås utreddes inte närmare i denna inbjudan. I praktiken skulle den hörsammas av en lång rad konstnärer och arkitekter, inte mindre än 215 personer fördelade på 18% kvinnor och 82% män, vars konstnärliga och generationsmässiga tillhörighet idag inte alltid placeras tillsammans. *Aspect 61* återfinns inte i den etablerade berättelsen om svenskt 1960-tal, inte ens hos Folke Edwards som var utställningens kommissarie och har publicerat en konsthistorisk översikt över seklet.[426]

Den unge *Paletten*-redaktören Edwards hade i ett sent skede anlitats som utställningskommissarie för att bringa reda i de många insända verken. Visuellt och konceptuellt var den inte särskilt väl sammanhållen. Just detta, avsaknaden av entydigt koncept och tydlig visualisering, gör att motsägelsefulla avsikter och övertygelser framträdde otyglade. De konstnärliga och

sociala processer genom vilka ett begrepp, ”abstrakt konst”, lyckades samla en så stor och heterogen mängd individer med ambitioner i konstfältet, gör *Aspect 61* intressant. *Jag väljer att förstå avsändaren av utställningen som ett slags reellt, svenskt avantgarde, så som det såg ut vid den aktuella tidpunkten.*

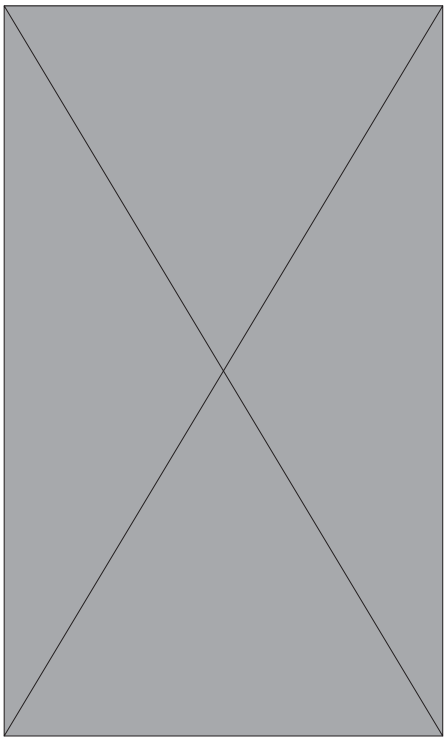
Att presentera avantgardet

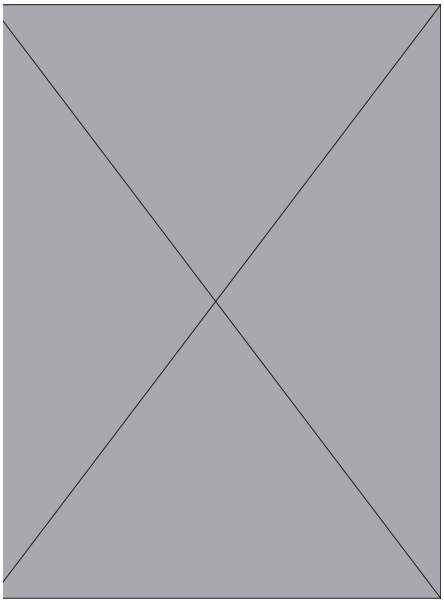
Den visuella framtoningen av *Aspect 61* kan hjälpligt rekonstrueras genom dagspressens bevakning.[427] Den som närmade sig Liljevalchs konsthall kunde på långt håll se *Elementen*, en del av Arne Jones stora skulptur i betong för Öresundsparken, uppställd utanför entrén. En modell av samma skulptur utförd i samarbete med Klas Anshelm presenterades inne i skulpturhallen. Christian Bergs *Stenblomman,* en monumentalskulptur i granit, stod också utanför hallen. I den första stora salen, Liljevalchs skulpturhall, hade en komposition av måleri och skulptur ställts samman. Två verk av Pierre Olofsson, *Spel på svart*, en skiss till vägg i Kiruna, och målningen *Flickfläck*, flankerades av Lennart Rodhes bildväv *Trädet* för nya Operakällaren. Bærtlings golvbaserade skulptur *ASAMK* från 1961 sköt ut i rummet och på en av väggarna hängde hans oljemålning *Arisi*, från 1957. Två av Oscar Reutersvärds ”magiska kedjor”, *Stigningsstudie* I och II, löpte ut i luften och här hängde också Gert Marcus verk *Från kvadrat till färg*, en ”arkitektonplåt” från 1956. Carl Fredrik Reuterswärds målning *Plankton och Newton* hängde i fonden av skulpturhallen – en stor ljus komposition. Den östra väggen i skulpturhallen täcktes av specialglaserade keramikplattor från Uppsala Ekeby av Ingrid Atterberg. Stefan Thoréns målade skulpturer *Från jorden* och *Över jorden* var placerade mitt i nästa rum, mittensalen. Endre Nemes stora målning *Tillägnad Hélène* var här centralt placerad i en målerihängning där Torsten Andersson också förekom. I konsthallens inledande sal återfanns etablerade konstnärer som Bærtling och konkretisterna med verk lämpade för offentlig miljö sida vid sida med den yngre Carl Fredrik Reuterswärds konceptuella måleri.

Enligt en kritiker var hängningen i Liljevalchs många salar gjord efter principen ”lika barn leka bäst”, det vill säga efter stilistisk likhet.[428] Ett rum rymde ”informella” konstnärer som Rune Hagberg, med *Fem aforistiska motiv* i tusch, och Rune Jansson som visade *Gult dis* i blandteknik. Helga Henschen och Hertha Hillfon deltog med skulpturala verk. Lars Englund visade en betongskulptur, Eric H. Olsons ljuspelare i glas och plast fanns i ett rum med ett antal arkitektmodeller placerade runtom tillsammans med arbeten av Lars Erik Falk. Utställningen visade också – enligt katalogen – ”abstrakt foto” av Lennart Olson, en stor fotografisk serie med motiv från Tjörnbron, starkt reducerade. Måleri av Einar Hylander, Bengt Olsson, Lenke Rothman, Erik Chambert och Torsten Renqvist fanns med i utställningen, ja, få konstnärsnamn ur dåtidens konstliv saknades här.

Barbro Östlihns namn fanns inte upptaget i *document aspect 61*, den relativt påkostade trycksak med flera artiklar som utkom i samband med utställningen, men däremot i den enklare utformade utställningskatalogen som rymmer ett 15-tal fler namn än den förra. *Aspect 61* ägde rum under den period då paret Östlihn-Fahlström förberedde sin första resa till USA. Sommaren hade de tillbringat i Frankrike och målat. De två målningar Östlihn ställde ut, *Baggensgatan 7* och *48 rue d'Aquillon*, hade kommit till under det gångna året i Gamla Stan och Antibes. Utställningens namn står skrivet på dukarnas baksida.[429] Hennes placering i utställningsrummet kan inte säkerställas, bland annat för att hennes deltagande förbigicks av konstkritiken.[430] Med tanke på målningarnas amorfa uttryck är en möjlig tolkning att

Pressklipp från utställningen *Aspect 61* i Liljevalchs konsthall augusti–september 1961.





de återfanns i den sal som samlade surrealistiska verk. C.O. Hultén och Ragnar von Holten visades där, den senare med *Heldagskväll* eller *Leda med Svanen* och *Säg det ägg som har ett mål i världen*. Här hängde troligen också Öyvind Fahlström representerad med två mindre temperaverk, *Klara*[431] och *Farliga förbindelser*[432], vilka jag identifierat på ett pressfotografi med bildtexten: ”I ett halvsurrealistiskt rum hänger bland annat en genombruten svart trärelief av Karl Köhler.”[433] En annan skribent iakttog:

> Det finns ett rum där surrealismen stuckit in en bockfot i abstraktionerna. Den hör som helhet till de bäst samstämda grupperingarna. Det slag av barock benhusromantik, som Carl Köhlers ”skulptur” *Petruschke* utgör, förefaller dock vilset i omgivningen.[434]

En kritiker skriver att ett surrealistiskt rum inger ”lätta äckelkänslor här och där”.[435] Att döma av bilder i pressklippen ägde dessutom utställningens kanske största genreöverskridande attraktion rum just här: Knut Wiggens presentation av ”världens första musikmaskin”.

Arkitekturen var väl representerad på *Aspect 61*. Vandringsutställningen ”Brasilia” som visade arkitekturfotografier och modeller av Brasiliens nya huvudstad, var monterad i ett mindre rum uppbyggt i en av salarna. Den visades i ett samarbete med SAR, Sveriges arkitekters riksförbund. En rad arkitekturmodeller av tidens ledande arkitektgeneration visades, såsom Ralph Erskines *Modell till subarktisk stad* och *Villa på Lidingö*. David Helldén visade ett idéprojekt han arbetat med en tid, ett bostadsområde som dominerades av ett 40 våningar högt skivhöghus, som låg som en fond bakom

ett område med radhus, barnstuga, skolor, idrottsplats, butikscentrum med biograf.[436] Helldén hade konstruerat det 1957, och det var ett slags programförklaring för hans arkitektursyn. Det hade presenterats i pressen och fått kritik för sin storskalighet. I *Byggmästaren* hade arkitekten bemött kritiken:

> Frågan gäller inte 30 eller 40 vån, utan det gäller koncentration av bebyggelsen. Varför hugger en industri ned en vacker skog för ”villor” åt sina anställda? Låt skogen vara kvar och placera de anställda på en hög punkt.[437]

Hans Matell och Anders Nordström visade en transparent skiss till sin *Rundteater för Visby* liksom *Vattentorn i Gimo*. Den norske, Sverigebaserade arkitekten Olaf Liisberg visade sitt projekt *Operation Progress*, en vision om en flytande nordisk konsthögskola. Viking Göransson presenterade ett förslag till en tunnelbanestation. I utställningen fick besökaren sig till livs de visioner kring ett modernt samhälle som utformats av efterkrigstidens radikala arkitekter. Här uttrycktes en optimistisk, närmast utopistisk tro på arkitekturens och ingenjörskonstens förmåga att skapa människors goda framtid.

Även några industrier var utställare inom ramen för *Aspect 61*. Gustavsberg disponerade två rum, ett där de presenterade varuprover, ett annat där ”konstnärliga experiment” av en krets konstnärer kring de två erfarna emaljmålarna Stig Lindberg och Eje Öberg visades. Erland Melanton ställde i källarplanet ut en metallvägg på beställning av Svenska Metallverken. Uppsala Ekeby hade producerat Ingrid Atterbergs verk. Utställningen skulle på det viset fungera som en kontaktyta mellan producenter, konstnärer och arkitekter.

Utställningsbesökaren hade efter sin vandring genom utställningssalarna mött en bred och heterogen representation av samtida svensk konst och arkitektur. Salarna var fyllda med artefakter i olika medier i en visuellt överladdad presentation som troligen också gav ett energifyllt intryck. Det fanns ganska lite teoretiska redskap med vilka besökaren kunde närma sig helheten och sortera intrycken. Begreppet *abstrakt* hade exempelvis inte någon stark koppling till den visuella presentationen. Utställningens innehåll låg på en annan nivå; den var en manifestation av konstnärer och arkitekter i förening, liksom en rad andra aktörer, som ville agera i samhällsrummet men också göra ett påstående om konstens och arkitekturens framkant.

Idéformulering

De idéer och ambitioner som sammanstrålade i *Aspect 61* kom från olika läger och positioner. Utställningens arrangör var som sagt Föreningen aspect.[438] En liten grupp hade undersökt möjligheterna att inom H55:s utställningsområde i Helsingborg ge ”en totalbild av de progressiva konstnärliga och arkitektoniska strävandena inom landet”. I gruppen, som kallade sig ”Radikalt kulturforum”, återfanns enligt skriften *document aspect 61* konstnärerna Nils Nixon, Eric H. Olson och Bengt Orup, redaktören Gunnar Hellman, arkitekterna Olaf Liisberg och Hans Matell, och senare tillkom redaktör Åke Danielsson och Viking Göransson.[439] Enligt en annan källa var konstnärerna Eric Grate, Gert Marcus och Olle Bærtling samt arkitekterna Viking Göransson och Hans Matell de drivande krafterna bakom gruppen.[440] Gert Marcus berättade att föreningen bildades till följd av ett möte med konstnärer och arkitekter i hans ateljé på Oxtorget på Brunkebergsåsen.[441] När Föreningen aspect till sist konstituerades på Moderna Museet den 11 maj 1959 vid ett möte som samlade ett hundratal personer, fick den en styrelse med en rad framstående personer ur den svenska kultureliten.[442] Målet med föreningen var att planera

och genomföra konstarternas manifestation, verka för progressiva strävanden inom olika konstarter, samt att ”konfrontera sådana strävanden på konstens olika områden med samhället och tekniken och genom samverkan bredda vägen för initiativ i konst- och kulturfrågor”.[443] Här var således tanken om att arkitekter och konstnärer skulle samverka viktig. Åsikterna om huruvida utställningen skulle vara juryfri och öppen var delade, och här är källorna motstridiga. En hävdar att Olle Bærtling gick i spetsen för dem som önskade ett exklusivt urval av abstrakta konstnärer medan finansmannen Theodor Ahrenberg ledde dem som önskade en juryfri salong. I dokumentationsskriften menar man dock att det var Bærtlings förslag att bygga upp utställningen som en juryfri salong.[444]

En av de aktiva konstnärerna i Föreningen aspect var således Gert Marcus, vars nonfigurativa bildspråk kom ur grundläggande teoretiska och praktiska studier av färgers rums- och relationsskapande egenskaper.[445] Hans ambition var att skapa en ny färg- och formteori som bas för en ny konst. 1957 hade han samarbetat med arkitekt David Helldén vid utformningen av Sergelteaterns entré och salong, och han brann för konstarternas samverkan och var inledningsvis mycket aktiv i Föreningen aspect. Han har berättat att namnet på föreningen var omstritt; det uppstod en diskussion där konstnären Olle Bærtling ville att man skulle använda ordet ”avantgarde” i namnet, vilket Marcus tyckte var olämpligt.[446] Att begreppet ändå figurerade i förarbetena till utställningen är mycket intressant och visar också på de starka anspråk på aktualitet och framtidsrelevans som projektet hade för de deltagande aktörerna.

En liknande spänning mellan två poler återkommer i dokumentationsskriften. Den ena sidan skulle kunna betecknas som mer praktiskt och ideologiskt orienterad – ambitionen var att genom konstnärliga samarbeten skapa bättre samhällsmiljöer – och den andra mer avantgardistiskt inriktad, med målet att visa väg för mänskligheten i mer ”andlig” bemärkelse. Under rubriken ”Rymdålderns konst” deklarerade Olle Bærtling: ”Vi stå i början av tillblivelsen av en ny värld. En omvälvning större än någonsin i mänsklighetens historia.” Konsten svarar mot den vetenskapliga och tekniska utvecklingen genom att figurationen försvinner och den nonfigurativa konsten tar dess plats. Måleriet går från slutenhet och teatralitet till att ”bli ett avsnitt av universum, på samma gång sol, ett kraftkoncentrat som slungar ut sitt poetiska budskap”. Den nonfigurativa konsten är ett poetiskt uttryck för den inre människan, menade Bærtling.[447] Artikeln illustrerades av ”den neoplastiska utställningen på Samlaren 1951” med verk av Franciska Clausen, Otto G. Carlsund, Eric H. Olson och Mondrian. Otto G. Carlsund bereds också stort utrymme i skriften där en handskriven version av Art Concrets manifest återges. Genom att föra fram den svenska konstnär, som tidigt haft internationella ambitioner och som presenterade den franska *Art Concret*-utställningen vid Stockholmsutställningen 1931 (och därmed försattes i konkurs), skänker också aspectgruppen sitt eget projekt identiteten av att i underläge kämpa mot staten för konstens fromma.[448]

Professorn i konsthistoria Nils Gösta Sandblad inleder sin artikel i *document aspect 61* med Strindbergs gestalt Arvid Falk i *Röda rummet*. Arvids legendariska möte med staden och med industrialismens och modernitetens ljud i romanens upptakt, ger ansatsen till Sandblads vision om hur konstnärer bör vara en del av utformandet av staden och landet över hela det ”visuella fältet”.[449] Arkitekt Olaf Liisberg eldar på med en kampskrift om hur de progressiva krafterna skall samarbeta för global utveckling. Och till sist tar konstnären Nils Nixon en dittills opublicerad anteckning av Otto G. Carlsund om *Art Concret* till hjälp för att också lägga

konsthistorisk tyngd bakom föreningens strävan att ena konstarterna. Det var således en rad ideologiska och pragmatiska ambitioner som delade utrymmet både i konsthallen och i utställningens ideologiska skrift.

Avantgardepositioner

Den stora mängden av deltagande konstnärer, etablerade och mindre etablerade, skulle kunna tolkas som resultatet av en pragmatisk ambition att visa upp sig bland potentiella uppdragsgivare. Exempelvis hade Bærtling konstruerat *ASAMK* med den aktuella bearbetningen av Sergels torg i åtanke, där han tänkte sig skulpturen med en höjd på 84,7 meter placerad.[450] Han hade som nämnts redan samarbetat med David Helldén, bland annat om utformandet av entrén till det första Hötorgshuset som invigdes 1958, och han följde Stockholms stadsutveckling noggrant. När en tävling om utsmyckningen av torget utlystes 1963 blev hans förslag dock utmanövrerat, men 1961 hade han ännu stora visioner för skulpturen. I det fotografi från *Aspect 61* som Bærtling tog och som senare återgivits i flera sammanhang – troligen taget i ett tidigt skede av hängningen innan medutställarnas verk var på plats – ståtar skulpturen i ensamt majestät i skulpturhallen.

Samtidigt kunde alltså även konstnärliga aktiviteter rymmas i *Aspect 61* som var svårare att associera med det pågående gestaltandet av Välfärdssverige. Presentationen av kompositören Knut Wiggens musikmaskin hörde dit. Knut Wiggen var sedan 1959 ordförande i föreningen Fylkingen, som under hans period skulle förvandlas från en kammarmusikförening till en aktör inom den radikala konst- och musikscenen i Europa.[451] I centrum för utvecklingen stod elektronmusiken som var en sådan stark diskursiv markör att långa interna debatter ett par år senare skulle komma att ägnas åt den känsliga frågan huruvida det var rådligt att alls använda akustiska instrument vid föreningens konserter.[452] Musikmaskinen var koncipierad av Knut Wiggen, uppgavs vara ”formgiven av Öyvind Fahlström” och konstruerad av civilingenjör Per Olof Strömberg vid Tekniska Högskolan av komponenter som AB Philips hade donerat. Ett antal små plattformar hängde löst under varandra, sammanlänkade med elkablar. Runt om i rummet fanns några högtalare utplacerade. Musikmaskinen alstrade ”det vita bruset”, den blandning av alla tänkbara frekvenser som förnims som neutralt brus. Maskinens 19 filter ”skar ut” en viss del av det vita bruset, och detta ljud delades upp i kortare eller längre bitar. Maskinens uppgift bestod, enligt journalisternas intervjuer med Knut Wiggen, i att vara ”en snäll maskin som förser konstbetraktarna med lite uppiggande ljud”.[453] ”Maskinen behöver inte hjälp av någon bandspelare eller liknande. Den alstrar musiken själv och komponerar oavlåtligen musik *avpassad att njutas vid betraktandet av abstrakt konst*.” (min kursiv)[454] På *Aspect 61* visades också ett mytomspunnet experimentellt musikevenemang av internationell halt: Nam June Paiks *Action Music*. Konserten den 18 september var en ljudbaserad happening, då Nam June Paik bland annat bearbetade pianot, klippte slipsar i publiken och använde sin röst och kropp för experimentella uttryck. Dessa båda föreställningar, som kanske hade kunnat förväntas äga rum på mindre konst- eller musikscener, visades i Stockholms största konsthall tillsammans med en rad etablerade konstnärer och med stöd av framstående personer ur kulturlivet.

Påtryckningar på staten

I Föreningen aspects ansats och aktiviteter framträder som en röd tråd en kritik mot den rådande statliga kulturpolitiken. Innan utställningen kom till stånd hade man arbetat med påtryckningsaktioner vilket redo-

visades noggrant i *document aspect 61*. Under rubriken ”Konstens armod i välfärden” arrangerade föreningen en diskussion i Konstakademiens högtidssal den 3 september 1959. Föreningen skrev remiss på Liljevalchsutredningen och föreslog åtgärder som skulle förvandla konsthallen till ”en levande attraktiv kulturcentral”. På Thielska galleriet ordnades en diskussion under rubriken ”Museet – arkiv eller levande kulturcentrum?” Sociala frågor stod alltså på föreningens agenda; en remiss till Ecklesiastikdepartementets utredning rörande ”vissa studiesociala åtgärder” skrevs och till samma departement levererades, enligt skriften, en skrivelse med en rad förslag till positiva åtgärder till stöd för konsten. Bakom dessa omfattande aktiviteter av konstnärer och arkitekter framträder en person ur finanssfären: affärsmannen och konstsamlaren Theodor (”Teto”) Ahrenberg.[455] Presskonferensen för utställningen i mars 1961 ägde rum i Ahrenbergs våning på Strandvägen 39, dit konstintresserade redan en tid kunnat gå för att se på hans stora samling av modern konst. Där ingick betydande verk av Picasso, Matisse, Chagall och Le Corbusier men även verk av svenska konstnärer, som Olle Bærtling, Carl Kylberg, Einar Hylander och Albert Johansson. Centralt i samlingen stod Henri Matisses stora collage *Apollon*, som Ahrenberg köpt direkt av konstnären. Agnes Widlund vid Galleri Samlaren var Ahrenbergs rådgivare och knöt kontakter mellan honom och internationella konstnärer. Under perioden från 3 september 1959, då han höll ett anförande vid Föreningen aspects offentliga möte i Konsthögskolans högtidssal, fram till senhösten 1961, då hans sekreterare greps på Bromma flygplats och Ahrenberg åtalades för valutasmuggling, var han en aktiv och mycket synlig aktör på den svenska konstscenen. Till hans storslagna planer hörde ett Ahrenberg-museum för modern konst, som skulle ligga på Riddarfjärden nära stadshuset, ritat av Le Corbusier.[456] Som en person ur den finansiella eliten med starka ambitioner inom kulturens fält, väckte han dock motstånd i samhällets kulturella kretsar.

Detta yttrade sig exempelvis vid diskussionen i högtidssalen på Konstakademien i september 1959, då Ahrenberg framfört, som det står i dokumentationsskriften, ”en skarp vidräkning med de rådande missförhållandena på konst- och kulturlivets områden, särskilt inom de bildande konstarterna”. Talet publicerades senare i *Paletten* nr 3, 1959.[457] Ahrenberg kritiserade där den statliga kulturpolitiken, dess brist på initiativ och på tillräckliga anslag för att lösa upp ett konstnärernas proletariat. De åtgärder han föreslog var inrättande av stipendier, en satsning på ett internationellt ateljéhus i Paris, skattefrihet för konstmecenater, mer aktiva ledamöter i konstföreningsstyrelser och höjda anslag till Nationalmuseum och Moderna Museet. En viktig punkt för Ahrenberg var utrikesrepresentationen; han förordade att påskynda utredningen om deltagande i Biennalen i Venedig samt enmans-, grupp- och riktigt stora utställningar med

> flera verk av många konstnärer. Vi måste även visa generationsväxlingarna i dessa manifestationer. Vi måste se till att ungdomarna kommer ut. Låt dem gå ut hand i hand med de äldre och låt oss se vilket resultat det blir. [...] Vad har vi f.ö. gjort för större kulturmanifestationer i detta land under de senaste decennierna. 1930 var sista gången.[458]

Ahrenberg berättade i sina memoarer att Carl Nordenfalk, Nationalmuseums överintendent, rest sig i salen och utropat, att ”det inte är Ahrenberg som skall bestämma hur vi ska sköta Nationalmuseum, och hur mycket vi skall begära i anslag”.[459]

Då *Dagens Nyheters* Namn-och-Nytt-redaktör Sörensen på en presskonferens ställde frågor kring utställningens begränsning till den abstrakta konsten – ”inte så mycket begränsningen utan själva gränsdragningen”

– väckte det allmän munterhet. Utställningens kommissarie Folke Edwards trädde enligt Sörensen fram och svarade: ”Gränsen går mellan det konstruktiva och det informella”, varvid Olle Bærtling ”hade små invändningar att göra”.[460] Vid konferensen sade föreningens styrelseordförande Viking Göransson till *Svenska Dagbladet*: ”Samhället påverkar konsten men på det sistnämnda området vill vi visa motsatsen [...] Man må vara känslomässigt engagerad konstnär eller kall konstkritiker men det som håller på att hända är den *abstrakta konstens definitiva genombrott*.” (min kursiv)[461] I både Göranssons och Bærtlings retorik hölls den abstrakta konsten högt men samtidigt är det uppenbart, om man analyserar utställningens presentation, att stilistiska gränsdragningar inte hade någon större praktisk betydelse vid genomförandet. För arrangörerna bakom utställningen å andra sidan, Föreningen aspects styrelse och inte minst finansmannen Theodor Ahrenberg, var det väsentligt att få en stor uppslutning för att ge legitimitet åt de egna strategiska intentionerna i fältet och i utmaningen mot staten.

Läst som en plats för att övertyga, framstår *Aspect 61* således som en instans inom vilken kampen om såväl begreppen som tolkningsföreträdet i konstlivet ägde rum. Många aktörer, bland dem Barbro Östlihn, hade ansett tillfället tillräckligt intressant för att visa upp sig, och det var fritt fram då utställningen var juryfri. Att i sammanhanget använda *ordet* avantgarde, vilket enligt Gert Marcus föreslagits av Bærtling, var dock inte aktuellt. Begreppet ”abstrakt” klingade istället uppenbarligen väl både i arkitekt- och konstnärsöron. En intressant betydelseglidning hos begreppet sattes i rörelse och den landade i något som kan motsvara nutida konst. Här tycks utställarna finna det oproblematiskt att samlas kring ett begrepp som, genom de utställda objektens heterogenitet, förlorar sin stilistiska, beskrivande betydelse och istället ger projektet karaktär av just det samtida, den aktuella konsten. Det var för utställarna viktigare att visa sig där samtidskonsten manifesterades, i en utställning som ville påstå något om konst och konstarternas samverkan, än att vara selektiva och profilera sig i en viss formellt avgränsad, konstnärlig riktning. Situationen var öppen rent estetiskt och som socialt fält. I detta rum kunde Barbro Östlihns konst ta plats.

Det fanns en uttalad ambition att utställningen även *internationellt* skulle visa vad de svenska konstnärerna förmådde. Därmed ville arrangörerna utmana staten som de menade inte agerade tillräckligt kraftfullt för att skapa kunskap om svensk konst utomlands. Hur man tänkte sig att *Aspect 61* rent praktiskt skulle kunna främja svensk kulturspridning framstår som oklart när man konsulterar dokumenten; den planerade men icke utförda översättningen av katalogen till engelska hade troligen inte räckt långt i det hänseendet. Trots utställningen av *Brasilia* och framträdandet av Nam June Paik, var utställningen till innehåll och produktion en svensk angelägenhet. Barbro Östlihns första utställningssammanhang var ett arrangemang som saknade rätt infrastruktur, nationell legitimitet och tillräckliga förbindelser för att kunna fungera kraftfullt internationellt. Under det kommande decenniet skulle staten börja agera i frågan.

Samtidskonst på export – Pentacle

I svensk kulturdebatt under tidigt 1960-tal var statens roll i spridningen av samtida konst i utlandet ett tema. Föreningen aspect hade aktualiserat det, Konstakademien hade frågan högt på agendan och Moderna Museet agerade. I dagspressen diskuterades den också.

”Svensk konst utomlands: vaktparad eller gerilla?” rubricerades en artikel av Öyvind Fahlström i *Dagens*

Nyheter den 20 juni 1965. Där framhöll han att mängden svenska konstnärer som platsade i utställningar ”typ Dokumenta [sic], Pittsburgh International, Guggenheim International Awards” inte kan utgöra ett tillräckligt mått på internationell framgång. Svenska samlingsutställningar på export i regi av Svenska institutet kunde inte heller skapa en varaktig relation till det internationella konstlivet. Anslaget för sådana utställningar skulle göra lika mycket nytta som att växla in dem i ettöringar och slänga dem i Fontana di Trevi, menade Fahlström och framlade sitt alternativ:

> Det avgörande är om konstnärens produktion organiskt fungerar i konstlivet, dvs i Paris och framför allt New York. Med organiskt menar jag att det finns en otvungen växelverkan på alla plan: att konstnären tar och ger impulser utanför hemlandet; att han inte en gång, utan permanent förs fram av en eller flera gallerister och essäister; samt att hans pris står och stiger i förhållande till vad galleriets kundkrets av samlare och museer betalar.[462]

Att bjuda in utländska kritiker till Sverige ger inte heller rimlig utdelning för pengarna. Fahlström förde här fram exemplet Donald Judd och hans resa tillsammans med sin fru till Stockholm det året. Han kallar Judd – en smula orättvist kanske sett med dagens glasögon – ”en ung och ännu föga auktoritativ röst i den amerikanska kritikerkören” och menar att sådana arrangemang i allmänhet är ”lätt korruptionsdoftande”. Finns det då några svenskar som på egna vägar nått internationella framgångar? Här för han in sin egen och Barbro Östlihns position i argumentationen:

> (Om jag nu som förut bortser från mig och Barbro Östlihn, min hustru, är det inte så mycket av nödtvungen blygsamhet som för det faktum att vi båda verkat utomlands så pass länge att vi knappast kan inräknas i det svenska konstlivet.)
>
> Verkligheten är att flera svenska konstnärer har haft utställningar på ”kommersiella” gallerier i Paris (en också i New York), men mig veterligt har endast en knutits med kontrakt till ett galleri i Frankrike eller USA. Det är Max Walter Svanberg, som utan större fanfarer uppnått ett stadigt renommé i Paris och nyligen inbjudits att representera Sverige vid Sao Paolo-biennalen [sic] i höst.

Citatet är intressant dels som ett uttryck för hur Fahlström uppfattade parets position i en internationaliserad konstvärld, dels, återigen, för att det reflekterar ett nytt synsätt på hur konstnärer skulle selekteras. För Fahlström var konstmarknaden och gallerierna, som vi redan sett, den framgångsrika vägen in i det internationella konstlivet, varför han ansåg att man bör avbörda kulturmyndigheterna ansvaret för att göra bräscher för svensk konst. Istället borde de ”utrusta en gerilla” och i all tysthet släppa ner några svenska konstnärer i konstdjungeln i New York, Paris, London och Milano och låta dem komma fram i kraft av ”vad de gör och de kontakter som de gradvis får när de börjar kunna orientera sig i vernissagernas, barernas, ateljéernas och cocktailpartynas undervegetation”. Också inom ramen för internationell kulturpolitik gav alltså Fahlström uttryck för en ny roll för konstnärerna.[463]

Chefen för Svenska institutet Per-Axel Hildeman gick i svaromål, och hävdade att kulturpolitiken, förutom att ge den svenska konstnären stimulans i konfrontationen med utländsk kritik, skulle ge ”kompletterande upplysning som utlandet genom presentation av vår konst får *om det svenska samhället*” (min kursiv). Därför anslog också utrikesdepartementet och upplysningsberedningen pengar till konstutställningar.[464] Andra modeller än utställningar kunde ges större spelrum, men utställningar kommer dock att ”förbli en god metod för presentation av svensk konst”, menade SI-chefen. Hildeman förde också fram frågan hur urval

och fördelning av pengar till Fahlströms konstgerilla skulle ske om det inte fanns ett övergripande ansvar. I sitt svar ifrågasatte Fahlström starkt idén att åskådare och kritiker upplever något slags ”fläkt av Sverige” då till exempel ”Öyvind Fahlström” framträder utomlands: ”Om någon nationalsynpunkt skall anläggas, så är det, i varje fall i USA att ’här har New Yorks konstliv fått ett tillskott’.”[465] Som tidigare nämnts framhåller Fahlström konsthandeln som den bästa filtreringen och spridningen av konstnärskap.

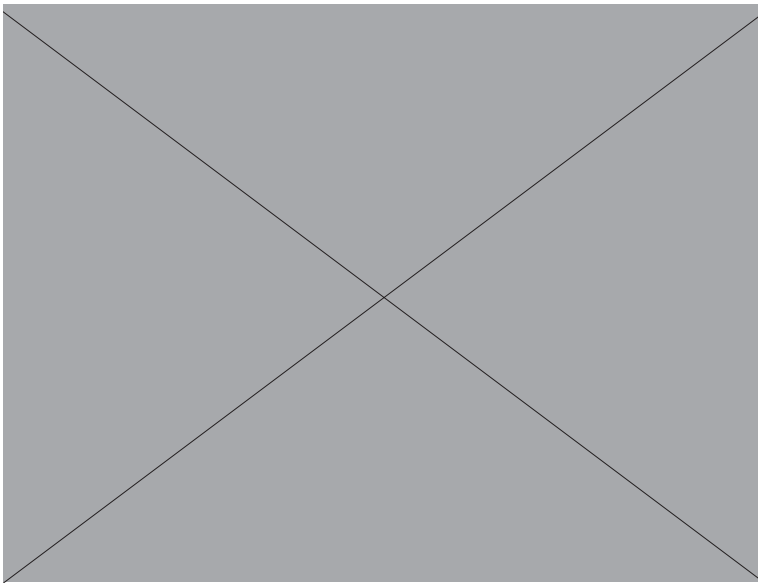
Staten och avantgardet

Samma år som debatten mellan Fahlström och Hildeman publicerades inrättades Nämnden för utställningar av nutida svensk konst i utlandet (NUNSKU). Det var alltså via *utställningar* kunskapen om svensk konst skulle spridas. Nämnden hade det statliga uppdraget att främja internationella kontakter inom kulturlivet genom att i utlandet anordna utställningar av nutida svensk konst fram till 1996–97.[466] NUNSKU uppfattade det, lite i linje med Fahlströms vision i *DN* tidigare, som en del av sitt uppdrag att stödja konstnärer som redan hade en förankring i det internationella konstlivet. Utöver de grupputställningar som NUNSKU producerade utgick också ett ”Bidrag till enskilda utställare” vilket Barbro Östlihn-Fahlström erhöll för utställningen på Tibor de Nagy 1968, ett bidrag på 2000 kr.[467] En ambassadorganiserad utställning på The New York Hilton, *International Art Festival*, där hon visade *Erik's House, Lego*, fick också bidrag från NUNSKU. Utställningen på Hilton fick inte något större genomslag i konstlivet, den tycks ha uppfattats som alltför uppenbart en diplomatisk produkt.[468] En större framgång hade kanske kunnat förväntas av Östlihns medverkan tillsammans med Lars Hillersberg och Roj Friberg i den utställning som planerades för den prestigefyllda Biennalen i São Paulo 1969. Utställningen stoppades efter en intervention av svenska UD, som hade reagerat på Roj Fribergs nidporträtt av den brasilianske presidenten omgiven av USA:s expresident Lyndon Johnson och en brasiliansk general – alla tre med byxorna neddragna. Ytterligare en målning, av Lars Hillersberg, sågs som kontroversiell av svenska UD då Latinamerika där framställdes som en lydstat till USA. När signalerna från UD kom bestämde sig Sverige, med Pontus Hultén i spetsen, för att dra sig ur hela biennalen. Bojkotten var en del av den internationella protest mot regimen i Brasilien som initierades av den franske konstkritikern Pierre Restany.[469]

NUNSKU, som delvis övertog Svenska institutets uppdrag på området, var knutet till Moderna Museet vars chef enligt förordningen ingick i styrelsen. Således hade Pontus Hultén, som även haft en pådrivande roll för nämndens bildande, en ledande funktion i NUNSKU under perioden. NUNSKU:s första ordförande var annars konstnären greve Stellan Mörner, en av Halmstadgruppens medlemmar. Ett uppdrag för nämnden var att utse svensk representant vid Venedig-biennalen, och inför den 33:e biennalen 1966 föll valet på Öyvind Fahlström. Östlihn var utsedd som vice kommissarie för Biennalen och således av NUNSKU betald medarbetare. Som delproducent av Fahlströms verk var hon naturligtvis ypperligt kompetent för uppdraget att installera dem i den nordiska paviljongen. *Dr. Schweitzer's last mission* (1964–66), den stora installationen, ställdes mödosamt i ordning i det fuktiga klimatet av Pontus Hultén, Barbro Östlihn och konstnären.[470] *Dr. Livingstone, I presume* (1960–61), Fahlströms och Östlihns första gemensamma verk, var centralt i presentationen liksom *Sitting…* (1962) (se bild s. 129). Ett rykte spreds i svensk press om att Fahlström var aktuell för något av de större prisen, ett hopp som inte infriades.[471]

I mitten av 1960-talet hade således den svenska kulturpolitiken för stöd av samtidskonst blivit alltmer etablerad inom ramen för NUNSKU. Vilken typ av representation av den svenska samtidskonsten blev resultatet då resurser, kompetens och strategisk planering var maximerade? Ett av 60-talets allra största projekt arrangerat av NUNSKU var *Pentacle*, 18 januari–31 mars 1968, en utställning vid det prestigefyllda Musée des Arts décoratifs beläget i Louvren i Paris.[472] Verk installerades av Öyvind Fahlström, Carl Fredrik Reuterswärd, Max Walter Svanberg och P. O. Ultvedt, vilka fick var sin sal omgestaltad särskilt för detta tillfälle, efter skisser av Ultvedt och arkitekt Per-Evert Taube. Konstnärerna som ställde ut tillhörde en krets som återkommande deltog i Moderna Museets och NUNSKU:s verksamheter, men det här urvalet var också strategiskt avseende den internationella spridning projektet kunde ge.[473] De fem konstnärerna som utvaldes hade alla en förankring i franskt eller internationellt konstliv sedan tidigare. Bærtling hade studerat i Paris hos André Lhôte och Fernand Léger, och när han återkom till Paris 1950 hade han träffat konstnären Auguste Herbin, som introducerade Bærtling i kretsen kring ”Salon des Réalites Nouvelles”. Herbin var knuten till Galerie Denise René och hade också haft flera utställningar i New York. Fahlströms Paris-förankring gick tillbaka till 1958 då han ställde ut på Galerie Daniel Cordier, och hans internationella karriär var som vi sett nu i en intensiv fas med New York-etableringen hos Sidney Janis och framgångsrikt deltagande vid Biennalen i Venedig 1966. Han skulle även delta i Documenta i Kassel den påföljande sommaren, liksom P. O. Ultvedt. Reuterswärd hade tidigt rört sig över Europa, och deltog som poet och konstnär i olika sammanhang, inledningsvis med en utställning på Institute of Contemporary Art 1955. Max Walter Svanberg hade ställt ut internationellt redan 1951. André Breton uppmärksammade sedan hans arbete i Paris 1953 i en utställning med Imaginist-gruppen på Galerie de Babylone. Breton skrev året därpå en ”Hommage à Max Walter Svanberg” i tidskriften *Medium* vilket gav Svanberg ett namn i surrealistkretsar i Paris utan att han ännu själv besökt staden.[474] Bretons text återgavs i *Pentacles* katalog och i Svanbergs sal i utställningen samlades många franska beundrare.[475] Svanberg kom senare att ställa ut i Paris flera gånger, till exempel i den legendariska *Exposition Internationale Surrealisme* 1959 och på Galerie Daniel Cordier. Även Ultvedt hörde till den lilla krets svenska konstnärer som hade kontakt med internationellt konstliv. Han träffade Jean Tinguely 1954 och samarbetade med honom i flera sammanhang; bland annat hade de tillsammans med Niki de Saint Phalle skapat skulpturen *Hon* på Moderna Museet 1966. 1963 hade Ultvedt ställt ut på Alexander Iolas Gallery i New York, och som redan nämnts varit aktör i Robert Rauschenbergs första performance. Östlihns förankring i New York var av liknande dignitet, men hon var inte aktualiserad här. Pontus Hultén själv hade mycket goda kontakter i Paris kulturliv sedan 1950-talet och under hängningen av *Pentacle* kom franska konstnärer och kritiker dagligen till utställningsrummet för att sitta och diskutera med Hultén och de andra.[476]

Hur såg utställningen ut? I entrén till den stora utställningen i Musée des Arts décoratifs, belägen i en av flyglarna till Louvren, möttes betraktaren av Max Walter Svanbergs stora komposition *Étrange gestation dans une chambre d'Ecarlate* (1967) i en vävnad av Edna Martin där två kvinnoinsekter sammanflätades i en erotisk omfamning. I den första stora salen visade Bærtling några av sina viktigaste skulpturer med öppna vinklar som tecknar sig mot rymden, bland annat den stora *ASAMK* (1961) som vi mötte i *Aspect 61*. På väggarna hängde några få målningar, vackert placerade decentra-



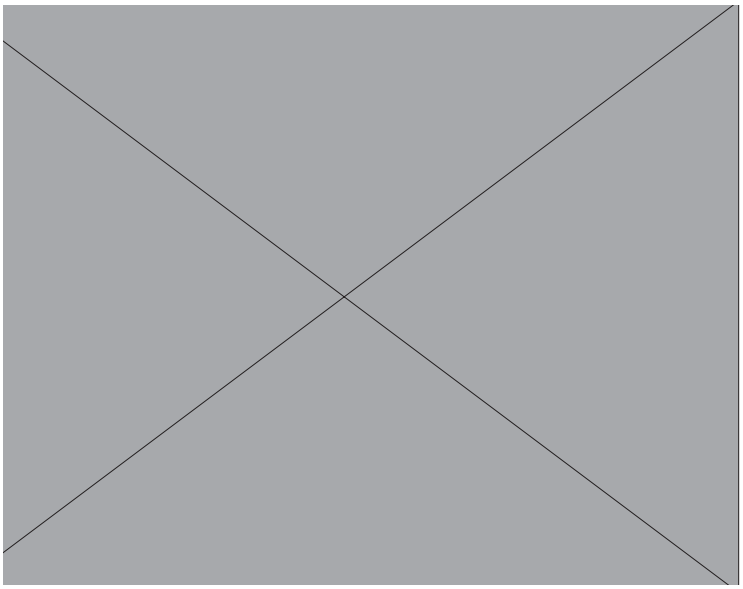
Pontus Hultén talar om visioner om hur svensk konst kan spridas i utlandet, i ett reportage från utställningen *Pentacle*, Musée des Arts décoratifs, våren 1968 i Paris. På väggen verk av Carl-Fredrik Reuterswärd. Stillbild från tv-programmet *Forum Aktuell kulturspegel*, Sveriges Television 2 februari 1968.

liserat högt utmed taket, vilket lämnade stora partier av den vita väggen som en fond till järnkonstruktionerna.[477] ”Mina målningar har att göra med rymden, de har ingenting att göra med jorden, de är alltså en disciplinering av de krafter som finns i rymden”, förklarade konstnären sin hängningsprincip i en intervju för Sveriges Television.[478]

I Reuterswärds sal tronade *Mascotte pour Mouvement dans l’art*, en bronsskulptur med en bakbunden skyltdocka, som ett centralt verk. Det var en ny, gjuten version av den skyltdocka som Reuterswärd hade ekiperat inför Moderna Museets utställning *Rörelse i konsten* 1961, sittande bunden med 30 meter rep i ”sin nirvana”, fullt uppklädd i Hulténs skjorta, slips och näsduk samt konstnärens kostym, på en av museets stolar. Under avslutningsmiddagen skänkte Reuterswärd det långa repet till Duchamp och lät de övriga artiklarna återgå till sina rätta ägare. I Reuterswärds sal hängde också ytterligare verk, som den överstrukna texten ~~*Vous lisez maintenant ce que j’ai biffé*~~ (Ni läser just nu vad jag strukit över), tecknad direkt på väggen. Svanberg presenterade en rad målningar i sin avdelning, akvareller, teckningar och collage. Fahlström visade en rad av sina målningar från *Ade-Ledic-Nander* (1955–1959) och framåt. Mobila verk som *Planetariet* (1963), *Kalla kriget* (1963–65) och *Den lille generalen* (1967–1968), en stor bassäng med flytande figurer, inbjöd besökarna, åtminstone i teorin, att beröra och omskapa. Barbro Östlihn hade medverkat i produktionen av flera av verken. Betraktarna kunde mer eller mindre passera genom den stora installationen *Dr Schweitzer’s last mission* (1964–1966), där de olika elementen var placerade på olika djup i rummet, för att gå vidare till P. O. Ultvedts avdelning, den sista i serien. Här visades en rad rörliga skulpturer i trä och järn, men också en labyrint, där betraktarna själva skapade händelser i rummet med sina rörelser; dörrar öppnades, objekt for iväg. Det var en vidareutveckling av liknande labyrinter som Ultvedt tidigare visat på Iolas i New York och på Stedelijk Museum.

Utställningen förde inte bara fram fem olika svenska konstnärskap, i sammanhanget kom obönhörligen frågan om den nationella identiteten till ytan. Vad var essensen hos den samtida konsten i Sverige? Utställningen visar att dess avsändare uppfattade att identiteten hos den viktigaste svenska samtidskonsten återfanns bortom stilistiska kvaliteter, liksom att den var utförd av manliga konstnärer. Explicit och implicit, både i de

Öyvind Fahlström intervjuas av Kristian Romare för *Forum Aktuell kulturspegel*. I förgrunden Fahlströms *The Little General (Pinball Machine)* (1967–1968), på väggen *ESSO-LSD* (1967).



texter som kringgärdade utställningen, i konstkritiken och i arrangemanget som helhet, återkom frågan om svenskhetens natur. Moderna Museet som institution och dess chef Pontus Hultén spelade en framskjuten roll; ett delmål var troligen att ytterligare flytta fram positionerna för museet som internationell aktör. För Svenska institutet som medarrangör var projektet naturligtvis en del i uppdraget att presentera Sverige för omvärlden, alltså de facto en förlängning av svensk utrikespolitik och utlandsinformation.

Den mottagande institutionen måste av artighetsskäl och för att blidka den svenska opinionen framstå som den aktiva parten, som utifrån informell välvillighet och genuint intresse för svensk konst konstruerat detta projekt och just detta urval av konstnärer. Pontus Hulténs faktiska roll som utställningens egentliga motor måste tonas ned. Detta var viktigt för att hemmaopinionen skulle bli tillfredsställd, och kritik skulle också kunna komma från övriga NUNSKU om att man borde ha gjort ett större urval, en generalmönstring av svensk konst. Som den dåvarande kulturattachén i Frankrike, Christer Jacobson, senare skulle beskriva det:

> Den gordiska knuten löstes upp utan svärdshugg genom att François Mathey, (direktören för Musée des Arts décoratifs) inbjöds till Sverige där han företog det slutliga urvalet, som inte oväntat (man får inte vara dum) kom att överensstämma med vårt.[479]

Alla dessa huvud- och delsyften bildade en väv av motsägelsefyllda krav på *Pentacle*. François Matheys katalogförord ”Varför Pentacle?” i utställningskatalogen kretsade kring denna komplexitet, när han utredde utställningstitelns innebörd. Mathey landade där i det slags definition av det nordiska som tycks följa den här typen av arrangemang. Det innebär att det svenska relateras till den svenska naturen men framförallt att det är en mental gemensam egenskap för nationens främsta konstnärer – Josephson, Hill och Strindberg.

Katalogens enda huvudartikel utöver förord och konstnärsbiografier, ”Det svenska samhället och konstnärerna”, var skriven av ingen mindre än Alva Myrdal, vid den här tiden konsultativt statsråd i utrikesdepartementet och socialdemokratisk riksdagsledamot. Närvaron av denna artikel balanserar den konstnärliga kontexten. Myrdal hade fått förfrågan om att ge en skiss över utvecklingen i det svenska samhället.[480] Varför

skall man då ta upp frågan om det svenska samhället här? frågade Myrdal inledningsvis retoriskt. Varför tala om den väg Sverige stakat ut? I artikeln som följde presenterades den svenska kulturpolitikens gynnsamma behandling av bildkonstnärerna.[481]

Strategin att vända sig till socialdemokratin och Alva Myrdal för huvudartikeln, kan framstå som oväntad hos den instans som övertygande skulle föra fram ett svenskt avantgarde på den franska scenen. Det vore dock ett misstag att tolka det som en alltför långt gången eftergift för utställningens statliga finansiärer och för en legitimering av spridning av svensk information. Valet att be Alva Myrdal beskriva den svenska modellen i *Pentacles* katalog var strategiskt i det politiska klimat som rådde våren 1968. Genom denna text hittades ett möjligt sätt att ge ett avantgardistiskt projekt som *Pentacle* ett berättigande i konstfältet. Utställningen och arrangemangen omkring den blev också mycket framgångsrika; utställningen blev övervägande väl mottagen i franska media. Den tongivande kritikern och kulturfilosofen Pierre Restany skrev en entusiastisk text om utställningens friskhet, som dock inte heller saknade nationella stereotyper:

> Pentacle har inte endast bekräftat den aktuella svenska konstens kraft. Pentacle har gett oss lust att resa till Stockholm, inte för lättheten att knyta sexuella förbindelser eller för att avnjuta midnattssolens meteorologiska skönhetsvärden, utan för att besöka ett verkligt centrum för den levande samtida konsten.[482]

Barbro Östlihn, som vid det här laget tillhörde den lilla grupp svenska konstnärer med en internationell förankring mer eller mindre likvärdig med *Pentacle*-konstnärernas, blev inte aktuell som utställare här. Hon var dock högst närvarande i projektet och reste till *Pentacle* i Paris som den enda av NUNSKU betalda medföljaren till en utställande konstnär. Hon arbetade tillsammans med Fahlström med installationen av hans verk, liksom hon två år tidigare varit utställningskommissarie vid presentationen vid Biennalen i Venedig.[483] Det är alltså i första hand med anledning av Öyvind Fahlströms framträdanden som Östlihn aktualiseras i de mest prestigefyllda NUNSKU-sammanhangen.

NUNSKU var att döma av verksamhetsredovisningen en kompakt manlig angelägenhet. I en redovisning av sex år av NUNSKU:s verksamhet 1965–1971 finns endast en kvinna – fil. lic. Beate Sydhoff – upptagen bland nämndens tjugo ledamöter, medan ingen kvinna överhuvudtaget ingick i dess arbetsutskott. I samtliga grupputställningar som NUNSKU på något sätt var involverade i under perioden var det kvinnliga deltagandet så lågt att det kan ses som försumbart. Fyra kvinnor av sammanlagt 61 utställare fick bidrag som enskilda utställare, räknade per antal tillfällen. Jag beskrev tidigare de stöd som utgick till Östlihn; de var inte stora och hur som helst inte tillräckliga för att kunna hjälpa till att fortsätta utveckla konstnärskapet på den internationella konstscen där hon tagit sig in. Den statliga kulturpolitiken var alltså under 1960-talet extremt selektiv, och det skulle dröja länge innan kvinnliga konstnärer aktualiserades i de viktigaste sammanhangen. När Barbro Östlihn tagit sig in i den amerikanska galleridjungeln och etablerat sig där, följdes det inte upp av en alltmer institutionaliserad svensk konstscen. Konsekvenserna av detta är förstås inte möjliga att fullt ut fastställa. De konstnärer som däremot ingick i *Pentacle*, och flertalet andra NUNSKU-arrangemang, är mer eller mindre identiska med den krets som traderas av konsthistorieskrivningen som 1960-talets kärntrupp.

ATT IMPORTERA AMERIKANSKT AVANTGARDE

Amerikansk popkonst i Stockholm 1964

> It seems that there are chances that this can be made in 1964 already. We have seen a lot of the followers here and there is a risk that the whole ”pop”-thing will be misunderstood in Europe, if we see all the followers before we see the originals. (I would be glad if you could help us with these plans, and speak to the artists about them.)[484]

Efter att ha rekonstruerat två utställningsprojekt med avsikt att *exportera* avantgarde, kommer jag i detta avsnitt att analysera ett projekt där avantgarde *importeras*. Den amerikanska popkonsten hade ett stort inflytande på den europeiska scenen. Popkonstens föregivna överbryggande av klyftan mellan hög- och lågkultur, dess införlivande av bilder och symboler ur det amerikanska vardagslivet och dess roll som motor i det radikala omritandet av konstvärldens geografi var viktiga faktorer. Samtidigt har konsekvenserna av detta inflytande på Europa ofta framställts i alltför förenklade mekanismer. För det *första* finns i popkonstens genealogi ett förstadium i Europa i The Independent Group, en löst sammansatt gruppering av konstnärer, arkitekter, designers och kritiker med koppling till Institute of Contemporary Art, ICA, i London från 1952. En av dem var konstkritikern Lawrence Alloway som myntade popkonstbegreppet i samband med diskussioner i The Independent Group vid mitten av 1950-talet. Som han själv också tillstod användes begreppet *pop art* för massmedieprodukter snarare än för konstverk som relaterar till populärkulturen.[485] Konstnärerna Richard Hamilton och Eduardo Paolozzi i The Independent Group använde, bland annat i den omtalade utställningen *This is Tomorrow* på Whitechapel Gallery 1956, populärkulturella element i sina bilder. Projektet tycks dock inte ha haft någon uppenbar återverkan inom svensk bildkonst vid den tiden. En viktig länk mellan svenskt kulturliv och The Independent Group på 1950-talet hittas dock inom arkitekturen. Arkitekterna Alison och Peter Smithson och arkitekturteoretikern Reyner Banham hade en påtaglig relation till svensk arkitektur. Vid ett besök i Sverige uppsnappades begreppet *new brutalism* av några brittiska arkitekter då den svenska arkitekten Hans Asplund använde det i lätt skämtsam ton om Villa Göth i Uppsala, ritad av Lennart Holm och Bengt Edman. Begreppet spreds sedan i England. Det var centralt för Reyner Banhams teorier om arkitektur; han erkände dess historiska ursprung men använde det med andra konnotationer. Banham reagerade i själva verket starkt mot bland annat just den svenska välfärdsarkitekturen, som han menade svek modernismen och var förankrad i alltför romantiska föreställningar.[486] Från 1950-talets mitt utvecklade han en teori om en ny arkitektur som överskrider gränsen mot populärkulturen exempelvis i boken *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic* (1966).[487]

Importen av amerikansk popkonst hade för det *andra* ett ganska komplext *indirekt* inflytande i Sveriges och Europas historiografiska landskap. Barbro Östlihns konstnärskap, ett av de få som med fog kunde förankras i amerikanska sammanhang, skulle ha kunnat fungera som en brygga för ”popkonst-spridningen” mellan amerikansk och svensk konstscen, något som aldrig skedde. Genom analysen av popkonstutställningen på Moderna Museet kommer en komplicerad bild av en process att framträda där den öppna definitionen av den nya konsten i USA går över i en allt starkare konsolidering av en exkluderande popkonstkanon. Impor-

ten av popkonsten fick också en viktig roll i konstruktionen av berättelsen om efterkrigskonsten i de konsthistoriska handböckerna, vilket jag återkommer till i nästa kapitel.

Andreas Huyssen belyste i en essä 1975 hur den amerikanska popkonsten i Västtyskland uppfattades som en del av populärkulturen i stort.[488] Till skillnad från i USA tolkade ungdomsrörelsen där popkonsten som en protest och en kritik av överflödssamhället, snarare än som ett distanserat bejakande av detsamma. Den i Västtyskland jämfört med USA något förskjutna tidpunkten för popkonstens exponering och den starka tyska traditionen av kulturkritik i Adornos efterföljd, bidrog till detta.[489] I Sverige fick den amerikanska popkonsten en bred presentation redan 1964, det vill säga drygt ett år före USA:s storoffensiv i Sydvietnam som starkt kom att påverka svenskt kulturklimat.[490] Under de därpå följande åren skulle Moderna Museet återkommande få kritik för en föregivet ”imperialistisk” inriktning, och i de sammanhangen fick amerikansk popkonst snarast symbolisera den borgerliga konsten – exempelvis i en artikel i första numret av *Clarté* 1968. Under rubriken ”Borgerlig konst” beskrev Håkan Nyberg, Alf Linder, Channa Bankier och Helena Henschen hur både reklamen och överklassens konst är en produkt av den kapitalistiska ekonomin och fungerar som instrument för kapitalisternas maktutövning.[491] De borgerliga konstnärer som säger sig arbeta med formella kvaliteter i motsats till innehållet, kan intala sig att de står ovanför alla motsättningar i samhället och ägna sig åt att bland annat dekorera fasader för en ”harmonisk miljö” som skall göra arbetarna anpassade till sin tillvaro.

> Men i stor utsträckning är den borgerliga konsten icke-föreställande. Den använder sig av obegripliga former som bara är dekorationer utan något innehåll. Våra T-banestationer är bemängda med denna slags dekorationer, som glatt omger reklamen. Troligen är det så att det bara är oförargliga form- och färgspel (naturligtvis kalllad fri konst) som får komma upp i T-banan.
>
> [...] Det går inte att som konstkritiker och konsthistoriker tala om bra konst i största allmänhet. I ett klasssamhälle som vårt kan det bara finnas två olika slags konst. En som tjänar borgarnas intressen, som anpassar sitt innehåll, och en som tjänar arbetarklassen.

Den starkt polariserande artikeln åtföljdes av en illustration av Alf Linder, där ett porträtt av Pontus Hultén tecknats i förgrunden framför en seriebild av Fantomen. På teckningen står skrivet ”Pop konst...” med stora bokstäver, och med mindre: ”Det amerikanska våldet – Ahhh! (Öivind Fahlström)” [sic]. *Vid 1960-talets slut var popkonsten ofta direkt associerad med borgerlighet och imperialism, och därtill med Moderna Museet, Pontus Hultén och Öyvind Fahlström.* Barbro Östlihn befann sig i ”fel” sällskap i den nya svenska situationen i slutet av decenniet.

Här skall det istället handla om det *tidiga* 60-talet och det första breda svenska mötet med popkonsten. Amerikansk popkonst visades i Stockholm i utställningen *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan* på Moderna Museet (29 februari–12 april 1964).[492] Barbro Östlihn hade en roll i utkanten av projektet som en av de svenskamerikaner – främst Klüver men också Fahlström och Östlihn – som bearbetade amerikanska aktörer för att få dem att medverka till det ambitiösa projektet.

Utställningen brukar tillsammans med Moderna Museets övriga utställningar framhållas som introduktionen av amerikansk efterkrigskonst i Sverige. Denna hade dock inletts tidigare, i samband med utställningen *12 nutida amerikanska målare och skulptörer* på Liljevalchs konsthall 1953. Där ingick Alexander Calder, som redan 1950 hade ägnats en separatutställning på Galerie Blanche i Stockholm, men också Jackson Pollock, Stu-

art Davis, Edward Hopper och Ben Shahn med flera. Utställningen tilldelas i konsthistorieskrivningen en viss roll som ”inspiratör” för de svenska spontanisterna, konstnärer som Rune Hagberg, Inger Ekdahl, Eddie Figge och Rune Jansson. I konstkritiken var det dock inte Jackson Pollock som dominerade utan snarare de realistiska konstnärer som övervägde i utställningen. Barbro Östlihn som gick på Konstfack vid tillfället såg den och refererade till den i sin ansökan om stipendium för att resa till New York 1961.[493]

Liljevalchs fortsatte sin amerikanska serie med *Amerikanskt primitivt måleri* (18 februari–13 mars 1955), och *ART USA NOW. The Johnson Collection of Contemporary American Painting* (23 november–13 mars 1963), där 102 verk visades av lika många konstnärer, även ur den yngre generationen som Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg, Jack Youngerman och Larry Rivers. Göteborgs konstmuseum visade år 1960 *Modernt amerikanskt måleri 1932–1958* (15 juli–7 augusti 1960), där bland andra Stuart Davis, Willem de Kooning, Edward Hopper, Georgia O'Keeffe och Jackson Pollock ingick. Utställningen hade förmedlats genom U.S. Information Service i Göteborg. Sam Francis visades i en separatutställning på Moderna Museet 1960, också den omtalad av Barbro Östlihn som en av hennes få kontakter med amerikansk konst före avresan till New York.[494] Moderna Museets övriga utställningar, *Rörelse i konsten* (16 maj–10 september 1961), *4 Amerikanare* (17 mars–6 maj 1962) och en separatutställning med *Jackson Pollock* (27 februari–15 april 1963) ingick i den successiva introduktion av amerikansk konst som Moderna Museets utställningsprogram vid denna tid utgjorde. Pollockutställningen visades också i regi av Göteborgs konstmuseum på Göteborgs konsthall i april–maj 1963.

Med sina över hundra verk var Moderna Museets utställning dock en mycket betydande och med europeiska mått mätt förvisso en tidig prestation. Här kunde den svenska publiken för första gången se de konstnärer som på Manhattan just fått börja vänja sig vid att häftas vid pop-etiketten: Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol och Tom Wesselman. Det har varit möjligt för mig att med hjälp av tidigare delvis opublicerat arkivmaterial analysera detta sammansatta projekt. På en praktisk nivå var utställningen en produkt av Pontus Hulténs kontakter och ambition att utveckla museet till en plats för internationell samtida konst, kombinerat med Billy Klüvers närvaro i New York som museets intensivt arbetande och inofficiella samarbetspartner. Ytterligare en viktig faktor, som förbisetts av tidigare forskning, var den expanderande konsthandeln, det vill säga några framsynta galleristers – Ileana Sonnabend, Leo Castelli och Daniel Cordier – ambitioner att utveckla den europeiska konstmarknaden för amerikansk konst.[495] Till skillnad från de första amerikanska utställningsprojekten i Sverige och Europa efter kriget var Moderna Museets utställningar under tidigt 1960-tal således inte resultatet av särskilt ingående samarbeten med statliga amerikanska instanser, även om kontakter förekom. De baserades istället dels på personliga kontakter mellan Moderna Museet, Pontus Hultén, Billy Klüver och konstnärerna, dels på ingående samarbeten med galleristerna.

Utställningens koncipiering under ett par år, dess begreppsliga inramning och mottagande skall analyseras i det här avsnittet. Då projektet inleddes var popkonsten ännu ett öppet begrepp och konsten relativt oetablerad på Manhattan, medan den vid tidpunkten för vernissagen i Stockholm hunnit konsolideras. I denna amerikanska process – både dess konceptuella del och dess institutionella – spelade som analysen kommer att visa det svenska utställningsprojektet och dess aktörer en viss roll. När utställningen kom till Sverige blev den också led i en bestämning och en avgräns-

ning av de möjliga konstnärliga utsagorna, något som också till en del kan ha varit avsiktligt, åtminstone av brevcitatet i kapitlets inledning att döma.

Popen är här

Poputställningen i Stockholm öppnades den 29 februari 1964. Diskussionen om vad den skulle heta hade varit långdragen och resulterat i den inte helt transparenta titeln *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*.[496] Den tidigare exercishallen i Moderna Museet på Skeppsholmen låg öppen och ljus, några skärmväggar avdelade rummet och genom de stora fönstren flödade ljuset in. Golvets sisalmatta hade tagits bort och besökarna gick direkt på ett grovt trägolv. George Segals skulpturer var utplacerade i rummet utan socklar; figurerna var därmed i nivå med betraktaren. Denne mötte redan vid entrén Segals *Man på cykel* (1961) framför Roy Lichtensteins *Kapillärkraft nr 11,* en målning med ett fristående objekt, ett träd, framför. *Kvinna i restaurang-bås* (1961) hade fått en realistisk installation invid ett fönster. *Gottliebs önskebrunn* (1963) – Segals man spelandes flipperspel – stod intill och tillsammans skapade det en känsla av amerikansk bar. De båda vita gipsfigurerna i *Par på en bänk* (1962) satt mitt i utställningshallen, och från sin parkbänk blickade de ut över anslående verk som Tom Wesselmans *Stor amerikansk akt nr 44* (1961) och Andy Warhols stora målning *Marilyn i färg* (1962). Oldenburgs *Glasstrut* – en av de mindre versionerna av verket – vilade i sin tur på en vit sockel framför exempelvis hans *Fragment av amerikanska flaggan* och *Stek*, båda väggbaserade reliefer målade med emaljfärg från 1961. Oldenburgs *Bruden* (1961) stod resligt i rummet i en oformlig, hotfull gestalt. Jim Dines *Svart verktyg i landskap* (1962), en målning med riktiga verktyg övermålade med tjock svart färg, liksom ett par målningar med slipsar, fanns med i

Utställningskatalogen till *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*, Moderna Museet 1964.

salen. Roy Lichtensteins *Hot Dog* (1963) och den stora *Okay, Hot Shot, Okay* (1963), ett seriemotiv med en jaktpilot, mötte betraktaren som trädde in i salen, mellan *Hopeless* (1963) med en gråtande kvinna och den grafiskt reducerade *Bildäck* (1962) på en vinklad vägg intill. De tre målningarna hade nyligen visats vid Ileana Sonnabends Lichtenstein-utställning våren 1963. *Okay, Hot Shot, Okay* blev med sitt tilltal ett slags metaverk för popkonstutställningen som alltså var utpräglat sceniskt installerad, med tydliga blickriktningar från många av verken och väl utarbetade relationer mellan objekt i förgrund med större målningar som bakgrund. Installationen tycktes vara utformad för att fånga in och medvetet konfrontera betraktaren med sitt budskap, en betraktare som delar objektens rum.

Samma konfronterande karaktär hade en notis om utställningen i Moderna Museets Vänners bulletin:

> PRESSTOP!
>
> Vi har i sista ögonblicket mottagit följande telegram:
>
> NEW YORK 5.2.
> SWEDEN NEXT TO BE CONQUERED STOP
> ATTACK ON MUSEUM OF MODERN ART IN
> STOCKHOLM FEBRUARY 29TH STOP YOU'LL
> GET TO KNOW WHAT POP IS GO STOP
> JIM DINE ROY LICHTENSTEIN CLAES OLDEN-
> BURG JAMES ROSENQUIST GEORGE SEGAL
> ANDY WARHOL TOM WESSELMAN[497]

Utställningskatalogen och affischen pryddes av Lichtensteins uppmanande, pekande hand vars förlaga var hämtad ur en amerikansk militär rekryteringskampanj.[498] Katalogen hade ett bländande modernt utseende, med olikfärgade pappersinlagor och färgreproduktioner inklistrade för hand. Den tillhör idag svensk formgiv-

ningshistoria.[499] Valet av amerikansk huvudskribent hade efter moget övervägande fallit på Alan Solomon, chefen för Judiska museet i New York som sommaren därpå skulle bli utställningskommissarie för den amerikanska paviljongen vid Biennalen i Venedig. Hans artikel ”Den nya amerikanska konsten” följdes av kortare texter, bland annat om de olika konstnärerna.[500] Vi mötte honom ovan som författare till *New York: The New Art Scene* (1967).

Museets pedagog Carlo Derkert filtrerade och förmedlade popkonsten till publikgrupper och till massmedia. Under ett möte på museet med samarbetsnämnden för Stockholms konstföreningar reste sig en man och begärde omröstning – var man för eller emot popkonsten? Få röstade till popens fördel, och mannen avlägsnade sig triumfatoriskt från mötet. Konstnären Georg Suttner som var närvarande sade att popkonst var en tämligen tråkig sak, visuellt tam, reaktionär och obegåvad. ”Så sade man också om Courbet den gången han ställde ut sina stenknackare”, bemötte Carlo Derkert kritiken, och gjorde även jämförelser med den danska guldålderskonsten som samtidigt visades på Nationalmuseum.[501] I manuskriptet till Derkerts visningar av utställningen, återkommer som ett ledmotiv frasen: ”Varken bra eller dålig, men annorlunda.”

> Denna amerikanska konstriktning har fått tre namn, nyrealismen är ett, och väsentligt [...] Ny-daddaism [sic] är ett annat namn. Dadda med uppslag som blev inspirerande för New Yorkkonsten från och med Jasper Johns och Rauschenberg. Dadda hävdade ”readymade”-principen, tanken att verklighetens föremål kunde användas i bild [...] ALLTSÅ – dels tanken att verkligheten själv kan vara bild, dels anknytningen till föreställning (och material) som anses opoetiska och oestetiska.[502]

Popkonst är på många sätt ett missvisande namn, som ger associationer till så mycket som den inte har att

Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan, Moderna Museet 1964.

göra med, framhöll Derkert i sina visningar; den kan aldrig bli populär som popmusik och popidoler. Kärnan i popkonsten är istället en upptäckarglädje, fascinationen i en verklighet som alla använder sig av men som ingen bryr sig om att ta på allvar. I visningarna lyfte Derkert fram popkonsten som ett sätt att under en kris i bildspråket, då alla stilar är lika möjliga, vända sig mot sin samtid, sin miljö, sin plats, bryta ut stoff ut verkligheten och använda det som readymade. Visningarna i Stockholm tycks således ha utformats till samtal om bildstrategier, medan populärkultur, amerikansk masskultur eller det amerikanska samhället i övrigt, i mycket liten grad var i fokus.

Popkonsten etableras – en process

Utställningen hade föregåtts av en längre tids överväganden med olika uppslag om hur den skulle gestaltas. Vid en analys av utställningsdokumentationen är det anslående hur urvalet och koncipieringen för en nutida betraktare, i ljuset av en brett internaliserad uppfattning om popkonsten, känns så självklart, rätt och giltigt. Men varken idéinnehåll eller konstnärer var självskrivna vid tillfället – inte ens långt fram i projektet. De konstnärer som idag närmast per automatik är associerade till popkonsten var vid den här tiden inte givna, och konsolideringen utspelades just under planeringsperioden för Stockholmsutställningen. För att undersöka betydelsen av popkonstens möte med den svenska konstscenen skall denna genealogi följas.

Pontus Hultén återkom under dessa år i många texter till konstens transatlantiska rörelser.[503] I ett odaterat brev ställt till Billy Klüver skriver han:

Har tänkt mycket på hur fantastiskt mycket du hunnit med och hur märkvärdigt det är med allt det som har hänt och händer. Skall vi göra en pop-utställning här i vår? Baserad på Oldenburg, Rosenquist, Segal och med verk även av Wesselman (Scull's), Lichtenstein (Leo's Washington och Flygaren hos Ileana) & Warhol (Öyvind?). Ileana skall ha Segal-utställning och har alltså en bra samling tillgänglig i Europa. Leo skulle komma hit och jag kan väl tala lite me honom då. Rosenquist skulle visst osså komma. Vi skulle kunna sikta på slutet av mars. Vad tycker du? Pop på våren, Europa–Amerika på hösten vore ju fint.[504]

Brevet återspeglar de kontakter som aktiverades för att kunna genomföra det stora, konstnärligt utmanande och kostsamma projektet. I oktober 1963 träffade Hultén galleristen Ileana Sonnabend i Paris, och deras samarbete de närmaste månaderna skulle säkerställa flera verk till den kommande poputställningen. Ileana Sonnabend var partner genom hela projektet och assisterade också med att få fram verk som hon inte själv ägde.[505] Hon förmedlade även lån till den stora utställningen på ICA i London, *The Popular Image*, vilken föregår Stockholmsutställningen och därmed underlättar för verk att lånas vidare.[506] Genom samarbete med Green Gallerys Richard Bellamy kan ytterligare verk lånas in.

Galerie Sonnabend är ett av de gallerier Bourdieu använt som exempel på milstolpar i konsthistorien då man lyckats, var och en i sin respektive epok, samla en skola kring sig vilken kännetecknas av ett systematiskt ställningstagande.[507] I Ileana Sonnabends fall handlade det om att etablera en europeisk marknad för bland annat amerikansk popkonst vid en tidpunkt då den ännu inte fått fäste bland de stora samlarna på Manhattan. Det gällde även den kanske mest framgångsrike galleristen vid denna tid, Leo Castelli, Sonnabends tidigare make. Tidigt var Castelli medveten om att de amerikanska samlarna inte köpte ny amerikansk konst innan den hade haft framgång i Europa.[508] Idag har man fastställt att hans exempellösa framgångar i att föra fram amerikanska konstnärer på den europeiska kontinenten, spelade en avgörande roll för att utveckla marknaden för efterkrigskonsten också i USA; en marknad som inledningsvis var mycket Europaorienterad i sin konstsmak.[509] Sonnabends och även Castellis samarbete med Moderna Museet var en viktig länk i den processen.

Pontus Hulténs första två besök i New York ägde rum hösten 1959 respektive våren 1963. Mellan dessa år hade en scenväxling skett i Manhattans konstliv. Den första resan gjordes i anslutning till Hulténs besök som observatör vid São Paulo-biennalen där Olle Bærtling representerade Sverige.[510] Han hade i förväg återknutit kontakten med Billy Klüver, den svenske ingenjören och forskaren vid Bell Laboratories, som han lärt känna i ungdomen vid Studentfilmstudion i Stockholm. Detta var inledningen till deras betydelsfulla samarbete kring Moderna Museet de kommande åren.[511] Under detta första besök kom Hultén i kontakt med en rad av neoavantgardets tidiga aktiviteter. Båda resorna genererade intryck och kontakter som skulle manifesteras i olika projekt på Moderna Museet. En annan kontakt mellan New Yorks konstscen och museet hade tagits några år tidigare, då Anna-Lena Wibom – som senare skulle bli Pontus Hulténs livskamrat – studerade i USA under två läsår från hösten 1953. Under det andra året vistades hon ofta i New York, såg experimentfilm på Cinema 16 och fick kontakt med filmare som Jonas och Adolfas Mekas och Robert Breer, kontakter som återupptogs då Moderna Museet byggdes upp.[512]

I september 1963 sammanfattade Pontus Hultén sina intryck från New York-resan samma år i ”Om maleriet i New York efter Pollock d.v.s. OM POP-KUNSTEN”, en artikel i *Louisiana Revy*.[513] Han menade att man i New York kan urskilja tre eller fyra parallella och levande grupper: den ännu existerande abstrakta expressionismen, en kyligare abstrakt konst på gränsen till det geometriska med Noland, Barnett Newman, Morris Louis, Stella, Al Held, samt ”för-popkonsten” representerad av Rauschenberg och Johns. Den fjärde gruppen är popkonstnärerna, jämnåriga med Rauschenberg och Johns, vilka dock tycks ”betrakta konstnärens och konstens position på ett betydligt mer enspårigt sätt”. Hultén menar att det skrämmande med popkonsten är att den varken vill vara revolutionär eller vacker. Det rör sig istället om ett *desperat skapande* utfört av en generation som känner sig oförmögen att förändra sin

tillvaro och därför – ”för att kunna överleva” – väljer att acceptera den.

> Eftersom detta äger rum i Amerika, där man aldrig förut haft en självständig konst, är det naturligt att dessa konstnärer väljer Amerika som ämne för sina bilder. [...] Men detta är inte sett med ironi, snarare i kramp, som ett försök att älska utan gensvar. Det är ett starkt uttrycksbehov och ett behov av kärlek, men känslorna verkar kortslutande, som om det trots ansträngningarna var omöjligt att älska denna värld av plast och lackerad metall. Den abstrakta expressionismen är avlöst av *den frustrerade expressionismen*. [min kursiv][514]

Den ”frustrerade expressionism” som Hultén här ser i popkonsten är inte någon vanlig tolkning av riktningens känslopotential. I det emotionella registret brukar *pop art* snarare placeras i en ”cool” ände, ett av kännetecknen på den nya sensibilitet som Rose och Sontag hade formulerat. Hultén menar också att popkonstnären vänder sig *från* politiken, samhällsproblemen, religionen och estetiken genom att vända sig till soppburken. I artikeln till *Louisiana Revy* återfinns därmed två ställningstaganden – popkonsten som konstnärens känsloventil och konstnärens *distansering* från politik och samhällsliv – vilka återkom i marknadsföringen av den amerikanska popkonsten i Stockholm.

USA: vokabulären börjar avgränsas

I de amerikanska projekt som Moderna Museet presenterade under 1960-talets första år var Billy Klüver involverad. Klüver arbetade även med egna utställningsprojekt i USA som skulle få bäring på etableringen av popkonsten i Sverige på ett särskilt sätt. I utvecklingen under ett par korta år av hur popkonsten som begrepp och företeelse går från öppna till relativt slutna kategorier spelade dessa projekt en intressant roll.

Hösten 1962 planerade kulturhuset YMCA i Philadelphia en utställning med Pollock, de Kooning och andra abstrakta expressionister. Billy Klüver föreslog arrangörerna att istället visa en annan, yngre generation konstnärer och inledde ett samarbete.[515] Utställningsprojektet, som kom att heta *Art 1963 – A New Vocabulary* (25 oktober–7 november 1962) hör till en av de första samlingsutställningarna med popkonst i USA.[516] I förhållande till dagens popkonstkanon var dock urvalet brett: George Brecht, Robert Breer, Jim Dine, Jasper Johns, Allan Kaprow, Marisol Escobar, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, George Segal, Jean Tinguely och Robert Watts deltog.

Utställningskatalogen för *Art 1963 – A New Vocabulary* utgjorde ett slags semantisk kartläggning av fenomen som snart skulle utmynna i *pop art*, och blir därmed ett intressant dokument av hur förändringen av konsten kunde uppfattas vid just denna tidpunkt. Katalogen var grafiskt formgiven som ett korrektur till ett uppslagsverk. En satsbred lång kolumn innehöll dels konstnärernas namn, dels vissa begrepp, alla införda i alfabetisk ordning.[517] Inne i texten fanns korrekturanvisningar, föregivet kvarglömda av redaktörerna vid tryckningen. Konstnärernas namn följdes av korta lakoniska karaktäristiker. Marisol följdes av ordboksförklaringen ”Mmmmmm”, en markering tydlig nog av hennes position som enda kvinna i sammanhanget. Många av uppslagsorden refererade till *metoder* att framställa konst, som *collage*, *chance*, *destruction*, *grattage*, *junk art* och *kitsch*. Klüver och Claes Oldenburg skrev uppslagsordens definitioner, vilka på ett lekfullt sätt ringar in det retoriska rum ”den nya rörelsen” placerades i:

> *ab-stract ex-pres-sion-ism* n. a last attempt to achieve God and eternal beauty without looking at your feet. [...]
> *art* n. what is not something else.

a-vant-garde n. nostalgic term from early part of century. see art history.

fact n. the American Tradition. Establishing the fact avoids sentimentality, theorizing, arrogance, academies, arguments, critics, manifestoes. The single most important word for the current movement. One can call them "The Factualist". – B.K. [...]

guts n. 1. all art has guts. 2. to act when you know what the score is. – B.K.

hap-pen-ing n. 1. the term invented by Allan Kaprow loosely used to refer to my (claes oldenburg) work and the others in a medium one way or another expanding the material of the artist to include events in time and people. My "happenings" are an extension of my other work as painter, sculptor and involve the same principles. see ray-gun. – C.O.

ob-ject n. 1. something which may be perceived by the senses; a distinct bounded thing having specific density. 2. in this art movement signifying concern for "things" as opposed to the action-continuism of abstract expressionism. 3. the object is a fact. 4. no object is purely functional. see fact. – B.K. [...]

pop cul-ture n. 1. the appreciation for and the use of the commonplace in art. 2. the aesthetic of everyday object and the use of commonplace in the art. 2. the aesthetic of everyday objects, values, themes and "myths", i.e. the Western, the movie star, Coca-cola, billboard ads, etc. 3. the use of the commonplace by the artist to achieve his end. c.f. junk culture, vulgarist, commonist.

vul-gar-ist n. term applied to an artist whose subject matter and methods are deliberately rude, unrefined and uncultivated as is in opposition to refinement, tradition, training and "higher" thoughts and sentiments.[518]

Katalogen till *Art 1963 – A New Vocabulary* med dess humoristiskt didaktiska utformning framställer denna "nya rörelse" som aktuell och samtida, med brutna band till ett historiskt förflutet och konstnärliga föregångare av (europeisk) modernistisk art. Detta är inte ett neo-avantgarde, det rör sig istället om något alldeles nytt. Framtoningen skiljer sig från mer propagandistiska tonlägen hos klassiska modernistiska manifest. Fadersupproret – se katalogdefinitionen av abstrakt expressionism – görs med öm hand och mild ironi. Det begrepp som föreslås för konstriktningen är *The Factualists*, vilket skulle leva kvar ända in i katalogen till Moderna Museets poputställning lite mer än två år senare. *Faktualismen* anses förvisso komma ur en amerikansk tradition men lanseras framförallt som uttryck för en saklig och avspänd hållning till tillvaron och konsten. Den didaktiska utformningen av texten understryker att det nu var dags att *övertyga* och *bilda* omvärlden rörande ny konst.

Faktualism var ett begrepp i svang under hösten 1962. En vecka efter vernissagen för *Art 1963 – A New Vocabulary* öppnade *The New Realists* på Sidney Janis Gallery på Manhattan. I Sidney Janis katalogtext menar han att "the New Realist" är ett slags folkkonstnär vars inspiration hämtas i den urbana kulturen. *The factualists* syftar i Janis' användning på konstnärer med fokus på *objektet*. Billy Klüvers definition hade en annan konnotation och var snarare en beskrivning av en attityd, en "saklighet" i motsats till exempelvis romantik och akademism. Det är i den förståelsen termen återkommer i Stockholmskatalogen. Även Sidney Janis svävar dock på målet när det gäller vad den nya rörelsen skall kallas och lägger till i en not att andra titlar också kan fungera för konstnärer med detta synsätt. Begreppen kring den nya rörelsen hade hösten 1962 ännu inte stabiliserats.[519]

The Popular Image Exhibition på The Washington Gallery of Modern Art, Washington 18 april–2 juni 1963, hörde till de tidigaste museiutställningarna med popkonst. Alice Denney, utställningens kommissarie, stod i dialog med Klüver. En tid diskuterades möjligheterna att låta den gå vidare till Stockholm och Moderna Museet, något som till sist inte kunde realiseras.[520]

Utöver de konstnärer som senare kom till Stockholm, visades här ytterligare fyra: George Brecht, Robert Rauschenberg, Robert Watts och John Wesley. Utställningen var ett stort evenemang i konstvärlden; Barbro Östlihn och Öyvind Fahlström liksom många New York-konstnärer tog sig till Washington och vernissagen. Alice Denney och Billy Klüver presenterade i samband med utställningen en dansfestival, *A Concert of Dance Number Five*, på The America on Wheels Skating Rink Kalorama. Det var ett ambitiöst program med ny dans av koreografer, dansare och konstnärer löst knutna till The Judson Dance Theater, ett öppet kollektiv vid Washington Square, New York. Fjorton stycken koreograferade av Rauschenberg, Trisha Braun, William Davis, Judith Dunn, David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer och Albert Reid visades. Rauschenbergs dansstycke *Pelican* framfördes av Per Olof Ultvedt, dansösen Carolyn Brown och Rauschenberg själv på rullskridskor. Här fanns en bred estetisk front och viktiga utbyten mellan svenska aktörer och den amerikanska scenen.

Med *The Popular Image* följde en katalog med text av Alan Solomon och en utgåva av en 33-varvsskiva med intervjuer med konstnärerna producerad av Billy Klüver.[521] Solomons text i katalogen är i sig intressant som förmedlare av en tolkning av popen och en evolutionär historiesyn; den räknas idag till en av popkonstens grundtexter. ”The New Art” lanserar den amerikanska popkonsten som ett ofrånkomligt nästa steg i konstens utveckling. Likt alla vitala nya riktningar – Solomon nämner impressionism, kubism, fauvism – har popkonsten mött en intensiv debatt, då alla som kände främlingskap inför den abstrakta konsten och längtade åter till en humanistisk realism blivit besvikna. Den nya konsten får dock inte tolkas som en medveten politisk provokation eller ett försök att driva med betraktaren. När man ser på hur gruppen växte fram, menar Solomon att detta istället måste förstås i en anda av konsekvens och historisk nödvändighet: ”This style could not have been contrived; it has followed an organic course which makes it an absolute product of its time.”

Konstnärerna är politiskt oengagerade och saknar intresse av att delta i sociala och kollektiva manifestationer. Samtidigt finns en intensiv passion för den omedelbara omgivningen och direkta erfarenheter. De bejakar allt förutom den tidigare estetiska kanon, och kan se verkligheten på andra sätt än de gängse. Texten publicerades snart i *Art International* och skulle få stor spridning.[522] En omarbetad version presenterades av Solomon i katalogtexter till utställningen *The Popular Image* vid Institute of Fine Arts, London, hösten 1963, liksom i Moderna Museets utställningskatalog strax därpå.[523] Genom att med eftertryck utmåla en bild av en lagbunden, oundviklig utveckling inom vilken en viss riktning och vissa konstnärsnamn är giltiga, började positionerna långsamt slås fast.

Nominering av Pop

Pop art nämns av Solomon bara i föregående som en av några möjliga alternativa benämningar av den nya konsten. Det rådde en allmänt ambivalens till begreppet *pop art* som även reflekteras i Hulténs och Klüvers interna korrespondens om Stockholmsutställningen. ”Är det möjligt att hitta på NÅGOT ANNAT NAMN ÄN POPOPOPOPOPOPOPOPOPOPOP?” skriver Klüver frustrerat i ett odaterat brev.[524] Flera alternativ till utställningens namn cirkulerar mellan dem. Pontus Hultén kallar den en period Vulgärianerna, eller ”the vulgarians”, exempelvis i ett brev till Alan Solomon i november 1963.[525] Termen hade lanserats av Max Kozloff i *Art International* i mars 1962 i artikeln ”’Pop’ Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians”,

och den figurerade i Klüvers ordbokstravesti från Philadelphia.[526] Kozloffs begreppsval är dock del av en text som efterhand övergår i en närmast försåtlig attack på den nya företeelsen. Hans analys i artikeln går ut på att den nya generationens konstnärer strävar efter att göra direkta representationer av objektet. Det är uppenbart att Dine, Lichtenstein, Rosenquist inte tror eller avser att betraktaren skall uppfatta deras konst som delar av verkligheten. Illusionen görs så att betraktaren skall blir uppmärksam på den och avkoda bildens funktion. Lichtenstein gör exempelvis därmed sig själv till *aktör* (”agent”) istället för *upphovsperson* (”author”). Artikelns tolkning av bildstrategierna är komplex och intelligent genomförd, men i slutstycket kommer plötsligt ett uttalande om konstnärernas moral. Här kommer begreppet ”vulgariteter” i förgrunden hos Kozloff, och man kan inte missta sig på den pejorativa ansatsen.[527] I november ifrågasätter också Billy Klüver om begreppet skall användas i Stockholm:

> Om Pop – PLEASE snälla Pontus inte vulgärianerna. NEJ nej please_____Varför inte ”Ny Amerikansk konst”, Please? Vulgarianerna går inte. Popen kommer in ändå så man kan kräkas! ”Ny amerikansk konst” Please något sådant.[528]

I en tidigare version av projektet hade museet lekt med tanken att göra denna utställning till en ”3 Amerikanare” som uppföljare till 1963 års utställning *4 Amerikanare*. Båda dessa titlar förankrar utställningen i *det amerikanska* och öppnar för läsningen att den populära kultur som hänvisas till har *ett specifikt nationellt ursprung*. Hultén plockar också upp förslaget ”Ny amerikansk konst” och använder det exempelvis i ett brev till Leo Castelli strax därpå.[529] I hans artikel och i de olika alternativa benämningarna av *pop art*, anas också hos Hultén en viss skepticism.

Pontus Hulténs förord i Stockholmskatalogen argumenterar intensivt för att man inte skall uppfatta popkonsten som *en ironi* mot masskulturen. Popkonstnärerna har inget socialt engagemang och inga politiska avsikter, menar Hultén i linje med Alan Solomons idéer. De amerikanska popkonstnärerna är komna ur medelklassen och vill acceptera världen som den är. ”Deras uttryck rymmer ingen form av beskäftighet, patos eller engagemang.”[530] Trots att popkonstnären vänder sig från politiken och estetiken menar dock Hultén att han är ”desperat inför den oöverskådliga omgivningen”.[531] Popkonstens europeiska rötter via The Independent Group finns inte nämnda här. Vad konstnärerna egentligen vill är att erbjuda publiken ”ett nytt sätt att känna”. Vi har tidigare sett att Hultén uppfattade känslouttrycket i popkonsten som en starkt frustrerad och obesvarad kärleksyttring till en ”värld av plast och metall”. Av de möjliga alternativa benämningar som dryftats kom den slutliga titelns bisats till sist att lyfta fram just det emotionella – utställningen visar ju ”106 former av kärlek och förtvivlan”.

Ställningstagandet i Hulténs förord reflekterar Alan Solomons artikel. Också Hultén tar upp det ironiska i att de som länge väntat på att föreställande måleri skall återkomma, kanske inte önskade sig det i denna skepnad. När Solomon själv återkommer till saken i Moderna Museets katalog, sammanfaller det till viss del med den profetiska *The New Art*. Huvudartikeln i den andra museiutställningen med popkonst i Europa måste dock anpassas till den föreställda mottagaren, den europeiske eller svenske utställningsbesökaren. Texten håller därmed en introducerande ton och beskriver de olika konstnärskapen noga. Hulténs sammanfattande syn på dem betonar att det handlar om ”en revolutionär omprövning av våra estetiska kriterier, så att vi kan komma fram till en ny situation som kan vidga vår världsbild”.[532] Carlo Derkerts visningar fångade upp den tråden.

Popkonst i Stockholm

Även bland svenska konstnärer, introducerade i popkonstens grundidéer via konsttidskrifterna, började popkonsten som begrepp och som idé sprida sig. Barbro Östlihns måleri var inte bekant än, men Fahlströms verk var väl spritt och förknippat med seriekulturen och därmed pop. Våren 1963, ett år före Moderna Museets amerikanska popkonstutställning, visade Galleri Observatorium en utställning med namnet *P O P*. Tolv svenska konstnärer deltog, exempelvis Dick Bengtsson, John-E Franzén, Jarl Hammarberg, Berndt Petterson, Carl Fredrik Reuterswärd och Ulf Wahlberg, men inga kvinnliga konstnärer.[533] Utställningskommissarien Ludvig Rasmusson bad i den stencilerade utställningskatalogen om ursäkt för att inte alla av utrymmesskäl kunde visas samtidigt liksom att Erik Dietmans, Öyvind Fahlströms och P. O. Ultvedts verk inte var närvarande.[534] Han refererade också till *Art International* samt till de senaste numren av *Konstrevy* och *Paletten*, som de fora genom vilka popkonst uppmärksamtmats i Sverige. Rasmusson har berättat att han själv kommit i kontakt med popkonsten i Paris, där han träffat Erik Dietman och ”franska popkonstnärer” som Arroyo. I stencilen framhöll Rasmusson ett synsätt på ”Pop-konst” som endast en av många tendenser i tiden. Och de konstnärer som deltar i denna utställning är inte popkonstnärer, menar han; de är konstnärer som i en del av sin produktion *närmat* sig denna tendens.

Rasmusson presenterade den internationella popkonsten vidare i en till utställningen anslutande artikel i tidskriften *Rondo*, där upptagande av populärkultur i konsten tycks vara den avgörande definitionen.[535] Det tillåter honom att i artikeln inkludera några svenska konstnärskap i popkonstbegreppet, även om, som han framhåller, ingen av dem är ”heltidspoppare”. Lars Hillersberg betecknas som den ”hittills mest utpräglade popkonstnären”, Öyvind Fahlström som den mest berömde. Vad som är intressant här är att popkonstbegreppet används inkluderande och tycks utpeka en konstnärlig tendens snarare än ikoniska konstnärsnamn. Om det var just denna presentation som Hultén avsåg i det inledande citatet om popkonstens svenska efterföljare lär vi aldrig få veta, men tanken infinner sig. Där underströk Hultén för popkonstgalleristen vikten av att visa de amerikanska popkonstnärerna så att de inte missförstås genom att efterföljare kommer fram innan ”originalen” visats. Uttalandet bekräftar bilden av utställningen på Moderna Museet som ett normativt projekt. Detta ”original” var dock, som analysen visar, givetvis en historisk konstruktion.

Våren 1964 skapades filmen *Stockholm à l'heure du Pop* i manus och regi av den belgiske konstnären Olivier Herdies som vid tillfället bott i Sverige i nästan trettio år.[536] Filmen som är 33 minuter lång inleds med långa svepningar över Stockholms stadsliv: tunnelbanan, människor på gatorna, vackra flickor. Sedan kommer inslag ur konstlivet, bland annat klipp från vad som måste vara utställningen med amerikansk popkonst på Moderna Museet, men framförallt inslag från den lokala konstscenen. Det rör sig delvis om anonyma utställningar som av speakern uppges ha ”uppenbar amerikansk påverkan med personlig prägel”. På Galleri Karlsson visas Jarl Hammarberg och på Observatorium Berndt Petterson. Georg Suttners konstverk *Gamla Stan* från 1964, som annonserats som ”en drop och drive in utställning av polyrealistisk karaktär”, skildras genom filmkameran. Verket utgjordes helt enkelt av Gamla Stan som ett slags ready-made. Suttner var som nämnts tämligen skeptisk till popkonsten och projektet kan tolkas som en subversiv kritik. Bror Marklund, Albert Johansson och Enno Hallek förekommer också i filmen, Hallek dessutom i ljudbandet där han spelar improviserad kontrabas med Hans Bergman på klari-

nett. Filmen hävdar en svensk konstscen med egna popkonstnärliga uttryck, sprungen ut det lokala vardagslivet. Även här tolkas popkonsten som en hållning snarare än som konst utförd av en etablerad konstnärlig gruppering.

Popkonstens reception

Popkonstens historiska men också samhälleliga autonomi framhölls i kommunikationen kring *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*. Omsorgen om utställningens reception i Stockholm var intensiv, det framstår som viktigt att mottagarna inte missuppfattade eller avläste något som (arrangörerna ansåg) var irrelevant. I katalogen publiceras Fahlströms telegram från New York, som väl sammanfattade ståndpunkten. ”Pop Art började inte med Schwitters”, inleds telegrammet, och avslutas: ”Popkonsten började med Johns som började med Rauschenberg [...] vardagen blev lika med Americana. STOP POÄNGEN BORTBLANDAD DET NYA INTE AMERICANAKONST UTAN LIVSKONST.”[537] Fahlström hade tydligen befarat att kritik mot den amerikanska masskulturen skulle spilla över på utställningen, och kanske på goda grunder. Tre dagar före vernissagen för Moderna Museets popkonstutställning utsände nämligen Sveriges Radio påpassligt ”Masskulturen är farlig”, ett översatt föredrag av Theodor Adorno. Det var troligen Adornos ”Résumé über Kulturindustrie” i översättning, en föreläsning för tysk radio som sänts 28 mars och 4 april året innan, 1963.[538] Där framställer Adorno hur kulturindustrin och masskulturen påverkar och förstör den genuina folkkulturen. Genom att sammanföra hög- och masskulturens sfärer, verkar den destruktivt på båda. Temat skulle föga förvånande återkomma i delar av utställningskritiken.

Torsten Bergmarks ”Pop – den amerikanska drömmen” skrevs innan utställningen öppnades. Artikeln är en relativt ingående introduktion till popkonsten och underlaget är hämtat ur amerikansk konstpress, i synnerhet *Art News* intervjuer med popkonstnärerna.[539] Artikelns rubrik och inledande anslag rymmer dock en kritik av popkonsten som förmedlare av ”amerikanism”. Den mest intressanta aspekten av popkonsten är, enligt Bergmark, att man överhuvudtaget befattar sig med ”detta vulgärmaterial, amerikanismens fulaste och sämsta sidor”. Hans invändning mot popkonsten riktar sig också mot dess inre logik. Istället för att upphöja populärkulturens bilder – ”hötorgskonst, veckotidningsillustrationer och serier” – till konst använder man bildmaterialet i ett eget måleri, utökat med sådant som anses vulgärt och banalt ur ett finkulturellt perspektiv. Popkonsten misskrediteras dessutom av att den understöds av en ny, obildad köpargrupp. Också här hänvisar Bergmark till *Art News* och dess redaktör Thomas B. Hess.

När Bergmark skrev den påföljande artikeln hade han mött den amerikanska popkonsten i utställningen.[540] Hans tolkningar av verken är formella och utfaller inte till popkonstens fördel. Förvisso kan Lichtensteins målningar ibland få den visuella slagkraften hos en Légermålning, menar Bergmark. I övrigt kommer popkonstnärerna till korta; Rosenquist målar med skyltmålarens slappa grepp, och Bergmark har svårt att finna några intressanta ”komplikationer eller spänningar mellan form och material”. Skribenten polemiserar också mot de, som han hävdar, amerikanska teorierna lanserade via Cage om konstens upplösning av gränsen mellan konst och liv. Popkonsten faller på sin egen tråkighet och den tycks ”i många av sina former vara det adekvata uttrycket för smaken och behoven hos den publik som stöder den ekonomiskt”. Torsten Ekbom går senare i svaromål mot Bergmark och argumenterar för att fördomar mot popkonsten i själva verket är fördomar mot den masskultur den skildrar. Han jämför den attityden med Adornos föredrag, vars teori

baserades på det fundamentala isärhållandet av hög- och masskultur. Popkonstens enkla formalism och dess triviala ämne är medvetna val som lämnar över en fråga till betraktaren: ”Hur mycket skall vi acceptera av masskulturen?”[541] Bergmarks avslutande replik senare i debatten blir en plädering för en realism och en konst som ”går ner till den enkla grund som är människan och hennes förhållande till landskapet, tingen och medmänniskorna”.[542] Här fanns således inte mycket intresse och acceptans att hämta för de nya bildstrategier som kan uppfattas i popen.

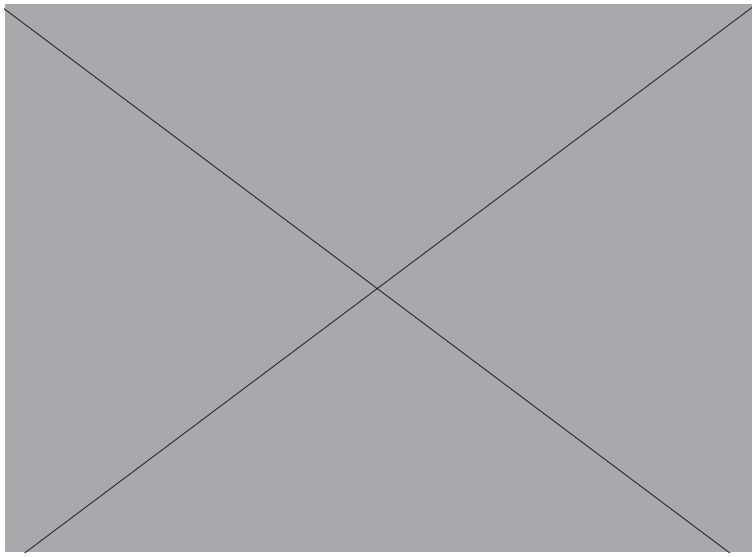
Pressbevakningen blev omfattande; i reportageartiklar, tv, radio och på kultursidorna diskuterades popkonst i allmänhet och utställningen i synnerhet. Allmänreportagen skildrade mer eller mindre konstruerade publikreaktioner inför måleriet. *Expressen* låter traditionalism möta avantgardism i målaren Olle Olsson Hagalunds samtal med Carl Fredrik Reuterswärd framför Lichtensteins *I Know How You Must Feel, Brad* (1963).[543] Reuterswärd påstås vara ”mottaglig för popbudskapet” medan Olsson Hagalund deklarerar:

> Hade popkonstnärerna arbetat i tysthet hade jag kanske respekterat dem mera. Men man får ju ha öronproppar mot deras reklamtrumma. Vi lever i konsthandlarnas tidevarv, det skall vara nya grejer, stora grejer, grejer som väcker uppseende.[544]

Nationalmuseichefen Carl Nordenfalk erkänner att han ser ett slags konst i popen, ett ”nytt försök att se även äcklets verklighet i ögonen. Därför bör den visas, men den hör hemma på en aktuell utställning snarare än bland den varaktiga museikonsten.”[545] Det visade sig också senare att införlivandet av amerikansk popkonst i Moderna Museets samlingar inte skedde friktionsfritt. Tord Bæckström uppehåller sig vid den diskrepans han uppfattat mellan utställningsretoriken och konstverken: ”Koncentrerar man uppmärksamheten på föremålen ser man något slappt framställt, innehållslöst och dött; fixerar man tydningarna visar de sig vara naiva omskrivningar av gamla, trötta och outslitliga föreställningar.”[546]

Jag har tidigare refererat till Carlo Derkerts visningar där han också fick försvara popkonsten mot vissa publikangrepp. Men även inom Moderna Museets krets fanns alltså tvivel rörande popkonsten. En viss ambivalens har noterats i texterna. Två dagar före vernissagen gjordes ett inslag från Moderna Museet för Sveriges Televisions program *Aktuellt*.[547] Redaktören Torbjörn Axelman intervjuade Ulf Linde framför Roy Lichtensteins *Okay, Hot Shot, Okay* (1963). Dialogen utvecklas på ett närmast dråpligt sätt stegvis från ett *försvar* av popkonsten till dess motsats:

> Linde: Ja, Lichtenstein kan och vet mycket om abstrakt konst. Han så att säga vet vilka formala värden som man räknar med hos låt oss säga kubisterna, hos Léger, hos en abstrakt målare som Vasarely. I ett visst ögonblick när den abstrakta konsten var ny så var så att säga en kvadrat hos Mondrian, Malevitj eller Kandinsky laddad så att säga, med betydelser, den var avvikande och på nåt vis spännande. Nu har det gått en våg av abstrakt konst efter kriget som liksom har brutit udden av de här formerna, de är inget magiskt kvar i en kvadrat eller i vilken abstrakt form som helst.
>
> Axelman: Tycker du det här är spännande? [pekar på målningen]
>
> Linde: Näe, jag förstår, eh… [tar upp den lilla målningen *Kött* som stått lutad mot väggen]. Om man tar en sån här målning av Lichtenstein, en sån här detalj, eller en detalj här nånstans.
>
> Axelman: Det är alltså ett köttstycke, en biff.
>
> Linde: En biff, ja, men det ser ut som abstrakt konst om man skär ut en bit [pekar på ett ställe på målningen].
>
> Axelman: Det innebär att han är lite trött, han är blasé inte sant. Hela den här konstarten, hela popkonsten, är inte den lite trött, *uncommitted*.



Ulf Linde intervjuas av Torbjörn Axelman framför Roy Lichtensteins *Okay, Hot Shot, Okay* (1963). *Aktuellt*, Sveriges Television 27 februari 1964.

> Linde: Jo, den är ju oförsvuren, det är ju deras valspråk så att säga, att icke försvära sig till någonting. Och jag tycker kanske det är en brist, en ordentlig brist i konst. Men å andra sidan förstår jag så att säga att måleriets situation idag är mycket besvärlig, och att klara ut det dödläge som konsten har hamnat i efter den abstraktionen, kräver kanske så mycket vitalitet, genialitet, geni, att det kommer ta lång tid innan nån sån kommer fram.

I bemötandet av popkonstutställningen förenades således på sätt och vis antagonisterna Linde och Bergmark i en formalistiskt grundad kritik av verkens konstnärliga halt. Lindes försvar av popkonsten – genom att peka på partier av formella kvaliteter av abstrakt karaktär på bildens yta – framstod som ganska pliktskyldigt, vilket också redaktören var snabb att uppfatta. En analys av de formella kvaliteterna hos Lichtenstein men med helt andra resultat återfanns tidigare i Donald Judds recension av konstnärens utställning hos Castelli i februari–mars 1962. Judd lyfte där fram Lichtensteins förmåga till god komposition som han menade vilade på traditionell grund. Dialogen i tv:s inslag om popkonstutställningen var en variant på ett i den svenska kritiken återkommande ställningstagande: *popkonsten är illa utförd*. När Ulf Linde ett år senare publicerade fyra artiklar i *DN* tog han utgångspunkt i *pop art* som riktning, och formulerade en betydligt mer reflekterad kritik av och avståndstagande ifrån det han uppfattade som dess brist, oförmågan att framställa något nytt, något som inte redan formulerats av Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky eller Kurt Schwitters. John Cages *Silence* skulle kunna ha varit skriven av vilken *Der Sturm*-prenumerant som helst, menade Linde. Idén är inget annat än att ljud, eller som hos Kandinsky färg och form, endast skall vara sig själva.[548]

Den verbala retoriken kring popkonstutställningen i Stockholm hade betonat dess känslobudskap. Där hade också riktningens åtskillnad från det samhälleliga och politiska understrukits. I mottagandet av popkonstutställningen fanns en riktning som liksom Bergmark tog fasta på det, men som ett negativt drag. Katarina Dunér, vars text i övrigt har karaktären av bred introduktion, frammanar uppfattningen om konstnärernas brist på moralisk hållning genom ordvändningar som att konstnärerna framdukar ting för oss med ett ”indolent flin”. De amerikanska popkonstnärerna skiljer sig från de mer engagerade engelska kollegorna, menar Dunér. Hela deras attityd tycks uttrycka: ”Vad bryr vi oss om samhället? Vi mår bra. Vi vill bara berätta om hur bra vi har det och hur många intressanta artefakter vi omger oss med.” Konstnärerna är ”[...] unga män, amerikaner och inte immigranter, uppvuxna i en efter-

krigstids fetmande välmåga, borgerliga. De har accepterat sin miljö och sitt land. Tänker inga revolutionerande tankar ty de tänker ingenting."[549] Resultatet av hennes resonemang blir en förödande dom. Hon konstruerar tre betraktargrupper:

> [...] de som blir indignerade över att det i dag existerar en person som kan hålla på att förfärdiga en mastodontglasspinne i skumgummi och plast och sedan till på köpet få den utställd i landets största konstgalleri, de som tycker det är någorlunda bra lundakarnevaltillställning, där allt får hända, och de som ser utställningen som realismens begravningskalas.[550]

Folke Edwards, som i sin presentation har stor möda att sätta ner foten om hur popkonsten skall läsas och värderas, poängterar å sin sida hur "cool" utställningen är,

> hur sval, estetisk, ljus och munter. [...] Här möter man en atmosfär utan konflikter eller krav på engagemang. Man blir nästan lätt till sinnes, fluglätt, nästan liknöjd, insövd av ett nästan genomgående virtuost och behagligt playboy-måleri, som sällan svider till och knappast känns (sedan den första pirrningen gått över).[551]

Också Rolf Anderberg ser i utställningen "ett slappt drag av social bekymmerslöshet", men säger sig vara tillfreds med att den är "rolig och stimulerande" om man nöjer sig med "en tillfällig gest, ett försök att rucka litet på den stela vördnaden för Kulturen".[552] Hos den här falangen av den svenska kritiken hade känslobudskapet om ett uttryck av förtvivlad frustration som formulerades av Hultén inte slagit an. Däremot hade budskapet om att popkonstnärerna är åtskilda från samhälle och politik, understött av de kulturkritiska tankegångarna från Adorno, uppfattats av dessa kritiker.

Popkonsten institutionaliseras: "The New York Five"

När Lucy Lippard i den första boken om *pop art* 1966 beskriver riktningen, erkänner hon endast fem "hardcore-popkonstnärer" i New York, samt ytterligare några på den amerikanska västkusten och i England.[553] Dessa konstnärer målar "hard-edge" och kommersiella tekniker och färger för att framställa sina omisskännligt populära, figurativa bilder. Dessa "The New York Five" är Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman, James Rosenquist och Claes Oldenburg.[554] I Stockholm visades utöver denna etablerade kärna George Segal och Jim Dine.[555] Att det fanns fler som arbetade på besläktade sätt erkändes redan i Lippards bok; där förekommer kvinnliga USA-baserade konstnärer som Rosalynn Drexler, Idelle Weber och Marisol Escobar, liksom europeiska konstnärer som Niki de Saint Phalle. Marisol Escobar är även en central konstnär i Cécile Whitings *A Taste for Pop* (1997).[556] Boken tar sin utgångspunkt i popkonstens grundläggande polarisering mellan den manlige popkonstnären och den feminina sfär som är hans motiv: konsumtion, shopping, köket. Marisol Escobar framstår i den amerikanska popkonstens historiografi som den kvinna som mer än andra delat "The New York Five"-konstnärernas grundläggande förhållningssätt. Hon ställde även ut hos Leo Castelli precis som de och delade deras intresse för masskulturella uttryck och urbana motiv. I de historiska återblickarna eller etablerande grupputställningarna finns hon dock inte med.

I och med konsolideringen av popkonsten i mitten av 1960-talet, skrevs också de kvinnliga aktörerna ut ur kanon. Kalliopi Minioudaki har övertygande argumenterat för att denna konsolidering skedde genom utmönstring av kvinnorna och utpekande av dem som *annorlunda* än den manliga kärnan. För att stanna vid exemplet Lippard, skriver Minioudaki:

> Instead of a pluralist discourse pertinent to Pop artists' multiform stylistic and thematic divergence, it superficially defined Pop through differentiation. Women artists, though credited for their intersection with Pop, were distinguished by degree of difference (varying from chronological to stylistic) from Pop Art's canonical manifestations – displaced to a periphery that reciprocally hardened Pop Art's characteristics, as they were exemplified by only five artists who were quite similar (if we think of Oldenburg, for instance). She indeed feminized Marisol's art, as Whiting remarks, by finding her wit "chic" and her popness relying on touches of humor, which Lippard had made sure to neutralize in the case of "hard-core" Pop artists, such as Lichtenstein.[557]

Marisol är en ovanligt lämplig referenspunkt för att åskådliggöra maskuliniseringen av popkonsten i och med den snabba formeringen av kanon också i en *svensk* kontext. Marisol var med i *Rörelse i konsten* 1961, med *Uranium*, ett idag okänt verk som Klüver tagit med i sista sekunden och som inte fanns med i Amsterdamversionen av utställningen en tid innan. I Klüvers *Art 1963 – A Vocabulary* var hon också representerad som konstnär och i den fiktiva ordboken. Marisol var således en för Moderna Museet-kretsen känd konstnär, med tydlig stilistisk och diskursiv förankring i amerikansk popkonst, som dock inte aktualiserades när den amerikanska popkonsten skulle lanseras.

I den version av popkonsten som visades på Moderna Museet "ägs" den av en viss gruppering, nämligen just "The New York Five" med tillägg av Jim Dine och George Segal. Liksom titeln och den konceptuella inramningen hade detta inte varit skrivet i sten under utställningens planering; olika konstellationer diskuterades liksom varierande utställningskoncept. Sett ur ett transnationellt perspektiv framträder Moderna Museets popkonstutställning, vilket nämnts ovan, som tidig i en etableringsprocess i Europa och som *museiutställning* av amerikansk popkonst föregången endast av den tidigare nämnda *The Popular Image* vid ICA i London, sammanställd av Alan Solomon (24 oktober–23 november 1963).

Men om man förstår den inom ramen för den amerikanska etableringsprocessen av själva popkonstbegreppet framträder en annan bild. Constance W. Glenn väljer exempelvis att kartlägga utvecklingen av popkonsten via tio viktiga utställningar, från en tidig prolog 1960 till en utställning som slutgiltigt befäster popkonstens internationella genombrott.[558] Den första utställningen i den kartläggningen var *New Form – New Media*, på Martha Jackson Gallery, 6–24 juni och 27–22 oktober 1960. Här deltog Oldenburg, Dine, Johns och Rauschenberg men också konstnärer som idag knappast förknippas med pop, som Hans Arp, Alexander Calder med flera. I katalogerna förbands konstnärerna med det urbana livets baksidor. Fram till tidpunkten för den stora utställning vid Pasadena Museum of Art i Kalifornien, *The New Painting of Common Objects* (25 september–19 oktober 1962), som i många översikter utpekas som den första museipoputställningen, ligger en tidsrymd där flera av popkonstens ikoniska verk kom till och där många separatutställningar på gallerier ägde rum. Endast en månad senare presenterade Sidney Janis *The New Realists*, där amerikanska konstnärer som Dine, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist visades sida vid sida med franska nyrealister som Arman och Martial Raysse, men också de båda svenskarna Öyvind Fahlström och P. O. Ultvedt. Som den sista i kedjan av de tio "High" pop, beskriver Glenn Moderna Museets utställning som en sammanfattning:

> The final exhibition, the Postscript, stands for summation, broad consensus and the end of the magical period when American Pop Art seemed neatly defineable and readily accessible.[559]

Ur ett amerikanskt perspektiv, uppfattat genom Glenn, blir således Moderna Museets utställning en befästelse av att kanon är skapad.[560] Den kanon av konstnärer som ingår i popkonsten kommer hädanefter att upprepas i konsthistorieskrivningen. Popkonsten blir här inte namnet på en konstnärlig riktning av viss art, utan på en tidigt lanserad kärntrupp av konstnärskap som fram till idag har en helt dominerande position i den konsthistoriska berättelsen.[561] Att kanon är genusexkluderande är slående. När Moderna Museet introducerar det nya avantgardet saknas kvinnliga konstnärer i stort sett helt. Inom popkonsten figurerade ibland Marisol, men det fanns också på Manhattan en rad andra konstnärer med liknande visuell sensibilitet som de etablerade namnen.[562]

Översköljdes Sverige och Moderna Museet av amerikansk popkonst i samband med utställningen 1964? I januari 1962 skriver Hultén till Klüver: ”Kan du skicka ett foto av något som Claes Oldenburg har gjort? Skulle gärna vilja köpa, men har ju en kommitté.”[563] Under våren 1964 aktualiseras inköp av popkonstnärerna till Moderna Museets samling. Dels var frågan om det kunde ske i samband med den amerikanska popkonstutställningen, dels sökte Billy Klüver kontinuerligt hos konstnärer och gallerister efter möjliga verk att förvärva till samlingen, vilka han föreslog i talrika brev till Pontus Hultén. Pontus Hultén talar i sina brev till Klüver om att inköpskommittén förhållit sig sval – det är förstås också oklart hur många av verken i den stora utställningen som egentligen var till salu.[564] Endast ett fåtal verk av amerikanska konstnärer kom till samlingen under den här tiden. Jim Dines *Black Tools in a Landscape* (1962) köptes från Galerie Ileana Sonnabend i samband med utställningen. Claes Oldenburgs *Ping Pong Table* (1964) var inte med på poputställningen men köptes via Klüvers förmedling samma vår från konstnärens utställning på Sidney Janis Gallery. Vad gäller förvärv av Oldenburg tycks särskilt stor energi lagts ner. Vid tiden för poputställningen i Stockholm förberedde han och Pat hans första separatutställning på temat ”The Home”.[565] Klüver, Öyvind Fahlström och Barbro Östlihn hjälptes åt att bearbeta Sidney Janis och Oldenburg för att få dem att hålla några verk för Moderna Museets räkning.[566] Resultatet av vedermödorna återfinns idag i museets *Ping Pong Table* (1964). James Rosenquists *I Love You With My Ford* (1961), en av de mer omtalade målningarna i poputställningen, förvärvades från en privat samlare i New York, David Hayes. Warhols *Marilyn Monroe in Black and White* införlivades med samlingen året därpå. Till samlingen förvärvades inga verk av Lichtenstein eller Wesselman vid den här tiden.[567]

ETT ANNAT 1960-TAL?

I kapitlet utfördes fallstudier i 1960-talets konstnärliga fält. Jag valde *utställningen* som representant för studiet av olika positioner, avantgarde-identiteter och påståenden om den samtida konsten, i syfte att försöka komma förbi historieskrivningens traderingar om avantgardet och efterkrigskonsten. En bild av det svenska konstfältet framträder som är giltig utifrån analysens premisser. Andra varianter av 1960-talet kan konstrueras utifrån andra förutsättningar och perspektiv. Det går att berätta andra berättelser än den dominerande, som jag återkommer till i nästa kapitel, den om ett 1960-tal där allt var möjligt och konsten öppnade sig.

Sveriges avantgarde-miljö undersöktes genom en analys av *Aspect 61* som visade på en redan då institutio-

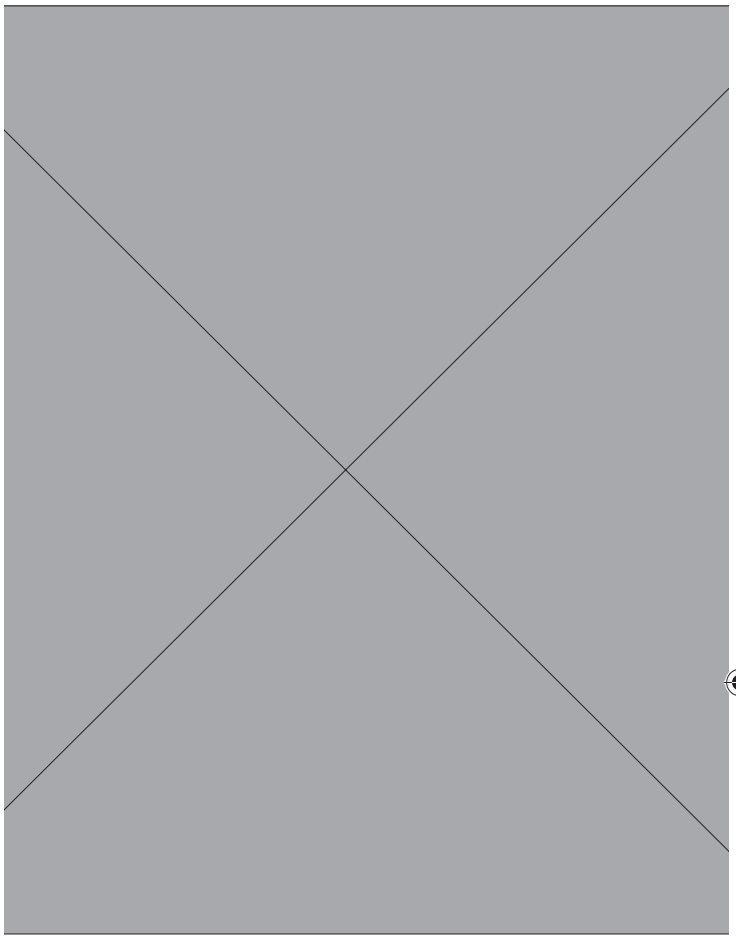
nellt och diskursivt *öppen* situation. Utställningen var inkluderande och drog också till sig både storstadens aktörer och konstnärer från landsorten. Konst av olika karaktär visades upp och inför temat ”abstrakt” ryggade varken konstnärer eller arkitekter. Det unga uppstickande avantgardet tyckte det var relevant att visa upp sig bland en äldre generation konstnärer och kollegor från övriga landet. Utställningen var som helhet en utsaga om svensk nutida konst, mottagaren av påståendet dels svenska staten, som uppmanades till större engagemang, dels en internationell konstscen. Barbro Östlihn valde att ställa ut några av sina målningar i det här sammanhanget, som blev hennes debut. I det tidiga 1960-talet fanns det en plats för Östlihn i det svenska konstlivet. Utställningen som sådan har dock mer eller mindre försvunnit ur den svenska konsthistorieskrivningen.

I senare delen av 1960-talet tillkom *Pentacle*, ett flaggskepp inom den svenska lanseringen av samtida konst i utlandet. Svenskt konstliv hade tagit steg mot institutionalisering genom Moderna Museets etablering och grundandet av NUNSKU 1965. De fem konstnärerna i utställningen representerade skilda konstnärliga förhållningssätt. Genom att var och en av dem erbjöds en generös presentation gavs utställningen en stabil och stark inramning. Avgörande för utställningens framgångar var en väl genomförd organisation där inget lämnades åt slumpen vad avsåg pressbearbetning, presentationen av utställningens idé, och genomförande. Den heterogena konsten i utställningen hade svenskheten gemensam, något som formulerades som att den var en del av ett modernt samhälle och en välfärdsstat som visste att stödja sina konstnärer. Det uttalade kriteriet var att de deltagande konstnärerna skulle ha en redan väletablerad relation till en internationell konstmarknad, något som gällde för väldigt få svenska konstnärer vid denna tid. Ett outtalat kriterium för detta och övriga arrangemang av NUNSKU under perioden var att konstnärerna skulle vara män. I kontexten av svenskt kulturstöd för svenska konstnärer som skulle lanseras utomlands, fanns således ingen position för Barbro Östlihn att anta trots hennes amerikanska framgångar. Istället tilldelas hon en – i sammanhanget förvisso väl respekterad – roll som Öyvind Fahlströms stöd och utställningsassistent.

På det svenska fältet har vi att göra med en sammansatt situation där enligt den konsthistoriska traditionen bland annat popkonst-utställningen på Moderna Museet 1964 hade en vital funktion för att öppna upp det svenska konstfältet på 1960-talet för nya intryck och lösa upp den låsta separationen mellan högt och lågt. Men samma utställning kan också ses presentera ett reducerat, färdigetablerat och uttalat normativt koncept som under sin konsolidering uteslutit alternativa möjligheter – lokala varianter av pop, och dessutom generellt konstnärskap av kvinnligt kön vare sig de är lokala eller amerikanska. Östlihn kunde å ena sidan egentligen inte vara mer ”rätt” med sin popkonstvokabulär och sin närhet till konstnärerna i ”The New York Five” – Lichtenstein både förvärvade Östlihns verk och placerade det i sin närhet i ateljén. Samtidigt framstår här logiken för varför dörrarna är stängda för Östlihns konstnärskap tydligt. Hon är svensk, tillhör inte det amerikanska ”originalet”, och hon kan per definition som kvinnlig konstnär inte ha en plats i avantgardet, som det konstrueras ur ett svenskt perspektiv.

Sommaren 1969 visade Hayward Gallery i London en utställning med popkonst utformad av de amerikanska kritikerna John Russell och Suzi Gablik. Det skedde i anslutning till utgivningen av deras bok *Pop Art Redefined*.[568] Utställningen visade enligt dem uteslutande ”Anglo-American Pop” med tyngdpunkt på det amerikanska som den brittiska publiken var mindre bekant med. I utställningsrummen strömmade popmusik ut ur

Barbro Östlihn och Öyvind Fahlström i hans utställning i nordiska paviljongen, Biennalen i Venedig, 1966.



högtalarna under öppettiderna. Oldenburg, Lichtenstein, Warhol, Rosenquist och Wesselman liksom Robert Rauschenberg och Jasper Johns visades givetvis men också George Brecht, Alex Hay, Robert Indiana, Marisol, Ed Ruscha, Wayne Thiebaud och Rosalynn Drexler med flera amerikaner. Richard Hamilton, David Hockney och Joe Tilson hörde till de utställande britterna. I detta anglo-amerikanska sammanhang kvalificerade sig även bulgaren Christo och japanen Arakawa. Kommissarierna betonade att de ville utvidga de ramar till vilka popkonsten varit hänvisad, och de hade valt ut verk med släktskap till viss abstrakt konst lika mycket som med referenser till massmedia. Sitt estetiska credo uttrycker de så här:

> We believe, in short, that the true dynamic of Pop is best realized when style and subject merge in a single unified gestalt. [. . .] When possible, we have chosen work which gives visual credence to this idea. Such work presents a concrete and legible image, in which color is flat, emblematic, and impersonally applied. The iconography is explicit in the extreme, and as a rule it is unified in a single, non-relational image.[569]

I denna utvidgade popkonstdefinition på brittisk mark med transnationell utblick, återfanns också Barbro Östlihn. I utställningen visades hennes *Erik's House, Lego* (1965), liksom två målningar av Öyvind Fahlström och hans *Green Pool*, en ”variabel struktur med färgat vatten”, 1968–69.[570] När popkonsten som här utvecklas från ikoniseringen av några konstnärskap och upphöjningen av vissa ämnen, öppnades blicken mot en krets konstnärer med intressanta besläktade bildstrategier.

5. BERÄTTELSEN

Ur arbetsbok 1.

Barbro Östlihns verk och aktören Östlihn var socialt och estetiskt väl förankrade i det amerikanska avantgardet. Samma avantgarde började importeras till Sverige på 1950-talet och mer intensifierat i början av 1960-talet, delvis som en del av det allmänt ökade intresset för amerikansk kultur. Introduktionen av popkonst och neo-avantgarde har också en framskjuten plats i konsthistoriens berättelser över 1960-talet. I förra kapitlet analyserades avantgardeproduktioner i det svenska *konstfältet*. Jag kommer i det här kapitlet att fortsätta med att undersöka den konsthistoriska *berättelsen* över 1960-talets avantgarde. Här föreslås en översiktlig kvalitativ och kvantitativ läsning av drygt femton allmänna handböcker och andra historiografiska texter över svensk efterkrigskonst.[571] Med hjälp av bland annat några begrepp hos Norman Fairclough, kopplas textanalysen till konstvärldens sociala rum.

Som nämndes i inledningen kommer här Whites distinktion mellan *berättelse, narration* å ena sidan och *historisk förklaringsmodell* å den andra att användas som verktyg. Syftet med studien är att undersöka hur doxan, det vill säga den diskursiva överenskommelsen kring konstens historia, är konstruerad. De svenska handböckerna saknar överlag en explicit övergripande förklaringsmodell, en frånvaro som ofta är iögonenfallande.[572] ”Försiktigheten” hindrar inte att varje text återger en implicit framställd utvecklingsmodell. En fullständig textuell diskursanalys av de två nivåerna i efterkrigshandböckerna ryms inte inom ramen för min studie. Jag har istället fokuserat på hur översikternas *samstämmighet* vad avser såväl narrativ som historisk förklaring är konstruerad, och vad det kan betyda för de positioner som står till buds.

KONSTLIVET I EN INTERNATIONALISERINGSPROCESS; HANDBOKENS NYA KONTEXT

De tidiga svenska och allmänna konsthistorierna var förknippade med den konstvetenskapliga disciplinens etablering på 1800-talet och ambitionen att vetenskapligt granska, organisera och berätta om (de svenska) artefakterna.[573] Till skillnad från rent vetenskapliga skrifter redogjordes i handböckerna sällan för vilka

historiska och filosofiska grunder de utgått från. Just därför var de också effektiva i att internalisera osynliga urvalskriterier och dolda normer hos exempelvis unga studenter i konsthistoria eller andra läsare. Böckerna tycktes förmedla en *befintlig konsthistoria* som legat färdig att avtäckas.[574] De nya efterkrigshandböckerna har förvisso en stark relation till akademien. Några av dem är skrivna av konstvetare som var eller är verksamma vid universitet (till exempel Andreas Lindblom, Gunnar Berefelt, Yvonne Eriksson och Bia Mankell), och snart sagt alla titlar har figurerat på litteraturlistor från de konst- och kulturvetenskapliga institutionernas grundkurser. De nya handböckerna medverkar också de i formerandet av diskursen.

Jag menar dock att det är viktigt att förstå efterkrigstidens konsthistoriska översikter även utifrån en annan kontext, nämligen det samtida konstlivet i en internationaliseringsprocess.[575] De svenska översikterna över efterkrigskonsten har en nära relation till konstfältet. Påfallande många av de aktuella volymerna var – från början eller vid senare översättning – producerade som introduktioner av svensk konst för en internationell målgrupp. Rolf Söderbergs första konsthistoria från 1955 kom redan 1963 ut på engelska. I förordet hänvisar Söderberg till att boken översatts för att fylla behovet av en översikt över svensk konst de senaste sextio åren. Han pekar sedan ut viktiga aktörer i konstlivet; Moderna Museet är ”one of the most openminded in the world”, och konstnärer som Evert Lundqvist, Olle Bærtling, Max Walter Svanberg, Carl Fredrik Reuterswärd och Öyvind Fahlström ställer ut allt oftare på gallerier i Paris, London, New York och Milano.[576] Olle Granaths historik liksom långt senare Sören Engbloms (engelska 1998, 2002, svenska 2000), skrevs inledningsvis på uppdrag av Svenska Institutet för att utgöra introduktioner på engelska av svensk samtida konst. Granaths bok är den otvetydigt mest spridda av handböckerna och den gavs ut i parallellspråkiga upplagor på engelska, franska och tyska, som kom 1975 och 1982, och i svensk version 1975, 1977, 1978 och 1986.[577] Författarna hade i allmänhet inte sin huvudverksamhet vid universiteten utan en yrkesidentitet som exempelvis kritiker (Olle Granath, Beate Sydhoff, Lars Nittve, Folke Edwards) eller museimän (Rolf Söderberg, Gösta Lilja, Granath, Nittve, Sören Engblom). Mereth Lindgrens översiktshistoria över hela den svenska konsthistorien, där den moderna konsten behandlas av Louise Lyberg, kom ut på engelska ett år efter den svenska utgåvan från 1986. Boken riktade sig förutom till den allmänna läsaren även till auktionsvärlden, där författaren hade delar av sin gärning. Dessa volymer lästes i kretsar utanför universitetet.

Efterkrigstidens handböcker vände sig alltså i hög grad till konstfältet. De skulle informera om, ja till och med lansera den svenska konsten för en internationell konstscen. Det handlade om att övertyga den internationella – och den svenska – konstvärlden om giltigheten och kvaliteten i den svenska samtidskonsten. Författarna hade inte alla samma inflytande på fältet. Det finns skäl att anta att deras *positioner* i konstlivet relaterade till hur deras texter påverkade hur enskilda konstnärskap och företeelser värderades i konstlivet.[578]

En nära relation mellan konsthistorisk berättelse och konstens fält återfinns i den europeiska situationen. Werner Haftmanns *Malerei im 20. Jahrhundert* från 1954 sträckte sig från 1870-talet till den egna samtiden, och tecknade 1900-talets historia fram till utgivningsåret i en rad ”ismer”.[579] Haftmanns narration blev den som Arnold Bodes stora utställning *Documenta I* i Kassel året därpå, 1955, i hög grad vilade på. *Documenta* kom, med sin grundliga exposé över modernismens tradition ackompanjerad med en mindre utställning av samtida, främst abstrakta verk, att bli en manifestation av modernismens institutionalisering under efterkrigstiden.

Avantgardekulturen var inte längre en angelägenhet för vissa konstnärsgrupperingar eller fria röster, utan fördes fram av de stora och etablerade institutionerna – och i översiktsverken. Tolkningsmatrisen som fixerades här var dels en historisk förståelse av modernismens utveckling som en evolutionistisk process, dels en betoning på individens frihet och handlingskraft i termer av att enskilda konstnärskap och konstnärer lyftes fram – exempelvis Wilhelm Lehmbruck, som tidigare av nazisterna lanserats som degenererad.[580] Den konsthistoriska översikten och själva konstfältet – museerna, utställningsväsendet – i stark symbios fick en viktig funktion i etableringen av modernismens doxa. De svenska översikterna står i ett liknande samspel med det konstfält för vilket de producerats.

BARBRO ÖSTLIHN I SVERIGE

För att kunna förstå Barbro Östlihns position i den konsthistoriska berättelsen, finns det skäl att undersöka vilken kunskap som kunde finnas i Sverige om hennes konst. Vilken närvaro hade Barbro Östlihn i svenskt konstliv efter 1960-talet, avhandlingens egentliga undersökningsperiod? Barbro Östlihn och Öyvind Fahlström separerade 1975, och Östlihn stannade en tid i New York. När Öyvind Fahlström avled i Stockholm av en aggressiv cancer den 9 november 1976, hade parets formella skilsmässa genomförts drygt två veckor tidigare. Fahlström hade därefter gift sig igen, och genom att ingen egentlig uppdelning av de gemensamma ägodelarna skett innan dess, tillföll i praktiken knappast något ur Fahlströms kvarlåtenskap Östlihn – alltså inte heller den konst hon medverkat i att producera. Hon hade i mars samma år flyttat till Paris tillsammans med den franske konstnären Charles Dreyfus som förblev hennes livskamrat ända till hennes bortgång 1995.

Trots att Östlihn levde utanför Sverige från 1961 till 1995, var den svenska scenen viktig för hennes verk. Den svenska debuten hade som sagt ägt rum i grupputställningen *Aspect 61* alldeles före avresan till New York. 1963 köpte Pontus Hultén i New York det första verket till Moderna Museets samlingar, *Pawn-Shop*. Det finns ingen dokumentation över om och i så fall hur målningen visades på museet under de kommande åren.[581] Det förekom att Östlihns utställningar i New York kommenterades i svensk dagspress.[582] 1966 kom Fahlströms essä ”Det extatiska huset” i *Konstrevy*. Två år senare visades Barbro Östlihns första separatutställning i Sverige på Galleri Burén. Eva Burén hade öppnat galleriet på Sturegatan 24 hösten 1962, därtill uppmuntrad av Ulf Linde som fortsatte ha en nära relation till galleriet. I kulturlivet noterades vid denna tid en polarisering mellan kretsarna kring Ulf Linde och rivalen Torsten Bergmark, kritiker på *Dagens Nyheter*. Linde hade tidigt stött Östlihn genom rekommendationer i samband med stipendiet som möjliggjorde resan till New York. Hon visade elva målningar hos Burén, bland dem *91 Allen Street* (1964), *Erik's House, Lego* (1965) *Drottningholmsparken* (1965) och *New York Law School* (1968). Övervägande New York-motiv var förhanden, dock inga ur den första kollektionen för Cordier & Ekstrom, Inc. Jag återkommer till kritiken av utställningen nedan. Här förvärvade Moderna Museet sin andra målning av Östlihn, *Drottningholmsparken* (1965). Moderna Museet äger idag åtta östlihnska verk. Nästa förvärv, av *Suffolk Street Wall* (1972), dröjde dock ända till 1979, och de övriga fem är postuma inköp eller donationer.[583] Under 60- och 70-talen kunde man alltså

knappast bilda sig en uppfattning om konstnärskapet genom museets samlingar. Maria Görts har i en artikel över Moderna Museets samlingar konstaterat att medan enstaka verk av kvinnliga konstnärer kunde anskaffas, representerades manliga konstnärer från efterkrigstiden på ett annat sätt. Museet såg tidigt till att få ett antal verk av centrala svenska manliga konstnärskap, för att kunna belysa det ur olika synvinklar.[584]

Efter galleridebuten hos Burén visades Östlihn med jämna mellanrum i Stockholm vid separatutställningar hos Galerie Aronowitsch.[585] 1984 ägde hennes retrospektiv på Moderna Museet rum, sammanställd av Björn Springfeldt, vilken blev betydelsefull inte minst för en ny generation målare. Den fick också stor återklang i pressen och gav en yngre publik möjlighet att ta del av hela konstnärskapet. Då Östlihn gått bort 1995 visade Aronowitsch en liten retrospektiv presentation i galleriet. Ett par år senare aktualiserades hon i ett samtidskonstsammanhang, med den utställning som jag utformade för Arkipelag, ett projekt inom Kulturhuvudstadsåret 1998. Jag följde senare upp det med en stor retrospektiv med katalog på Norrköpings konstmuseum 2003.

Hennes karriär i USA hade vid denna tid i praktiken ebbat ut, även om en separatutställning ägde rum på Marian Goodman Gallery, New York (1978), och en grupputställning 1982 vid Vassar College, Geometric Art at Vassar, ett college-museum som äger hennes *80 Pine Street*. Hos Parisgalleriet Galerie Baudoin Lebon visas hon 1978 och 1982. Östlihns materiella omständigheter var mycket ansträngda under återstoden av hennes liv, även om hon genom att bli invald i Kungl. Akademien för de fria konsterna 1991 kunde komma i åtnjutande av stipendier.

De som författat berättelserna om efterkrigstidens konst i Sverige hade således haft tillgång till konstnärskapet, även om de stora utställningarna lät vänta på sig. Det är i och med de senare volymerna över efterkrigshistorien som hon återkommer i den konsthistoriska berättelsen efter Granaths första omnämnande 1975.

DEN SVENSKA EFTERKRIGSÖVERSIKTEN

”Vad en översiktsförfattare har att göra är att beskriva historiska insatser, tala om de personligheter som har präglat den stilistiska utvecklingen”, skriver Rolf Söderberg i den andra svenska utgåvan av *Den svenska konsten under 1900-talet* (1970).[586] Söderbergs historik har en tyngdpunkt på den svenska modernismen, men är också den första översikten som inkluderar svensk efterkrigskonst. Hans text återklingar i efterföljarnas verk. Det handlar ibland om en manifest intertextualitet, det vill säga en tydligt avläsbar likhet. Söderbergs roll som föregångare kan också uttryckligen framhållas av efterföljare.[587] Lena Johannesson (2007) skriver i sitt förord till *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000* att ett översiktsverk alltid bär sina föregångare som ”undertext av såväl konsensus och ifrågasättande”, och lägger till att det idag till skillnad från tidigare är självklart att ha ett genusperspektiv och vidga materialbasen.[588] I Yvonne Erikssons och Bia Mankells kapitel i volymen används också Söderberg, liksom även Thomas Millroths kapitel ”Bildkonsten” i samma förlags svenska konsthistoria från (2005), som *källa*. Men det rör sig också om en *interdiskursivitet* mellan dem, det vill säga en överensstämmelse på en något djupare textuell nivå, något som Fairclough utpekat som särskilt centralt för

hur subjekt konstitueras.[589] Konsthistorierna traderar varandra och en viss berättelse kanoniseras och förstärks.

Innan denna berättelse studeras, är det värt att stanna vid hur författarna, mer eller mindre uttalat, positionerar sig. Granath, konstkritiker och ledande aktör som intendent och senare chef för Moderna Museet, skriver att hans berättelse helt enkelt är en serie betraktelser över konstnärskap i ett subjektivt och personligt urval. Hans text har sitt ursprung i den egna konstkritiska verksamheten, vilket han också framhåller.[590] *Hur* han uppfattar sitt perspektiv eller förstår sina urvalskriterier, utvecklas inte. Millroths betraktelse över efterkrigstiden saknar förklaringar till vilken historisk syn eller vilken urvalsprincip hans berättelse vilar på. Han ansluter sig till Söderbergs, Granaths och Castenfors tradition genom att presentera ett pärlband av inkännande, tolkande beskrivningar av konstnärskap. Även Nittve relaterar till det subjektiva urvalet som princip, se nedan. Sydhoff har ett angreppssätt som kan beskrivas som institutionellt i den meningen att hon betonar de konstnärliga *institutionerna* vid sidan av konstnärskapen som viktiga aktörer. Sådana incitament för konstens utveckling ser också Lidén, liksom Eriksson och Mankell. Jag kommer nedan att återkomma till hur förklaringsmodellen ofta vilar på en dialektisk grund, där framförallt pendlingen mellan en abstrakt och realistisk pol konstrueras långt efter det postmoderna genombrottet.

Bengt Olvång (1983) skriver i uttalad polemik mot Granaths och Sydhoffs föregivet borgerliga historiebilder. Han säger sig vilja beskriva konsten utifrån frågeställningen

> varför den samhällskritiska och på olika sätt realistiska bilden slagit ut den nonfigurativa som dominerande uttryck för vår livssituation under de senaste femton åren.[591]

Hans förklaringsmodell är explicit historiematerialistisk. Folke Edwards (2000) i sin tur framhåller att han vill sätta konsten i ett ”idéhistoriskt och internationellt perspektiv”. Han uppmärksammar i sitt förord särskilt glappet mellan elitens smak och folkets. Han tar också ytterligare ett steg mot en formulering av konstens utveckling när han framhåller att den historiska utvecklingen innebär att elitens smak någon generation senare blir folkets.[592]

Författarna organiserar dock sitt material på ett sätt som pekar ut *diskreta strukturer*, samband och förbindelser, vilka reflekterar den underliggande förklaringsmodellen.[593]

Modernismens parallellhistoria reproducerad

Hur organiseras föreställningarna om konstnärliga händelser? Vilken uppfattning om till exempel perioder och viktiga historiska brytpunkter finns i den svenska efterkrigshistoriens narrativ? Jag har nämnt Haftmanns organisation av en rad -ismer i ett slags modernismens utvecklingshistoria. En tidigare starkt normativ modell för modernismens utveckling utgjorde Alfred H. Barrs etablering av The Museum of Modern Arts samlingar i New York.[594] Han sammanställde 1936 i två omfattande utställningar den moderna konstens dialektiska poler: *Cubism and Abstract Art* samt *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Alfred H. Barr uppfattade konstens utveckling som en fristående process där stilar antingen blir överutnyttjade och ”utslitna” eller dör ut som en följd av svag inbillningskraft hos nya generationer av konstnärer. Denna utvecklingsmodell återgavs i det diagram, uppmärksammat av sentida historiografer, som Barr publicerade i katalogen till *Cubism and Abstract Art*.[595] Diagrammet som han själv uppfattade som dynamiskt, uttrycker ändå en uppfattning om konstens framfart

som en enda dialektiskt organiserad kropp utan större mottaglighet för något *utanför* konstens fält. Synsättet präglar även delar av den litteratur som behandlas här. Tankefiguren att konstnärer skapar konst som ett resultat av ett inflytande av annan konst är stark.

Uppfattningen om modernismen inom ramen för en utvecklingshistoria överfördes, vilket Jeff Werner visat, till den svenska modernismens konsthistoria.[596] Svenska konstnärer som *inte* arbetade på ett sätt som gick att identifiera med exempelvis någon ”ism” faller utanför berättelsens ramar. Beskrivningen av modernismen i de svenska översiktsböckerna är genushierarkiskt organiserad. Tendensen att skapa en organisk modell för konstens utveckling, där Sverige följer den internationella modernismens utveckling endast med någon kort fördröjning och vissa inslag av lokala företeelser, skulle kunna beskrivas med begreppet ”parallellhistoria”. Ett stycke hos Söderberg återger denna i destillat:

> Den svenska 1900-talskonsten reflekterar detta internationella skeende. Man kan finna en växling mellan öppenhet för det utländska (Matisseeleverna, 1920-talet, tiden efter andra världskriget) och isoleringssträvanden (1890-talsromantiken, naivismen, 1930-talsrörelsen), mellan det revolutionära (resonans för seklets radikala nyskapelser) och det evolutionära (beroendet av äldre konshistorisk tradition) liksom mellan det yverborna (fauvism, primitivism, färgromantik) och det intima (intimism, naivism, ny saklighet).[597]

Studien har visat att också efterkrigshandböckerna uppvisar en tendens att se den svenska konsten som ett fenomen som går i tandem med den internationella utvecklingen. Här kan centrum-periferi-rörelsen dessutom framställas som rent kausal; konstnärer tycks utföra konst som direkt påverkan av mötet med konst från utlandet. I Gösta Liljas bok från 1968 utpekas Jackson Pollocks presentation i Stockholm i samband med utställningen ”13 nutida amerikanska målare och skulptörer” på Liljevalchs 1953, som det som i Sverige ”framför andra blev vägvisaren till en nonfigurativ expressionism”.[598] Hos Sydhoff beskrivs under rubriken ”Den abstrakta expressionismen” hur svenska konstnärer tar intryck dels av den franske kritikern Michel Tapiés *Un art autre* från 1952, dels av mötet med Jackson Pollocks måleri i Stockholm 1953. Utställningen omnämns varefter Eddie Figge, Rune Jansson, Rune Hagberg och Inger Ekdahl presenteras.[599] Söderberg underförstår i sin nya utgåva från 1970 ett liknande händelseförlopp då Inger Ekdahls debut följer efter att Pollocks första presentation i Sverige behandlats. Rune Hagberg och Britt Lundbohm-Reutersvärd nämns också i sammanhanget. I efterkrigstidens handböcker är det med andra ord importen av det amerikanska, ibland franska, som ger impulser och driver konsten framåt. Konstnärer ser, enligt berättelsen, konst och skapar därefter som en direkt konsekvens likartad konst.

Internationalisering som utvecklingskraft

Den parallellhistoriska modellen tycks alltså fortleva oförtrutet in i det tjugoförsta århundradet. Men tydligare än i historierna om den tidiga modernismen vilar dagens konsthistoria på idén att konsten utvecklas i relation till landets relativa öppenhet respektive isolationism mot omvärldens konst. Hans Belting har beskrivit den övergripande principen för denna utvecklingsmodell som *historisk*:

> Historisk utveckling framstår på så vis som *en rörelse i riktning mot* den underliggande normen, alltså som *utveckling*, eller som *en rörelse bort från den*, alltså som *tillbakagång*. Konstverket bildar i detta sammanhang en station på vägen, genom vilken *normen*, konstens norm, uppfylls.[600]

I de svenska efterkrigshistorierna är det alltså inte bara internaliseringen av nya stilar eller genrer, utan också en *norm* om konstens stegvisa *internationalisering,* som bildar konstens utvecklingskraft. I Sydhoffs nordiska konsthistoria (1973), exempelvis, är den internationella relevansen ett viktigt urvalskriterium. Här har ”de riktningar och konstnärsinsatser fått det mesta utrymmet där man kan tala om en särskilt stark och intressant och även internationellt sett betydelsefull period”.[601] Olikheter i konstlivet mellan de nordiska länderna relateras till skillnader i förmåga att ta in internationella influenser. Att nordisk konst har svårt att få uppmärksamhet utomlands betraktas som resultatet av att Norden är ett litet språkområde.[602] Själva strukturen och kapitelindelningen i denna nordiska historik uppbyggd på nationella delavsnitt följer en internationell modell, i sina minsta delar uppdelad mellan skulptur och måleri.

Olle Granath (1975) låter sitt översiktsverk inledas med en promenad med Claes Oldenburg i ”blåsten på Nybroplan”. Oldenburg frågar honom om det finns någon särskild svensk konst. Granath uppger att han den gången blev honom svaret skyldig; boken kan dock ”betraktas som ett svar, provisoriskt och ofullständigt, men den rymmer en bejakelse och med den följer några motiveringar”.[603] Denna inledning är en elegant retorisk gest. Frågan kommer från en av de största gestalterna inom popkonsten som kunde förknippas (negativt) med amerikanisering av kulturen, men också från en företrädare som dessutom är född i Sverige och har rötterna där. Detta ger legitimitet till Granaths text då frågan kommer från ”fel” och samtidigt alldeles rätt håll; den har en internationell och en svensk förankring på samma gång. Granath menade att det i denna del av Europa alltid skapats konst som inte avsetts likna konst gjord på annat håll utan kan ”beskriva livsformer och mänsklig gemenskap lika oavvisligt verkliga som några andra”.[604] Granath har valt ut en relativt begränsad grupp svenska konstnärer inom vilken de kvinnliga konstnärerna utgör en mycket liten andel, 11 %.[605] Mängden omnämnda konstnärer motiverar han med hänsyn till den *internationelle* läsaren med låg förkunskap om svenskt konstliv; mer kan man inte ta in.

Granath hävdar att samtidigt som Moderna Museets etablering ”förändrade den svenska konstscenen från en avkrok med eftersläpande information till en internationell knutpunkt”, gjorde 1960-talets mängd av möjligheter ”att varken enstaka, internationella förebilder eller någon ’provinsiell skola’ kunde dominera”.[606] Nedslagen av internationell konst i Stockholm ingår i de bakgrundsbilder som tecknas, men den outtalade historiemodellen balanserar internationellt med regionalt. De informella konstnärernas inträdande i svensk konstliv framställs dels som resultatet av Jackson Pollocks presentation på Liljevalchs konsthall 1953, dels mot bakgrund av den lokala estetiska och politiska debatten.[607]

Ytterligare en variant av betydelsen av det internationella inflytandet återfinns hos Folke Edwards (2000), som i inledningen slår fast att vår historia är svensk men i allt högre grad blir beroende av de utländska impulserna, först från Paris och Frankrike, senare från New York och USA:

> Med andra ord – det som sker här har i de allra flesta fall skett tidigare – och tydligare – på andra håll. Sverige har inom konsten liksom inom de flesta andra områden genom sitt perifera läge och sin glesa befolkning varit mer mottagare än givare. Vilket inte inneburit att vi förlorat all egenart.[608]

Edwards varierar det traderade amerikanska ursprunget till den svenska informella konsten genom att peka ut Mark Tobey, som han påstår vara långt väsentligare för ”abstrakta informella pionjärer som Rune Jansson, Eddie Figge, Rune Hagberg” än New York-skolans

aggressiva Action Painting. ”Den ende svensk som kom i närheten av den amerikanska aggressiviteten var Bengt Lindström.”[609] När popkonsten aktualiseras i samband med Ulf Wahlberg och John-E. Franzén, hävdar Edwards att det inte var ”den supercoole Andy Warhol som drog så mycket som det kaotiskt brokiga livet” i USA.[610]

Moderna Museets utställning *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan* har en viktig plats även i de konsthistoriska återblickarna. Det visades i exemplen ovan om popkonstens introduktion till Sverige. Genom Moderna Museets aktiviteter har amerikansk konst importerats till Sverige, menar man. Vilken roll ges popkonsten i översikten över efterkrigstidens utveckling? Enligt exempelvis Beate Sydhoff ”*bekräftade*” popkonsten Enno Hallek i ”*en verklighetssyn och en konstsyn*” (min kursiv). Hon fortsätter längre fram:

> Det som Enno Hallek och flera i hans generation kom att syssla med i sitt måleri var vad man skulle kunna kalla en ”svensk” popkonst. Den har egentligen inte några formella drag gemensamt med den amerikanska popen annat än att den är ett parallellt fenomen med ungefär samma kritiska inställning till den abstrakta konsten.[611]

Halleks konst placeras in i det historiska momentet relativt den New York-baserade förebilden. Frågan är vilken belysning etiketteringen av Hallek som svensk popkonstnär ger hans konstnärskap, när själva begreppet sedan en tid reducerats till att avse den etablerade amerikanska kärntruppen. Sydhoff preciserar också snart likheten till att gälla ”ett parallellt fenomen med ungefär samma kritiska inställning till den abstrakta konsten”. I Sverige representerades den abstrakta konsten av konkretismen. Detta gemensamma drag blir en intäkt för att låta konstnärskapet ingå i en kategori inom amerikansk konst med starka diskursiva avgränsningar.

De historiska översikternas av nödvändighet summerande argumentation behöver inte vara problematisk, men den blir det då ett omfattande, komplicerat och motsägelsefullt material reduceras till några få kategorier genom nominering.[612] Konstnärliga yttringar på andra konstnärliga fält än där begreppen etableras, riskerar att ohjälpligt förpassas till periferin.[613]

1960-talet – öppnar sig konsten eller tar den slut?

Den tyske konsthistorikern Hans Belting och den amerikanske filosofen Arthur C. Danto började på 1980-talet i flera texter diskutera konsthistorisk narration. Danto menade att det tidiga 1960-talet innebar slutet för en möjlig berättelse om konstens utveckling som en rimlig fortsättning av tidigare konst.[614] ”Konstens slut” skulle i den meningen redan ha inträffat. Den konstnärliga, stilistiska pluralism som inträder i konsten utgör uppenbart ett bekymmer för författare av konsthistoriska översiktsstudier. Hans Belting menade som nämnts att dagens konst visserligen reflekterar historisk konst, men att det varken går att hitta en formel för konstens utveckling eller tänka sig hur en sådan utveckling fortsätter framåt i tiden. I de svenska översikterna utpekas förvisso ofta en brytpunkt som vi skall se, på en djupare nivå i texterna tycks dock modernismens narration i många fall oförtrutet gå på.

Söderberg (1970) beskriver 1960-talets slut som ett

> bankrutterat läge, som har likheter med det på 10-talet, då dadaisterna förklarade den traditionella konsten vara falsk och uttömd på sina variationsmöjligheter. Det var under 60-talet som TV-apparaten blev allmän i våra vardagsrum och ett tidigare aldrig skådat flöde av bilder drabbade oss. Detta förde med sig ett klarare globalt medvetande. [. . .] Med den nya pessimismen kom en ny misstro mot den sybaritiska synen på konsten. Många

> bytte ut den esteticerande sensibiliteten mot den provokativa chocken. De nya surrealisterna önskade inte längre inbjuda till en poetiskt facetterad fantasiflykt. De önskade störa vår nattsömn och väcka politisk insikt.[615]

Konstnärerna i den progressiva vågen blir ett *neo-avantgarde* med avsikt att förolämpa borgerskapet liksom det tidiga 1900-talets avantgardister gjorde. På samma sätt hämtas den politiska bildens rötter i surrealismen. Även hos Granath är 1960-talet en stark brytpunkt, inte minst genom Moderna Museets inrättande år 1958, vilket Granath menade förändrade svensk konstscen från avkrik till internationell knutpynkt. Flera av författarna lyfter liksom Granath fram betydelsen av Ulf Lindes konstkritik för decenniet. Men också den marxistiske kulturkritikern Ljungdahl finns i 1960-talskonstens jordmån, enligt Granath. Han menar att denne hade kunnat vara ett möjligt tredje alternativ till den kommande förenklade antagonismen mellan politisk konst och konst som ”endast” har en estetisk strävan:

> Sextiotalet började alltså fullt av nya uppslag. Alla genregränser tenderade att suddas ut, inte bara mellan konstarter utan också mellan konsten och det man för enkelhets skulle brukade kalla verkligheten. Världens angelägenheter i form av teknologi, utveckling, politik, krig, råvarutillgångar, alienation, kommersialism, imperialism, kommunikation, psykoanalys och mycket annat skulle in i konsten. Plötsligt kändes en diskussion som gällde konkretism eller expressionism avlägsen. I den mån inte båda betraktades som förbrukade ideologier kunde de tillhandahålla språk med vilka det rika och obändiga materialet lät sig bearbetas.

Allt var möjligt. Inför det kompakta informationsflödet proklamerades en ”*ny sensibilitet*” vars mål ibland tycktes vara att upplösa alla individuella drag.[616]

Här beskrivs det nationella skeendet med begrepp ur den amerikanska konstkritiken. Rauschenbergs tes om att agera mellan konsten och livet återklingar liksom ”the new sensibility”, Barbara Roses och Susan Sontags begrepp för ett nytt klimat i kulturen i början av 1960-talet som jag berörde i andra kapitlet. Att döma av översikternas berättelser fick dock det brott som Granath beskriver just här inte något välbehövligt genomslag i historiebilden.

De ytligt sett skilda perspektiven och utgångspunkterna i efterkrigshistorierna till trots, förekommer en regelbundenhet i den ordning i vilken de historiska konstnärskapen organiseras, visar studien. Strukturen är dialektisk och rör sig mellan polerna abstraktion och figuration. Håller vi oss till konsten efter 1945, innebär denna genealogiska trop att konkretister/1947 års män och surrealister/imaginister ofta inleder berättelsen. Därefter grupperas konstnärerna under rubriker som ”Nyexpressionism och informellt måleri” (hos Söderberg 1970), ”Nyexpressionism” (hos Sydhoff 1973), ”Nyexpressionism och fri målerisk form” (hos Sandström 1975), ”En alternativ humanism” (hos Granath 1975), ”Spontanisterna” och ”De figurativa expressionisterna” (hos Olvång 1983), ”Existensen i formen” samt ”Det informella måleriet” (hos Sydhoff 2000). Även Eriksson & Mankell 2007) låter avsnittet ”Konkretismen och 1947 års män” ställas mot ”Uttryck i nyexpressionismens anda”. Rubrikerna relaterar således till varianter på begreppet nyexpressionism och pekar ut en grupp konstnärer med en ”kärntrupp” som ofta omfattar Torsten Renqvist, Evert Lundqvist, Inger Ekdahl, Rune Hagberg, Bengt Lindström, Rune Jansson och Eddie Figge. När Rolf Söderberg år 1970 avslutar sin översikt med en betraktelse om nuet, blir det med orden: ”Konsten har 1970 åter blivit realistisk, en värld som är mycket svårare att orientera sig i än någonsin den abstrakta konstens ideala rymd”.[617] Tidigare såg vi hur Bengt Olvång uppfattade samma moment som realismens seger. Författarna värderar de båda polerna olika,

medan strukturen i berättelsen bibehålls. Den dialektiska organisationen av materialet fortsätter genom att en mer realistisk pol presenteras: ”Kluven realism” (Söderberg 1970), ”Den nya realismen” (Sydhoff 1975), ”En graduerad verklighet” (Granath 1975), ”Den tvetydiga realismen” (Olvång 1983), ”Indignation” (Edwards 2000), ”Verkligheten är en bild” (Sydhoff 2000). Även här varierar något vilka konstnärskap som utpekas; hos Söderberg är det John-E. Franzén, Ola Billgren, Roj Friberg, Jan Håfström, Sivert Lindblom och P. G. Thelander, hos andra kan även mer politiskt orienterade konstnärer aktualiseras. Dialektiken abstraktion/realism fortsätter långt in i 1900-talets andra halva, trots att nya spel kring bilders representation och nya medier med andra incitament inträdde i konsten från och med 60-talet.

1960-talet är i de konsthistoriska översikterna förändringens decennium efter vilket det inte är möjligt att gå tillbaka – ”allt är möjligt”. Detta gäller i synnerhet hos de skribenter som själva varit med under 60-talet som tongivande aktörer i konstlivet, en grupp som överväger bland översiktsförfattarna. Leif Nyléns *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, som kom 1998, har varit viktig för att bevara denna bild av decenniet i det allmänna medvetandet in i framtiden.[618] Inte förrän på sidan 107 berör Nylén den konsekventa genusexkluderingen i fältet med konstaterandet att ”den svenska 60-talsmodernismen blev en utpräglat manlig historia”.

Detta var en tid då kvinnliga konstnärers rörelseutrymme i konstens fält och i diskursen var starkt begränsat. Maktpositionerna i konstfältet besattes av män. 1960-talet, decenniet då ”allt är möjligt”, intar en exceptionell position i den svenska efterkrigskonstens översikter. Decenniet innebar en tydlig historisk vändpunkt, menar man, och hos flera författare återfinns det dessutom som en stark influens på det sena millenniet. På 1960-talet öppnade sig den svenska konsten; gränser mellan nationer, mellan konstnärliga genrer, mellan konst och omvärld bröts ned – det är den konsensus som framträder. Översikterna vidarebefordrar ett diskursivt förnekande där det *möjligheternas rum* som hårdlanseras i realiteten, för de flesta positioner, är mycket kringskuret.

Marginalisering och genus

I samband med den feministiska revision av den etablerade konsthistoriska kanon som utvecklades av bland andra konsthistoriker som Linda Nochlin, Griselda Pollock och Nanette Solomon, öppnades ett nytt kritiskt historiografiskt perspektiv. Här arbetade man med att återta kvinnliga konstnärskap in i den konsthistoriska kanon och med att analysera den klassiska konstvetenskapens grund i en systematisk genusexkludering.[619] Uteslutningen av kvinnliga konstnärer var en genrespecifik egenskap för de första allmänna konsthistorierna, de som utkom i Tyskland på 1800-talet.[620] Låg representation av kvinnliga konstnärskap är fortsättningsvis ett kännetecken under efterkrigstiden. I Granaths volymer, som haft störst internationell spridning, ökas antalet konstnärer något mellan utgåvorna men könsfördelningen bibehålls med som nämnts 11 % kvinnor och 89 % män. Hos Beate Sydhoff, den till idag enda kvinnliga författaren av konsthistoriska monografier, finner vi drygt 15 % kvinnor bland de svenska konstnärer hon omskriver i sin nordiska översikt 1973 och en större andel, 19 %, år 2000 i den bok som beskriver perioden 1945–1975.

De mer sentida historikerna har i allmänhet en representation av kvinnor som ligger runt en tredjedel. Mårten Castenfors (2001) lyfter i sin översikt över svensk konst från 1970 till 2000 fram Maj Arnell (f. 1910) som

något av ett unikum ur sin generation, ”som kvinna och konstnär”.[621] Kvinnorna, som bara trettio år tidigare hade varit en minoritet, har sedan 1980-talet blivit en starkt expanderande kraft, uppger författaren. Icke desto mindre utgör kvinnorna i hans egen krönika, det sena tidsspannet till trots, endast 27 % av 309 konstnärer. Sören Engbloms översikt över perioden 1980–2000 som kom samma år belyser 110 konstnärer från ca 1980 fördelade mellan 34 % kvinnor och 66 % män. Folke Edwards konstaterar i sitt förord att genusperspektivet i hans bok sannolikt är som det alltid har varit. Jag återkommer till det nedan, och kan här bara bekräfta hans påstående vad avser statistiken; hans bok omfattar 16 % kvinnor och 84 % män från seklet totalt sett. Millroths text om perioden 1950–1975 omfattar endast 15 % kvinnor.[622] Bengt Olvångs översikt som inkluderar textil konst lyckas ändå inte skapa en mer balanserad framställning än 22 % kvinnor, 78 % män. De kvinnliga författarna, Eriksson och Mankell, till kapitlet om perioden 1950–2000 i *Konst och visuell kultur i Sverige* (2007) inkluderar textilkonstnärer och har med en fördelning på 41 % kvinnor och 59 % män den könsmässigt mest balanserade framställningen i denna korpus.[623]

Vilka slutsatser rörande hur diskurs och fält relaterar till varandra kan egentligen dras av denna statistik? Att många kvinnor som exempelvis utbildat sig till konstnärer lämnar sin karriär tidigt och aldrig presenterar sig i konstlivet, är ett omfattande strukturellt problem men har knappast något *primärt* orsakssamband med den konsthistoriska berättelsen. Kanske var inte en större andel kvinnliga konstnärer än så aktiva under perioden. En intressant fråga, som inte kan belysas fullständigt inom ramen för den här studien, är vilken korrelation det finns mellan möjliga positioner i fältet och representationen i de konsthistoriska översikterna. Könsfördelningen bland dem som antogs till Konsthögskolan det år Barbro Östlihn kom in, 1954, samt året före och året efter, är 29 % kvinnor och 71 % män.[624] Jämför man elevlistorna med de 66 antagna eleverna på Konsthögskolan 1953–55 med handböckernas urval, visar det sig att två kvinnor återfinns i handböckerna: Barbro Östlihn (Granaths samtliga utgåvor, Sydhoff 2000, Castenfors 2001, Millroth 2005, Eriksson & Mankell 2007) och Kerstin Abram-Nilsson (Olvång 1983, Millroth 2005, Eriksson & Mankell 2007). De män ur denna krets som figurerar återkommande i handböckerna är K. G. Bejemark, Erland Cullberg, Enno Hallek, Åke Pallarp och Laris Strunke. Ett antagande skulle kunna vara att själva berättelsen genom sin manifestation och produktion av doxa bidrar till en marginalisering, något som dock behöver studeras för att kunna förstås närmare.

Diskursens genusexkludering har även en kvalitativ dimension. Hur traderas den kvinnliga minoriteten i konsthistorien? Vilket slags konst utför de kvinnor, som tilldelas en plats där? Folke Edwards blir med sin handfasta hantering av genusfrågorna ett illustrativt exempel. Under den lätt anakronistiska titeln ”Genusrevolt” ges kvinnliga konstnärer utrymme för första gången sedan krigsåren i och med ”en ny generation starka och unga kvinnor med samhällskritiska och feministiska ambitioner”, med vilka ”en kvinnlig värld och ett kvinnligt perspektiv plötsligt [blir] synligt, ett perspektiv där det personliga och kroppsnära spelar en större roll”.[625] Detta är en stereotyp kring det kvinnliga konstnärskapet, där ”det kroppsnära”, vardagen, det personliga är i fokus och exkluderar andra uttryck. När han kommer in på 1960-talet och postmodernismen – ”det tredje avantgardet” – får könsmetaforiken hos Edwards bäring också på själva epokindelningen. Återkommande refererar han till modernismen och postmodernismen i könstermer – modernismen är ”en fallisk explosion” och postmodernismen en ”vaginal implosion”. Dessa kategorier kan knappast inrymma ett

konstnärskap som Östlihns, som inte heller ryms hos Edwards.

Ett viktigt tillskott till och kritik av konsthistorieskrivningen kom i samband med den andra vågens kvinnorörelse på 1970-talet. Anna Lena Lindbergs och Barbro Werkmästers *Kvinnor som konstnärer* kom ut 1975 och är ännu ett standardverk. Den innehåller en historisk tillbakablick på kvinnors skapande i Sverige, och även samtida dokument.[626] Via en översikt över kvinnan i äldre historia förs läsaren vidare till kvinnors skapande av bilderböcker för barn. Anna Sjödahl och Gunilla Palmstierna-Weiss kommer till tals i texter om deras egna erfarenheter som konstnärer. Men efterkrigskonsten, den före 1970-talets kvinnliga protestmåleri, ges lika lite som i de allmänna historiska översikterna någon plats. En liknande tystnad återfinns i Yvonne Erikssons och Anette Göthlunds *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer* från 2003.[627] Boken anges inte ha ambitionen att ge en heltäckande historisk översikt, men tecknar sammantaget en kronologi från modernismen till samtidskonsten och är utgiven på det förlag som haft störst betydelse för utgivningen av svenska konsthistoriska verk. De här volymerna, som lyfter fram kvinnliga erfarenheter och feministiska konstnärliga strategier, har inte kunnat inkludera konstnärskap av Östlihns karaktär.

Den amerikanska feministiska rörelsen har haft en ambivalent relation till kvinnliga konstnärer som var associerade med popkonsten – sammanfattningsvis missuppfattades visualiseringen av den kvinnliga kroppen hos flera av dessa som ett uttryck för stereotypa könsroller, istället för att ges möjliga protofeministiska läsningar, något som Kalliopi Minioudaki lyfter fram.[628] Orsaken till att Östlihns måleri inte kunde förvaltas inom ramen för den uppblommande konstfeminismen i Sverige på 1970-talet måste dock sökas på annat håll. Hon var förknippad med manliga konstnärer i den konsthistoriska kanon, den amerikanska efterkrigskonsten som nu tillsammans med Moderna Museet började ifrågasättas i Sverige. I den polariserade situationen var det inte möjligt att ge hennes verk en genusrelaterad läsning. Hennes centraliserade kompositioner, i synnerhet sådana målningar som *Sunflower* eller *Erik's House*, *Lego* går annars att föreställa sig inom den feministiska estetikens tolkningsram. Att en sådan läsning var möjlig i en *amerikansk* kontext bekräftades i Elizabeth C. Bakers och Thomas B. Hess' *Art and Sexual Politics. Women's liberation, women artists, and art history* från 1973, ett standardverk vid den här tiden.[629] Den innehåller bland annat Linda Nochlins "Why have there been no great women artists?", en av huvudtexterna i den andra vågens feminism, och den lästes noggrant även av svenska feminister. I boken återfinns en reproduktion av Barbro Östlihns *Erik's House, Lego.*

Östlihn i berättelsen

Tre av de kritiker som recenserade Barbro Östlihns första utställning i Sverige på Galleri Burén 1968, Olle Granath, Bengt Olvång och Beate Sydhoff, blev också författare av konsthistoriska översikter. Hennes utställning uppmärksammandes i flera av de större dagstidningarna.

> Tystnaden är kompakt bland Barbro Östlihns målningar. En första blick runt de stora, flacka och symmetriska målningarna ger ett avvisande och slutet intryck,

inledde Olle Granath sin recension i *Dagens Nyheter*.[630] Han refererade till Fahlströms artikel ur *Konstrevy*, till dennes beskrivning av fasaderna som porträtt, de erotiska metaforerna i *91 Allen Street* och jämförelserna med de Chiricos verk. Granath betonade symmetrin, ordningen, och hur motivvalet och beskärningarna inneburit "ett långt avsteg från den brokiga verklighet, som finns utanför tavelramarna".

Beate Sydhoff menade i *Svenska Dagbladet* att Östlihn och Ulla Larsson som samtidigt ställde ut på Galerie Doktor Glas, var mycket stränga i sin bildsyn; de är registrerande betraktare.[631] Östlihns målnigar förmedlar känslan av arkitekturens isolering och totala oförstående för människan. Genom sin regelbundenhet och renhet får de också meditativa kvaliteter. Det är inte riktigt vad Bengt Olvång upplever inför Östlihns verk. ”[P]edanteriet och symmetrin” får honom istället ”till slut att brusa upp”.[632] Olvång beskriver Östlihns registrerande av ett murparti i kontrast mot det som är utanför målningen, ”det larmande New York”. I Olvångs konsthistoriska översikt tilldelas Östlihn ingen plats.

Ett annat tonläge återfinns i Jan Håfströms text i *Konstrevy* vid samma tid. Det är en kort betraktelse över målningen *The imprint of No 70 on No 72 Front Street N Y C,* som Håfström uppfattar som ett slags husets idé. Man står, menar han, som inför något oerhört främmande och avlägset, något som övergår till en annan upplevelse när ljuset träffar huset:

> Och detta enda ögonblick då ljuset träffar fasaden är gränsen mellan det förflutna och det kommande, mellan dag och natt, mellan No 70 och No 72 på en gata i staden New York.[633]

Barbro Östlihn dyker upp i den konsthistoriska efterkrigsberättelsen första gången hos Granath 1975. Konstnärskapet återkommer sedan i de kommande utgåvorna tillsammans med en illustration av målningen *Drottningholmsparken* (1965). Kapitlet ”Närmanden” är placerat mellan ”Beskriva ofriheten”, med politiskt orienterade konstnärer, och ”En graduerad verklighet”, med fotorealistiskt arbetande konstnärer. Här återfinns hon i sällskap med Sten Eklund, Curt Hillfon, Philip von Schantz, K. G. Nilson och K. G. Bejemark. I det textparti om Östlihn som återgavs i inledningen till denna bok (se s. 11), framkallas en spänningsverkan mellan formens ytverkan och färgens djupverkan. Fasaderna framställs som tigande och görs till metaforer för psykiska tillstånd.

Sydhoff i sin tur behandlar Östlihn i sin andra konsthistoria från 2000. I kapitlet med rubriken ”Befrielsens årtionde”, tar det andra avsnittet, ”Världen som konstverk”, avstamp i ett brev från New York skrivet 1963 av Öyvind Fahlström, där han beskriver sina målningar som modeller av världen. I avsnittet inskrivs K. G. Nilson, Jan Manker, Ulla Wiggen, Sten Eklund och slutligen Östlihn. I texten framhåller författaren att hennes måleri utgår från ytans speciella estetik, och koloristiskt och formellt eftersträvar en platthet. Östlihns målningar talar annars mycket om frånvaro av människor, menar Sydhoff. Texten illustreras av en målning från 1978, *Vägg med skugga*.

I båda fallen tecknades egenskaper inom verket, och tropen om målningarnas slutenhet och tystnad utvecklades. Den amerikanska kontexten är frånvarande. Kritikertexterna från 1968 levde vidare in i handböckerna och troperna vävdes allt tätare in i diskursen.[634] När Millroth 2005 beskrev Östlihns måleri betonade han verklighetsbakgrunden. Han menar att målningarna vilar i samma slags tystnad i ”upprepningens hemlighetsfulla poetiska uttryck” som i den minimalistiska musiken.[635]

1960-talet i postmodernistiskt ljus

Runt millennieskiftet hade distansen till såväl 1960- som 1980-tal hunnit bli tillräckligt stor för att postmodernismen som förskjutning, oavsett när man önskade placera den eller hur man valde att förstå den, hade kunnat påverka den historiska narrationen. Hur upprättas då konstens berättelse om 1960-talet av mer sentida översikters författare? En modell för vilka positioner

från 60-talet som förs vidare in på 80-talet kommer till uttryck i Lars Nittves presentation av svensk konst från 1970-talet till 1980-talets mitt, i den nordiska antologin *Northern Poles*.[636] Med ”slussarna öppna mot subjektivitetens hav” gjorde författaren en lista över de konstnärer och konstnärskap denne ”upplevde som i bästa mening oundvikliga och självskrivna”.[637] Han konstaterade då han därefter synade listan att de alla är födda *antingen* mellan 1930 och 1940 *eller* på 1950-talet, det vill säga åren före eller efter det att ”fyrtitalisterna” föddes, de som skulle bli ”68-generationen”.[638] På 1960-talet framträdde Öyvind Fahlström, Carl Fredrik Reuterswärd och P. O. Ultvedt ”i fräsande skarp konstrast mot en fond av tradition och samförstånd”.[639] De konstnärer som Nittve listade hade alla debuterat i det öppna kulturklimatet på 60-talet, innan en ”trångsynt dogmatism” inträdde 1968. De flesta var liksom Östlihn – som dock inte förekommer i texten – födda på 1930-talet. De svenska konstnärer som Nittve nämner här är förutom Fahlström, Ultvedt och Reuterswärd även Lars Millhagen, Sivert Lindblom, Lars Englund, Jan Håfström, Harald Lyth, Ulrik Samuelsson och Curt Asker. Hans text skrevs i ett skede då måleriet får en framskjuten plats i fältet: ett möjligt delskäl till Moderna Museets och Björn Springfeldts val att 1984 att göra Barbro Östlihns separatutställning i Östra galleriet.[640] Den visades parallellt med en stor utställning av Daniel Burén i den intilliggande stora salen. I Nittves exposé i den nordiska antologin över 1970- och 80-talen återfinns även Dick Bengtsson och Ola Billgren som väsentliga namn. De kvinnliga konstnärer som förekommer hos Nittve, *en tiondel*, tillhör samtliga den yngre generationen. Genom att som här inga kvinnliga konstnärskap ges plats bland 1960-talets heroer i översikterna, förloras en viktig brygga på vilken de hade kunnat föras över till 1990-talet och millennieskiftet.

Hur traderas *det historiska arvet från 1960-talet* i det sena 1900-talets betraktelser? Sören Engbloms översikt för Svenska institutet blir den första i raden av översikter kring millennieskiftet efter en period utan krönikor över svensk konst. Här relativiseras den återkommande uppfattningen om 1960-talets betydelse:

> Visserligen hade konsten inlett en stor förändring i och med 60-talet. Abstraktionens teoretiska övertag var över. Ny realism och ny figuration hade tagit över med fokus på massbild och industriproduktion. I själva brytningen debatterades ”den öppna konsten” – fick konst verkligen se ut hur som helst? *Ändå förhöll sig allt så likt ännu i början av 80-talet. Som om den djupare förändring 60-talet syftade till hade uteblivit.* [min kursiv][641]

Engblom uppfattar att den debatt som kom i dagen med Lars O. Ericssons artiklar år 1987 hade legat dold i konstlivet en längre tid. Konstnärerna saknade ett kritiskt bemötande som klarade att ta hänsyn till att ett paradigmatiskt skifte hade inträffat. Engblom strukturerar sin översikt genom att utgå från tre grupputställningar som visades 1996: *På: Tiden*, Moderna Museet, *Se hur det känns*, Rooseum och *Alone Together*, Liljevalchs konsthall. Han kan i sin berättelse relatera till en svensk inomkonstnärlig utveckling genom att utpeka samtida konstnärer som tillhörande en expressiv linje eller en svensk tradition av sublimt svenskt måleri.[642] Stor vikt läggs vid fotografiets nya betydelse för samtidskonsten och vid de konstnärer som arbetar med det. Engblom diskuterar också den nya konsten utifrån de *platser* som konstnärerna opererar från, samt de konstnärliga tidskrifterna och de konstnärliga utbildningarna. Då konstnärerna med tiden tenderar att välja den teknik som råkar passa det aktuella projektet, är det svårt att utgå från genre i en analys av den sena konsten, menar Engblom. Han lyckas på det viset i sin beskrivning av konstnärskap ta utgångspunkt i en ny estetisk situation

läst ur den konstnärliga praktiken, istället för att vila i den traditionellt dialektiska modellen eller genren.

Hos Mårten Castenfors ett par år senare frammanas en bild där det vitala 1960-talet och parallellhistorien sammanfaller:

> I det tidiga 1960-talet fanns onekligen en känsla av oskuld, en tid av erövring och av uppbrott både i samhället och i konsten. Traditionell skulptur och traditionellt måleri stod inte längre högt i kurs. Färg och form ersattes av bruksföremål i Duchamps efterföljd och av upptåg i John Cages anda – *allt var nu plötsligt möjligt*.[643]

Castenfors beskriver under rubriken ”I ett postmodernistiskt ljus” också han 1987 som ett nyckelår för den postmoderna konsten, det år då Lars Nittve presenterade utställningen *Implosion* på Moderna Museet och Lars O. Ericsson i *DN* lanserade postmodernismen i två artiklar med efterföljande debatt. Postmodernismen beskrivs av Castenfors som en markant förskjutning från konstens visuella kvaliteter över till dess flankerande texter och teorier. Mycket av det nya uppfattar Castenfors som ”rent av torftigt och enbart exemplifierande”.[644] Detta inslag om postmodernismen får liten återkoppling i den historik som sedan utvecklas i en rad beskrivningar av konstnärskap. Även i det som återstår av perioden grupperas konstnärerna i diskreta kontexter och i avsnitt med rubriker som ”Natur och kultur i ny tappning”, ”I modernismens kölvatten”, ”Med konstruktiva förtecken”, ”Projekt och installationer”, ”I konstens gränsland” och ”I tystnadens spår”. Det innebär till exempel att konstnärer som arbetar med bild och figurativa uttryck samlas för sig (”I modernismens kölvatten”) och sådana som inte gör det förenas i ett annat avsnitt, som återkopplas till den äldre konkretismen. I det avsnittet återfinns beskrivningar av konstnärskap från Lars Englund till Stina Ekman. Den diskreta kontext som här framställs är alltså återigen dialektiskt orienterad mellan abstraktion och figuration. I praktiken är postmodernismens inträde frånvarande i den underliggande historiska förklaringsmodellen. En annan diskret kontext som fungerar sorterande här är genre, där installationer respektive fotografi och video (”I konstens gränsland”) grupperas.

I de konsthistoriska översikterna överförs en krets konstnärer vidare från 1960-talet. Ovan såg vi detta hos Nittve. Hos Castenfors väljs samma tre förgrundsgestalter ur det tidiga 60-talet, som ”öppnade dörren för det nya som skulle komma”: Öyvind Fahlström, Carl Fredrik Reuterswärd och P.O. Ultvedt. De tre 60-talsfigurerna har alltsedan Söderberg återkommit i de konsthistoriska översikterna. Här utnämns Fahlström inte endast till konstnärlig föregångare utan till ”vår första internationella konstnär”. Han föregår i berättelsen de samtida konstnärer som är Castenfors huvudtema. Castenfors tangerar i sammanhanget Barbro Östlihn som assisterade sin make måleriskt och ”sedermera kom att ge sig till känna i ett stramt måleri förankrat i storstadens arkitektur”.[645] Östlihn inkluderas även i några korta rader i kapitlet ”Med konstruktiva förtecken” tillsammans med konstnärer som Cajsa Holmstrand, Carl Magnus, C. Göran Karlsson, Hans Gothlin, Sonja Larsson och Lars Englund. Avsnittet inleds med hur 1900-talet präglats av mediebrus.

> Som konstnär kunde man antingen attraheras av den hastiga rörelsen och ge sig in i och gestalta detta tillstånd, eller lika medvetet stå emot tidens gång för att markera ett alternativ. Ett sådant alternativ var att i konstruktiv anda, bortom omvärldens vindlingar, skruva ner tempot för att i stället återhållsamt förmedla små, subtila skiftningar i färg och form.[646]

Barbro Östlihns målningar har liksom Englunds verk en rytmisk materialitet, menar Castenfors. De besitter stram och saklig geometrisk kvalitet med poetiska

undertoner. Han erkänner att de har en ”ytmässig amerikansk klangbotten” men också ett mer franskt och sensibelt drag. I översikterna tolkas Östlihns konstnärskap, då det förekommer, i formalistiska termer. Hon tenderar att positioneras närmare den abstraherande motpolen i den tudelade förklaringsmodellen.

Folke Edwards låter postmodernismen vara en narrativ avdelare i sin berättelse om 1900-talets konst. I ett längre avsnitt beskriver han de filosofiska incitamenten för detta inträde, från ett större västerländskt perspektiv till de svenska introduktörerna.[647] Avsnittet ”Mellan dröm och verklighet” återger främst bildmakare som arbetar med figurativa bildspråk, i en rad olika medier. Något senare kommer en rad konstnärer med abstrakta uttryck samlade under rubriken ”Transcendent abstraktion”. ”Trash Art”, ”Konst som social aktion” (performances, relationell estetik) omskrivs i varsitt avsnitt. Edwards avslutar sin översikt med en längre betraktelse över modernismen och postmodernismen samt dess konstnärliga och idéhistoriska incitament.

Hos Eriksson & Mankell lyfts några konstnärer fram som debuterat på 1960-talet men ännu var aktiva och intresserade sig för de postmodernistiska ansatserna.[648] 1960-talet beskrivs utifrån skeenden i välfärdssamhället och hur sociala strukturförändringar bidrog till en ny konstpublik. Nya gallerier, tidskrifternas nya inriktningar och Moderna Museets öppnande 1958 är viktiga. Inom själva bildkonsten – här finns även andra avsnitt med arkitektur och design – under delperioden 1950–1960-talen tecknas den abstrakt-realistiska modellen. Nästa delperiod, 1960–1970-tal, tar avstamp i kulturliv och utställningsväsende varefter bildkonsten beskrivs utifrån en realistisk pol under rubrikerna ”Den politiskt kommenterande bildkonsten”, ”Kroppen i konsten” och ”Socialt förankrad realism och nyrealism”. I det senare skedet blir ”Material och teknik” en sorterande faktor, där exempelvis textil konst och andra bildgenrer ägnas separat uppmärksamhet. Även konstens rum är centralt för texten. Genom en redan i förordet utpekad ambition att inkludera medier som inte ligger inom den finkonstnärliga huvudfåran, kommer textilkonsten att ägnas uppmärksamhet i Eriksson & Mankells översikt. Det är en av orsakerna, men inte den enda, till att deras genusrepresentation är mer välavstämd än andra.

När man strukturerar en historik efter genrer, uppstår omedelbart problem i en tid då konstnärer inte endast börjar arbeta i ”nya” medier, utan i *olika medier beroende på avsikt*. Måleri och skulptur behandlas ofta i separata avsnitt och närliggande områden som fotografi, arkitektur, film, happenings, textil konst är i konsthistorier från början av perioden i allmänhet exkluderade, sedan ofta infogade men i särskilda avsnitt. Det här är företrädesvis en konsternas historia baserad på *klassiska* kategorier. Det finns undantag; på 1970-talet förekommer till exempel i Sven Sandströms bok (1975) mediebilder (”den publicistiska bilden” som innefattar 1900-talets pressbilder, bokillustrationer, grafik, teckning, affischer och frimärkskonst på 23 sidor) samt separat fotografins historia. Den senare är upprättad enligt en traditionell fotohistorisk tradition utifrån mediets tekniska utveckling. Bengt Olvång beskriver hur ”bildkonsten får en ny bredd” innehållsligt och genremässigt, med textil konst, politiska flygblad och affischer. Beate Sydhoff infogar i sin andra konsthistoria från år 2000 exempel på textil konst. I Sveriges Allmänna Konstförenings publikationsserie löstes det idiosynkratiska i att skildra 1960-talet utan att inkludera performance, teater, ordframställningar, genom att placera dessa i Leif Nyléns nämnda bok om happenings med mera. Hos Castenfors förekommer genreöverskridande avsnitt men också flera kapitel med benämningar som ”Tre installatörer”, ”Måleri som berättelse” och ”Projekt & installationer”.

Folke Edwards är den av författarna som tydligast bemöter konflikten med genreindelningens gradvisa upplösning inom konsten under efterkrigstiden. Bokens huvuddel, perioden före 1980, är nedbruten i två avdelningar, ”Måleriet” respektive ”Skulpturen”. I avsnittet om postmodernismen upprättas andra strukturer än de tekniska genrerna, men å andra sidan finns här en trygg avgränsning kring något som närmast kan identifieras som ”samtidskonst” även om Edwards inte använder det ordet, utan hellre ”postmodernism”. Det innebär att några konstarter, tydligt etablerade inom konstfältet som exempelvis video och ”konst som social aktion”, finns representerade hos Edwards om än i blygsam omfattning, medan mediebilden eller dokumentärfotografiet fortfarande lämnas därhän. Urskiljningen av vad som hör till konstens fält görs i de svenska efterkrigshistorierna utifrån en uppfattning om samtidskonst som många gånger är filtrerad genom klassiska konstteoretiska genreuppdelningar.

BERÄTTELSEN

Arten och graden av Barbro Östlihns representation i den svenska efterkrigshistorien är styrd av diskursiva och fältrelaterade strukturer i högre grad än vad som framgår vid en ytlig läsning. Istället för att förstås mot fonden av 1960-talet och dess impulser från ett amerikanskt konstliv, har hennes konstnärskap, som jag konstaterade i inledningen, uppfattats som solitärt. Istället för att belysa måleriet i förhållande till exempelvis en amerikanskt orienterad position mellan ”konsten och verkligheten”, medierad via fotografiet, har man konstruerat Östlihns estetik som en som framhäver avstånd och tystnad. Här har inte heller den stora del av hennes verk som diskursivt och stilistiskt låg nära *pop art* uppmärksammats.

Jag har här försökt rekonstruera några egenskaper hos den narration på vilken de svenska översikterna är uppbyggda. Parallellhistorien är en överordnad princip där historien om kanoniserade internationella rörelser i hög grad styr berättelsens utsagor. Utvecklingen som en dialektisk rörelse mellan abstraktion och realism, mellan konstruktivism och surrealism/imaginism och så vidare, tycks i huvudsak fortsätta ända in i framtiden. Ett litet urval aktörer innefattas i berättelsen. Den återkommande tropen om 1960-talet då ”allt är möjligt” blir stundtals besvärande när den står i skarp kontrast mot den starka regelbundenhet i texterna där några få subjekt återkommer och andra genomgående exkluderas. Det vore givetvis inte rimligt att berätta om perioden utan att beakta exempelvis förhållanden som det ökande flödet av information över nationsgränserna via tv och andra media. Vad jag här har velat fästa uppmärksamheten på är *utsagornas sällsynthet*, för att använda Foucaults uttryck, de begränsade ramar inom vilken historien beskrivs. Många andra berättelser är möjliga att tänka sig: andra historiska modeller för konsten, med andra aktörer (institutioner, grupper eller enskilda) och andra kategorier för konstnärliga uttryck.

Avslutning

Avhandlingen har utgått från förhållandet att Barbro Östlihn inte återfinns i den svenska berättelsen om 1960-talet, trots att hennes verk är konstnärligt relaterat till neo-avantgardet och att hon hade en position i det neo-avantgardistiska fältet på Manhattan. Ändå ligger historieskrivningens fokus på just detta nya avantgarde. Hypotesen var att detta skulle kunna göras begripligt med fältrelaterade och diskursiva studier vid sidan av estetiska. Det övergripande syftet för studien har varit att fördjupa förståelsen av Östlihns konst, av det historiska sammanhanget och av metahistoriska mekanismer. Jag har analyserat Barbro Östlihns måleri och belyst några utsnitt ur diskurser och konstfält i Sverige och USA under 1960-talet, samt fört en kritisk diskussion om historieskrivningen.

Barbro Östlihns målningar från perioden 1961–1969 behandlades i kapitel ett, efter en kortare introduktion till hennes tidiga biografi. En bildanalys utifrån måleriet uppfattat som en organisation av en yta, följdes av studiet av målningarnas teckenfunktion. Östlihns New York-målningar uppvisade ett brott jämfört med hennes tidigare måleri; detta kan förstås bland annat som ett resultat av att tecknade skisser ersattes av fotografiet. Hennes konsekventa fotografibruk från och med 1961 förknippar verket med en samtida konstnärlig praktik, där ”kriser” i måleriet löstes genom olika närmanden till ”det fotografiska”. Analysen av Östlihns måleriska intention visade att hon arbetar med ett tydligt utpekande av det urbana rummet. Dessa analyser av konstnärens verk är nya i förhållande till hur målningarna tidigare beskrivits i konstkritik och i konstnärliga översikter. Den vidgade analysmodellen visade sig inte bara vara fruktbar utan kanske också nödvändig för att nå fram till förståelsen av verket som en del av en samtida konstnärlig praktik i det internationella avantgardet och som relaterat till stadens rum.

I det andra kapitlet undersöktes Barbro Östlihns utställning på Cordier & Ekstrom, Inc. som öppnades i november 1963. Genom en analys av ett utsnitt ur *konstkritiken* ringades några begrepp in med vilka hennes måleri skrevs in i diskursen. Dore Ashton, en modernistiskt orienterad kritiker, var reserverad inför Östlihns måleri medan Barbara Rose och Donald Judd, vilka båda var professionellt och socialt relaterade till det yngre avantgardet, visade större intresse och recenserade utställningen mer positivt. De tre kritikerna skrev in Östlihns måleri i en generationsmodell; det uppfattades som delaktigt i ett pågående projekt hos en

”yngre” generation att konstnärligt positionera sig mot de ”äldre” abstrakta expressionisterna. *Genusvalörer* förekom i texternas ytskikt och även i indirekta hänvisningar, vilket kan tolkas som resultatet av ett behov hos kritikerna att reflektera över könstillhörighet och framträdandets legitimitet. Kvinnor var inte vanligt förekommande som agenter på konstscenen, särskilt inte som framträdande i separatutställningar. Dikotomin Amerika–Europa förekom i texterna och *värderades* på olika sätt; den relaterades antingen till konstnärens nationalitet, den konstnärliga ansatsen eller till konkreta tekniska eller stilistiska drag hos verken.

Begreppet *kompetens* var ett återkommande tema i konstkritiken 1963, något jag uppfattat som väsentligt. Formsäkerhet och teknisk skicklighet var konstnärliga kompetenser vars värde var under förhandling. Östlihn hade utvecklat sin begåvning på området genom grundliga studier vid Konstfackskolan och Konsthögskolan i Stockholm på 1950-talet. Jag lyfte fram hur Donald Judd antydde att Östlihns skicklighet och rörlighet skulle kunna bli ”för mycket”, det vill säga att hon inte var i fas med en ny konstnärlig praktik relaterad till minimalismen, vilken snart skulle få alltmer utrymme på konstscenen inte minst genom Judds eget framträdande som konstnär och kritiker. Konstnärlig kompetens kom också senare att sättas i rörelse inom ramen för den arbetsfördelning som upprättades mellan makarna Fahlström och Östlihn. Diskursanalysen i detta kapitel visade att Östlihns *måleri* tillskrevs egenskaper som var giltiga inom avantgardet och i dess närhet – oavsett om skribenten uppskattade dessa eller inte. Hennes position på Manhattan uppfattades således både i verkens rum och i det sociala rummet som en del av ett avantgarde i färd med att upprätta en ny konst. Genom dessa värdeomdömen, uttalade från skilda punkter i konstfältet, skrevs Östlihn in i avantgardet. Studien av utställningens tillkomst och reception visade därtill att hennes konstnärskap vid denna tid var accepterat av personer i fältet och att hon hade stort stöd av personer med stark position i konstvärldens ”yngre” konstkretsar.

Verket pekade ut staden, och i kapitel tre undersökte jag några spatiala aspekter med betydelse för konstruktionen av subjektspositioner. Det gällde den transnationella förflyttningen mellan Europa och USA, stadsrummet och dess genomgripande omvandling – en av de dittills största globalt sett – och konstlivets sociala rum som delvis organiserade sig utefter stadsrummets koordinater. De nya stora stadsprojekten var ett uttryck för mycket starka finansiella intressen på fastighetsmarknaden och de påverkade konstnärernas utrymme i staden. Inom ramen för dessa projekt blev konstnärsateljéerna antingen rivna eller kom att fungera som ett slags *länkar* i den successiva förändringen av de gamla småindustriområdena till attraktiva lyxbostäder. Även konstnärens roll ”i världen” förändrades vid den här tiden: han ansågs lämna det ensamma sökandet i ateljén för att ta aktiv del i samhället och konstvärldens sociala spel. Analysen visade att valet av en plats på Manhattan att bo och arbeta på innebar en positionering inom avantgardets koordinatorer av konstnärsgrupperingar och föregivna generationstillhörigheter. Detta gällde även för Barbro Östlihn och maken Öyvind Fahlström, vars ateljéplacering på Front Street 1961–1967 länkade dem till ett nytt konstnärligt fält. Östlihns promenader på Manhattan kunde med Michel de Certeau förstås som en performativ akt, utförd av den som saknar en plats, som en utsaga som artikulerar stadens rumsliga möjligheter.

Ateljén är ett historiskt och genusmässigt betingat rum förknippat med det konstnärliga *arbete* som äger rum där. Jag uppmärksammade Fahlströms och Östlihns gemensamma verkproduktion, i vilken två former av arbetsdelning sammanföll: en traditionell och då

gängse arbetsdelning mellan könen å ena sidan, och de nya former av kollektivt konstnärligt arbete som var under utveckling å den andra. Det viktiga skiftet i ideologin kring konstnärligt arbete som inleddes under 1960-talet och återspeglas exempelvis i Frank Stellas och Andy Warhols verk, innebar att det var möjligt att lämna över betydande delar av produktionen av verket till andra utan att verkets aura hotades. Detta ägde rum parallellt med att handens arbete gradvis tillmättes lägre värde.

Den på ytan neutrala uppdelningen mellan Fahlström och Östlihn av idéarbete och verkproduktion, är i själva verket en maktrelaterad uppdelning som påverkat konstnärernas möjligheter på fältet och deras plats i den konsthistoriska berättelsen. Östlihn upprättade en position för sitt konstnärskap genom att resa till Manhattan, dela ateljé med maken och befinna sig där utställningsmöjligheter och tillfällen till exponering mot konstvärlden gavs. Hennes konstnärliga skicklighet och beredvillighet att bruka den i produktionen av Fahlströms verk, var viktiga förutsättningar för detta. Fahlström kunde genom samarbetet producera en större volym verk än vad som annars hade varit möjligt. Den genomgående tystnaden kring samarbetet i historieskrivningen – det faktum att en stor del av Fahlströms verk under perioden inte är producerat av honom – bidrar till en diskursiv utträngning av den kvinnliga agenten. Den rumsliga analysen i kapitlet gav vid handen att Östlihns fundamentala möjlighet att leva och verka i avantgardet var starkt betingad av genusstrukturer och av ateljéns och det konstnärliga arbetets ideologiska avgränsningar.

I fjärde kapitlet övergick studien till de svenska sammanhangen. Här visades hur dåtidens avantgarde konstruerades inom ramen för några utställningsprojekt med transnationella ambitioner. I utställningen *Aspect 61* i Stockholm artikulerade agenterna, konstnärer och andra yrkesgrupper, sin position själva. Det var en relativt *öppen* manifestation av avantgardet där såväl agenterna som den konst som presenterades var heterogena, samtidigt som projektet hade en tydlig ambition att manifestera den nutida konstens spjutspets. Barbro Östlihn gjorde här sin debut och deltog med två målningar. I *Pentacle*, en stor konstnärlig och ekonomisk satsning 1968 av det unga NUNSKU, visades fem konstnärskap i en prestigefull kontext på Musées des Arts décoratifs i Paris. Konstnärerna förenades av att tidigare ha framträtt på den internationella konstscenen. Projektet hade statligt stöd och den ”svenskhet” som utställningstexterna framställde var en välfärdsstat i stånd att stödja sina konstnärer. Samtliga konstnärer var manliga, vilket också gällde i stort sett alla de många projekt, mindre och större, som NUNSKU arbetade med 1965–1972. I *Pentacle* förekom Östlihn, också hon en konstnär med förankring på en internationell konstmarknad, som assistent till Öyvind Fahlström. Trots sina framgångar på Manhattan åtnjöt Östlihn begränsat stöd från NUNSKU under de här åren. Hennes utställning 1968 på Galleri Burén blev väl recenserad, men sammantaget var hennes position i svenskt konstliv präglad av att hon var Fahlströms partner.

Via en fallstudie av Moderna Museets utställning *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan* 1964 studerades hur importen av det amerikanska avantgardet påverkade relationerna i det svenska fältet. Begreppet popkonst eller *pop art* var ännu 1962 oetablerade och likaså var namnet på Modernas utställning under förhandling nästan ända fram till utställningens öppnande. Genom en kedja utställningar i USA konsoliderades även *popkonstfenomenet* alltmer. Moderna Museets presentation har uppfattats som ett led i ett alltmer öppet konstklimat, men kan å andra sidan ses som ett incitament till popkonstens *institutionalisering* och begränsning till att avse vissa konstnärer, ”The

New York Five". Konstnärliga yttringar i Sverige som av de svenska agenterna relaterades till popkonst, trängdes ut då popkonsten förknippades med den amerikanska kärnan. I högre grad än vad som varit känt visade det sig att utställningen var normativ och avsedd att visa den svenska konstpubliken hur popkonst "egentligen skall se ut". Barbro Östlihn figurerade i utkanten av produktionen genom att i New York arbeta för att konstnärer skulle skicka sina bästa verk till Stockholm. Hennes egen delvis pop-relaterade produktion – till och med *förvärvad* av Roy Lichtenstein, en av "The New York Five" – var dock vid den här tidpunkten således av både fältrelaterade och diskursiva orsaker inte möjlig att presentera på den svenska konstscenen.

Studien avslutades med en analys av den konsthistoriska berättelsen i de svenska handböckerna över efterkrigskonsten. Här visades hur den etablerade modernistiska förståelsen av konstens utveckling som en oscillering mellan abstraktion och figuration, i hög grad fortsätter genom berättelsernas diskreta strukturer in i nutiden. Den postmoderna brytpunkt som flera skribenter uppger inträffar under 1960-talet alternativt något senare, åtföljs uppenbarligen inte av deras etablering av nya förståelsemodeller för konstens utveckling. Berättelserna domineras av sviter av konstnärspresentationer, diskret sammanförda i grupper och med en underrepresentation av kvinnliga konstnärer. I de senare utgåvorna traderas endast några få konstnärskap från 1960-talet in i samtiden, i allmänhet Öyvind Fahlström, P. O. Ultvedt och Carl Fredrik Reuterswärd. Östlihns konstnärskap, där det återfinns, beskrivs genom verkinterna egenskaper. Det framställs som solitärt och utan relation till den amerikanska kontext där det kom till, vilket angavs redan inledningsvis. Den svenska berättelsen om efterkrigstiden präglas av utsagornas sällsynthet, av en hög grad av tradering av tidigare berättelser eller konstkritiska texter. Mångfalden av narrationer och objektspositioner saknas.

Sammantaget har några avgränsade utsnitt ur 1960-talets avantgarde studerats. Med utgångspunkt i Barbro Östlihns position har de givits belysning ur ett nytt perspektiv. Iögonenfallande är hur just transnationellt kapital, det vill säga det värde som kan uppnås nationellt ur internationella framgångar, tycks ha varit omöjligt för Östlihn att utvinna från de många tillgångar hon hade i New York.[650] Det kan jämföras med resultatet av den transnationella förflyttningen hos en annan europeisk konstnär på 1960-talet, den brittiska op-konstnären Bridget Riley. När hon fått stor framgång med utställningar i New York 1965 kunde hon slå igenom också i hemlandet och uppfattas som en del av ny konstnärsgeneration, vilket lyfts fram av Frances Follin.[651] Traderingen av Öyvind Fahlström som vår "första internationella nationella" konstnär, visar i sin tur hur internationella tillgångar i hans fall omvandlats till maximalt transnationellt kapital på hemmafronten. Från hans deltagande i São-Paulo-biennalen 1959 och i Venedigbiennalen 1966 som svensk representant i den nordiska paviljongen med Östlihn som vicekommissarie tillsammans med Pontus Hultén, fram till deltagandet i den internationella utställningen vid Venedigbiennalen 2009 utvald av den svenske curatorn Daniel Birnbaum, har Fahlström lanserats i en rad internationella projekt finansierade från Sverige. I hans fall har "avståndet över Atlanten fungerat som ett förstoringsglas", som Jeff Werner uttryckt det med hänvisning till den svenska entusiasmen över de amerikanska framgångarna. Även om Fahlström troligen fått mer uppmärksamhet utomlands än någon annan svensk efterkrigskonstnär, så har enligt Werner det egentliga internationella genombrottet uteblivit.[652]

Avhandlingens analyser indikerar att Östlihns svaga position i den svenska berättelsen är ett resultat av

verkligt starka diskursiva formationer och krafter i fältet. Hennes plats i det amerikanska neo-avantgardet formades av relevansen hos hennes måleri, av fältet och av hennes förmåga att medvetet eller omedvetet upprätta framgångsrika strategier för att erhålla en plats där. I den svenska kontexten hade hon inte samma utrymme. Jag har bland annat hänvisat till två möjliga orsaker till detta: dels exkluderingen av kvinnor i representationen vid etablerade avantgardepresentationer, dels den konsthistoriska berättelsens tradering av endast ett fåtal konstnärskap från 1960-talet. Dessa hänvisningar är inte tillräckliga för en uttömmande förklaring utan visar på tendenser. De *generella* orsakssambanden mellan diskursens sällsynta utsagor och marginaliseringen av kvinnliga konstnärskap på fältet under efterkrigstiden kräver närmare vetenskaplig belysning. Min undersökning visar emellertid att en analys som relaterar Östlihns måleri till det fält i vilket det producerats öppnar för en ny förståelse såväl av Östlihns konstnärskap som av 1960-talets avantgardefält.

NOTER

1. Ugo Mulas, Alan Solomon & Michele Provinciali, *New York: The New Art Scene*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1967.

2. I *New York: The New Art Scene* skrev Alan Solomon: ”This is a photographed record of a long moment in the history of contemporary American art. It is a record of the state of painting and sculpture in New York City among the members of the younger generation as they were seen by Ugo Mulas in the course of three extended visits within one year to New York from Milan, where he lives. [...] We did not include the older established painters; *they have already been documented by others* [min kursiv].” Alan R. Solomon, förord, i Mulas m.fl. 1967, s. 7. Namuths bilder av konstnärer togs från början av 1950-talet och publicerades första gången i samlad form i Hans Namuth, *Fifty-Two Artists*, New York: Scarsdale, 1973. För en analys av föreställningar av konstnären som konstruerats via dessa och andra fotografier, se Caroline A. Jones, *Machine and the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1996, s. 1–55.

3. Solomon 1967, s. 9f.

4. Arthur Danto, ”Konstvärlden” (1964), *Konsten och konstbegreppet,* Skriftserien Kairos Nummer 1, Stockholm: Raster förlag, 1996, s. 91–116. Artikeln publicerades först i ”The Artworld”, *The Journal of Philosophy LXI*, 1964. Danto menar att den rådande sokratiska imitationsteorin vid postimpressionismen genombrott ersattes av realitetsteorin. Postimpressionisterna arbetade med ”olika försök att rikta uppmärksamheten mot det faktum att deras verk inte är föreställande”. Betraktaren skulle inte bedragas med hjälp av illusion, strävan var istället att verket skulle uppnå verklighetsstatus. Danto hävdar att det är med hjälp av just realitetsteorin vi måste förstå vissa med honom samtida konstverk.

5. Danto (1964) 1996, s. 108.

6. Barbro Östlihn, *Subway Lock*, 23 × 28 cm, 1963, privat ägo. Ytterligare ett verk av Östlihn återfinns i fotografiet från en Thanksgiving-fest med sittande middag hos Robert Rauschenberg, på hans loft; se s. 14. Festen inramas av en serie större målningar hängande på en rad utmed långbordet; här finns verk av Andy Warhol, Tom Wesselman, Pistoletto, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Öyvind Fahlström, och till sist, beskuren i högra bildkanten, Barbro Östlihns *Sunflower*, målad i Stockholm sommaren 1965, idag i Robert Rauschenberg Collection.

7. Verkförteckningen är baserad på dokumentation från utställningslistor, Östlihns arbetsböcker och bevarad bilddokumentation, i en första version sammanställd av mig i samband med arbetet med en retrospektiv utställning av konstnärens verk och utställningskatalogen *Barbro Östlihn. Liv och konst*, Norrköpings konstmuseum, 2003, s. 134–139. I de fall det förekommer olika namn på målningarna använder jag i verkförteckningen de titlar och stavningssätt som Östlihn själv brukar i sina arbetsböcker.

8. Kvinnliga konstnärers position i popkonsten har analyserats av Kalliopi Minioudaki, *Women in Pop. Difference and Marginality* (diss.), New York: Institute of Fine Arts, New York University, 2009-06-22 (opubl.).

9. Se vidare i kap. 4, s. 157. Redan i slutet av 1940-talet hade dock svenska *fotografer* rest till New York. Exempelvis hade Hans Hammarskiöld, som reste dit första gången 1952, ett ingående samarbete med Museum of Modern Arts direktör för avdelningen för fotografi, Edward Steichen. Anna Tellgren, *Självsyn och bildsyn. Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv* (diss.), Stockholm: Informationsförlaget, 1997, särskilt s. 79–89. Även om beröringspunkter finns mellan fotografins fält och konstens under perioden, är de dock huvudsakligen åtskilda.

10. Öyvind Fahlström, ”Det extatiska huset”, *Konstrevy*, nr 4, 1966, s. 152–156 och 191–192.

11. Jag var curator för de två utställning-

arna. "'Det extatiska huset'" kom till inom ramen för det stora konstutställningsprojektet *Arkipelag* i samband med Stockholm – Europas kulturhuvudstad 1998. Här visades ett urval ur Östlihns 1960-talsmåleri. En större retrospektiv med en omfattande katalog, Annika Öhrner, *Barbro Östlihn. Liv och konst*, visades på Norrköpings konstmuseum 2003.

12. Olle Granath, *Svensk konst efter 1945. En konstkritisk essä*, Stockholm: Bonniers, 1975, s. 124.

13. Beate Sydhoff, *Sveriges konst 1900-talet. Del 2, 1945–1975*, Sveriges Allmänna Konstförening publikation 109, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 2000, s. 110f.

14. För en analys av den processen, se Charlotte Bydler, *The Global Art World Inc. On the globalization of contemporary art* (diss.), Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004.

15. Berättelsen återges i Julie Martins intervju 1990-09-30 liksom i Jan Sundströms intervju från samma år.

16. Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* (1974), Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000, s. 313. *Habitus* är enligt Bourdieus terminologi ett *system av dispositioner*, det vill säga "allt det människor bär med sig inristat i kroppen och sinnet". Dispositionerna har människor tillägnat sig kulturellt och socialt genom sin uppfostran, klasstillhörighet och familjebakgrund, utbildning och så vidare. Donald Broady, "Inledning", i Bourdieu (1974) 2000, s. 12. För en presentation av Pierre Bourdieus fältbegrepp, se t.ex. Donald Broady, *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, Stockholm: HLS förlag, 1990, särskilt s. 270.

17. Bourdieu (1974) 2000, s. 92.

18. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

19. Trots att den etablerade *historieskrivningen* marginaliserat Östlihn, så har hennes verk förblivit en viktig referenspunkt, bl.a. för flera samtida konstnärer fr.o.m. 1980-talet. Man kan säga att Östlihn har blivit ett slags *artist's artist*.

20. För en diskussion om avantgardet som tradition eller position, se Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker* (diss.), Stockholm: Stockholms universitet, 2000, s. 31–39.

21. Bourdieu (1974) 2000, s. 240.

22. Jag återkommer till händelsen i kap. 2.

23. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi*, (1969), Lund: Arkiv, 2002.

24. Foucault (1969) 2002, s. 148.

25. "It is equally important to acknowledge the female presence within those spheres often seen as the exclusive province of men, such as the realm of public politics or avant-garde art. By appropriating such traditional masculine discourses, women helped to reveal the potential instability of traditional gender devices, even as their versions of these discourses often reveal suggestive and interesting differences. Rather than reading such strategies as pathological signs of women's subsumption into an all-embracing phallo-centrism, I am interested in exploring the hybrid and often contradictory identities wich ensued." Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1995, s. 22. Se även Jones 1996, s. xv.

26. Griselda Pollocks "Vision, röst och makt: den feministiska konsthistorien och marxismen" publicerades i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 1, 1981, ett temanummer om konst redigerat av Karen Davies, Anita Göransson, Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster. *KVT*-numret fick stort genomslag inom feministisk konstforskning i Sverige. Artikeln kom senare ut i en bearbetad version i *Vision and Difference. Femininity, feminism, and histories of art*, London & New York: Routledge (1988) 2003. Pollocks *Differencing the Canon. Feminist desire and the writing of art's histories*, London: Routledge, 1999 har också tydlig bäring på historiografi. "Generationer och geografier – feministisk teori och konsthistorisk praktik", publicerades i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 1, 1992, s. 3–28, i ett uppföljande temanummer om konst redigerat av bl.a. Maud Eduards, Hillevi Ganetz, Ulla Manns och mig.

27. Ulla Wikander, *Delat arbete, delad makt. Om kvinnors underordning i och genom arbetet. En historisk essä*, Uppsala Papers in Economic History, 1991, Research Report No. 28, 1991. Wikanders arbete rör arbetsmarknadens historia, men jag menar att teorin kan vara tillämplig på delar av konstens fält, väl sammanfattat i det av Wikander framförda citatet av Alice Kessler-Harris: "Feministisk forskning utgår från antagandet, att de traditionella tankesystem, inom vilka kunskap formas, begränsar tankeförmågan på sätt som har verkliga följder för hur individer, som lever inom tankesystemen, handlar och agerar. Om vi ska kunna använda kunskap för att skapa nya förhållanden, behöver vi plocka isär det som verkar vara naturliga påståenden och avslöja vilken funktion de har i den verkliga världen." Cit. i Wikander 1991, s. 5, ursprungligen i Alice Kessler-Harris, *A Woman's Wage. Historical meanings and social consequences*, Lexington: University Press of Kentucky 1990, s. 1–2.

28. Jag relaterar här till det bruk av begreppet kulturspridning som Amanda Lagerkvist för fram i sin rapport *Från kulturimperialism till hybriditet. En översikt över teorier och litteratur om kulturspridning, Arbetsliv i omvandling 2001:3*, Stockholm: Arbetslivsinstitutet 2001. Jag uppfattar att den aktuella kulturspridningen utgör flöden av kulturyttringar, som ytterst är en följd av förändringar i världsekonomin, men som kan analyseras som separata företeelser.

29. Överintendent Skölds tal vid invigningen av utställningen "12 nutida amerikanska målare och skulptörer" i Liljevalchs konsthall, Utställningshandlingar, "12 nutida amerikanska målare och skulptörer", SE/SSA/1265, Stockholms stadsarkiv.

30. Otte Sköld hade primärt efterfrågat en

utställning med primitiv amerikansk konst, men den lät sig inte genomföras vid tillfället. Den aktuella vandringsutställningen var dock tillgänglig och kunde utgöra ett fullgott alternativ, menade han vid arbetsgruppens sammanträde: ”Den utställning som nu erbjöds och som för tillfället visades i Düsseldorf var inte så omfattande, men lämnade dock en intressant och i fråga om urvalet mycket god översikt av vissa aktuella tendenser i amerikansk konst, och Herr Sköld ville för sin del tro att samlingens utställande i Stockholm på sitt sätt skulle stimulera intresset för ’det moderna museets’ problem och sålunda även i detta avseende vara önskvärt.” *Protokoll fört vid sammanträde i Nationalmuseum fredagen den 6 november 1953 för konstituerande av svensk kommitté för mottagandet av The Museum of Modern Art’s, New York, utställning ”12 nutida amerikanska målare och skulptörer” i Liljevalchs konsthall*, Liljevalchs konsthalls arkiv, SE/SSA/1265, Stockholms stadsarkiv.

31. Se Mieke Bal & Norman Bryson, ”Semiotics and Art History”, *Art Bulletin*, vol. 73, 1991: 2, s. 176–180, och Norman Bryson, ”Art in Context”, Ralph Cohen (red.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1992, s. 18–43.

32. Bruno Latour har pekat på de många osäkerhetsfaktorer som inträder när ”det sociala” – i mitt fall ”konstvärlden” – skall studeras och på tendensen till en plötslig *acceleration* i beskrivningen. Han understryker dock vikten av att forskaren inte i förväg, i aktörens ställe, definierar vilket slags byggstenar den sociala världen är byggd av. Det är viktigt för att inte låta den matris man valt ut forma vilka handlingar som skall ingå i en studie. Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 37ff.

33. *Barbro Östlihn. Målningar från New York, Stockholm, Paris 1962–1983*, utst. kat. Moderna Museet, Stockholm 1984, s. 8. Fotografiet 2nd Avenue N.Y.C. är taget av Charles Dreyfus.

34. Bourdieu (1974) 2000, s. 351.

35. Norman Fairclough, *Discourse and Social Change*, Cambridge & Malden, Mass.: Polity, 1992, s. 78ff. Dore Ashton, ”New York Commentary”, *Studio International*, feb. 1964; Barbara Rose, ”New York Letter”, *Art International*, jan. 1964; Donald Judd, ”In the Galleries” *Arts Magazine*, jan. 1964.

36. Bourdieu (1974) 2000, s. 338f.

37. Ibid., s. 332f.

38. Fairclough 1992.

39. Edward S. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined spaces*, Malden & Oxford: Blackwell, 1996, s. 64–68. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (1974), Oxford: Blackwell, 2000.

40. Mieke Bal, ”Introduction”, Mieke Bal (red.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretations*, Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1999, s. 1–14, samt *Double Exposure. The Subject of Cultural Analysis*, New York: Routledge, 1996.

41. Bruce W. Ferguson, ”Exhibition Rhetorics, Material Speech and utter sense”, Greenberg, Reesa m.fl. (red.), *Thinking about Exhibitions*, London & New York: Routledge, 1996, s. 175–200.

42. Maria Hirvi-Ijäs, *Den framställande gesten. Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen* (diss.), Stockholm: Raster förlag 2007, s. 81.

43. Ferguson 1996, s. 179.

44. En förteckning över vilka konsthistoriska översikter som använts återfinns i not 571, s. 229–230.

45. Den historiska översikten som effektiv förmedlare av konstnärlig norm har bl.a. utpekats av Dan Karlholm, vad avser 1800-talets allmänna konsthistorier; Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av ”allmän konsthistoria” i Tyskland under 1800-talet* (diss.), Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1996, s. 9f. Cecilia Strandroth har i sin historiografiska analys över de *fotografihistoriska* handböckerna visat hur deras narrativ är formad kring en diskurs hon härleder ur organisation och reception av dokumentärfotografiet genom exemplet Farm Security Administrations arkiv i USA. Cecilia Strandroth, *In Search of the Pure Photograph. A historiographic study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the survey histories of photography* (diss.), Uppsala: Fronton, 2007.

46. Om doxa, se Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* (1972), Cambridge: Cambridge University Press 1977, s. 159ff.

47. Ett verktyg för min analys i avsnittet har varit Whites distinktion mellan *narrative mode* eller *plot structure* (jag använder *berättelse, narrativ*) å ena sidan och *mode of explanations* (*historisk förklaringsmodell*) å den andra. Se t.ex. Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism,* Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1978, särskilt s. 51–80.

48. Arkivet förvaltas av Sharon Avery-Fahlström, New York.

49. Charles Dreyfus i *Barbro Östlihn, Målningar från New York, Stockholm, Paris, 1962–1983*, Moderna Museet, 1984, s. 5–7. I katalogen finns också en inledning av Olle Granath och en text av Torsten Ekbom.

50. Charles Dreyfus, ”Barbro Östlihn”, *L’Oeil lisant*, mars 1977; ”Barbro Östlihn”, *Opus International* no. 65, 1978 och i ”Déserts”, C.I.R.C.A. 1981.

51. Annika Öhrner, ”Barbro Östlihn och Öyvind Fahlström”, *Par i konsten. Norrköpings konstmuseum 50 år*, Norrköping: Norrköpings konstmuseum, 1996, s. 42; ”Det extatiska huset”, *Arkipelag*, Stockholm: Stockholm – Europas kulturhuvudstad 1998, opag.; *Barbro Östlihn. Liv och konst; Barbro Östlihn: Life and Art*, Norrköping: Norrköpings konstmuseum, 2003; ”Barbro Östlihn arbetade precist, med durkdrivet handlag på rekordtid och Öyvind Fahlström signerade”, Sophie Allgårdh (red.), *Med världen som spelplan*, Halmstad: Mjellby konstmuseum, 2007, s. 86–101.

52. Cecilia Widenheim, utställningstext,

Molnen mellan oss – och andra verk ur Moderna museets samling, www.modernamuseet.se/v4/templates/template5.asp?id=3120, 2009-05-25.

53. *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, 2001. Utställningen visades på Baltic Centre of Contemporary Art, Massachusetts Museum of Contemporary Art, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Biografin och den omfattande bibliografin, sammanställd av Lars Hjelmstedt, Teddy Hultberg och Rose Merola. har varit särskilt värdefulla. Se också Torsten Ekbom (red.), *Öyvind Fahlström*, Stockholm: Bonniers 1967, med texter av Ekbom, Robert Rauschenberg och Fahlström, samt Teddy Hultberg, "'I stormen av kvitter i mänskligt mjöl'. Några teman i Öyvind Fahlströms radiokonst" och Lars Hjelmstedt, "Kraftzacken och spårspiralen", *Ord & Bild*, nr 1–2, 1998, s. 74–91 resp. 92–103 för perspektiv på bl.a. Fahlströms ljudverk och signifikationsteori. I Jesper Olssons *Alfabetets användning, Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal* (diss.), Stockholm: OEI Editör, 1998, knyts Fahlströms poetiska verk till det internationella avantgardet inom *poesins* fält.

54. Öhrner 1996, s. 42–43. Se också Öhrner 1998, opag.

55. Öhrner 2003, s. 67–79.

56. Thomas Millroth, "Bildkonsten", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, Lund: Signum, 2005, s. 564, not 83.

57. Öhrner 2007, s. 86–101.

58. Jones 1996.

59. Ibid., s. xvi.

60. Sharon Zukin, *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change* (1982), New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1989.

61. Cécile Whiting, *A Taste for Pop. Pop art, gender and consumer culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

62. Minioudaki 2009. Se även hennes "Pop Ladies and Bad Girls. Axell, Pauline Boty and Rosalynn Drexler", *Oxford Art Journal* , 30.3. 2007, s. 402–430. Whitney Chadwick & Isabelle de Courtivron, *Significant Others. Creativity & initimate partnership*, London: Thames & Hudson, 1993, och Anne M. Wagner, *Three Artists (Three Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1996 belyser kvinnliga konstnärspositioner i konstnärliga äktenskap.

63. Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2006.

64. Patrik Lars Anderssons avhandling *Euro-Pop. The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, Even* (diss.), Vancouver: University of British Columbia, 2001 (opubl.), upprättade en ny berättelse om avantgardets rörelse mellan Stockholm och New York. Linda Fagerströms *Randi Fisher – svensk modernist* (diss.), Lund: ellerströms, 2005, analyserar Randi Fishers konstnärskap med hjälp av genusteoretiska och kultursociologiska tolkningsmodeller, och bidrar med en viktig problematisering av en något tidigare period. Fred Andersson, *Elis Eriksson. Ting och tecken* (diss.), Lund: Sekel 2007, gör en ny analys av ett centralt konstnärskap under efterkrigstiden. Viktiga bidrag till en ny syn på det svenska 1960-talet har utgivits inom ramen för Moderna Museets forskningsprojekt Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008; Anna Tellgren (red.), *Historieboken*, Stockholm: Moderna Museet & Steidl, 2008. I Håkan Nilssons bok *Måleriets rum*, Stockholm: Axl Books, 2009, som utgår från iakttagelser av några svenska konstnärskap, diskuteras hur dessa konstnärers måleri på skilda sätt ger upphov till rumsliga fenomen. Nilsson konfronterar även de tolkningsteoretiska problem som det hävdvunna begreppet "ytmässighet" implicerar. Utan att Östlihns måleri berörs explicit i boken, är resonemanget till flera delar relevant för detta. Marta Edlings pågående studie *Fri konst? Konstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Kungliga Konsthögskolan och Konstfackskolan 1960–1995* (kommande), innehåller en analys av det svenska konstfältet utifrån konstutbildningarna på ett sätt som berikat den förståelse för fältet som presenteras här.

65. Barbro Östlihn, intervjuad av Julie Martin, 1990-09-30, Klüver-Martin Archive, New Jersey.

66. Östlihn var äldsta dottern, systern Gunhild (Gunne) föddes 1932. Hennes far Martin Östlihn (1896–1969) var civilingenjör utbildad vid Kungl. Tekniska högskolan, och överingengör vid byggnadsföretaget AB Kasper Höglund. Farfadern Lars hade brutit upp från fädernesgården i Värmland för att bli byggmästare i Stockholm. Modern Greta Östlihn, f. Nilsson, var utbildad handarbetslärarinna vid Handarbetets Vänner i Stockholm. Hon gifte sig med Martin Östlihn strax efter sin examen 1929 och förblev hemmafru med stort praktiskt handlag och intresse för sömnad och inredning. Barbro Östlihns barn växte upp hos sin mormor på 1970-talet. Östlihns morfar Albin Nilsson var sjöman som ung och blev framgångsrik och vittberest sjöofficer, senare vd för Karlskrona ångslupsaktiebolag. Han samlade även antikviteter och innehade en respekterad konst- och antikvitetsaffär i Karlskrona. Östlihn har berättat att hon tog starka intryck av denna som barn. Brev från Gunne Ridderstolpe, f. Östlihn, till Annika Öhrner 2008-12-18, samt Östlihn 1990a.

67. Konstfackskolans sju fack var: I. textilarbete, II. dekorativ målning, III. skulptur, IV. keramik, V. möbler och inredning, VI. metallarbete, VII. reklam och bokhantverk. *Konstfackskolans katalog 1948–49*, Stockholm: Bröderna Lagerström, Boktryckare, 1948, s. 24–25.

68. *Konstfackskolan, redogörelse för läsåret 1948–49, fjärde verksamhetsåret*, Stockholm 1949, s. 5.

69. Han utförde arbeten som *Livet fyller världen* (1940) för sjuksköterskornas samlingsrum vid Karolinska sjukhuset, väggmålningar i Beskowska skolans aula 1942 och

intarsiaarbeten till Karlskrona teater. Göran Hermerén, ”Purism i färg och form”, Hans Henrik Brummer (red.), *Tor Hörlin 1899–1985*, Prins Eugens Waldemarsudde, Utställningskatalog Nr 15-92, 1992.

70. *Stilleben*, 1953 och *Hamnbild*, Torekov 1954. Hermerén 1992.

71. Rolf Haukaas (red.), *Birger Jarl. 50-årsjubileum 1953–2003*, Stockholm: Ånedin-Linjen, 2003, s. 4.

72. Haukaas (red.) 2003, s. 19.

73. Textilen utfördes efter Östlihns skiss av Anna-Lisa Hillerström, textillärare på Konstfack. Skissen finns kvar i privat ägo, se Öhrner 2003, s. 10.

74. Uppgift från Magnus Strauch, vd Ånedin-Linjen, e-brev till Annika Öhrner 18 juli 2008.

75. Östlihn 1990a.

76. Barbro Östlihn intervjuad av Thomas Millroth, Sveriges Radio, P1, 1984-02-28.

77. ”Dessutom betraktar hon teckning som slavgöra och har inte producerat en enda teckning sedan akademitiden”. Fahlström 1966, s. 154.

78. Öhrner 2003, s. 19.

79. Barbro Hallström, *Port, Skeppsholmen II*, sign. B. Hallström -57, 50 × 60 cm, 5. Bukowskis Moderna 23 april 2007. Ett annat exempel är *Skeppsholmen*, sign. B. Östlihn 1959, 38 × 48 cm.

80. Barbro Hallström, *Figur i rum*, 1957. *Meddelanden från Kungl. Akademien för de fria konsterna*, 1957, s. 65.

81. Östlihn 1990a.

82. Återberättat av Enno Hallek 2007-05-11.

83. Ragnar Sandbergs namn står antecknat för hand vid hennes namn på antagningslistan, samt överstruket texten: ”Nyman ev. Sandberg”. Bilaga till Protokoll vid lärarrådets sammankomst den 20 september 1954, Akademien för de fria konsterna.

84. Enligt elevkortet tenterades Barbro Östlihn i perspektivlära i maj 1955 och i materiallära maj 1956. Hon tenterade inte i anatomi, vilket man kunde göra. Kungl. Akademien för de fria konsternas arkiv.

85. Enno Hallek i samtal med Annika Öhrner, Marta Edling och Maria Görts 2007-05-11.

86. Beate Sydhoff, *Fyra elever*, Olle Nymans ateljé Saltsjö-Duvnäs, Kajsa och Olle Nymans Kulturstiftelse, 2001, s. 2–3.

87. Östlihn 1984.

88. Bo Lindwall, *Olle Nyman*, Sveriges Allmänna Konstförening Publikation 94, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1984.

89. Enligt minnesanteckning av Ulrik Samuelsson i *Olle Nyman. Konsten och arkitekturen*, Saltsjö-Duvnäs: Kajsa och Olle Nymans kulturstiftelses vänförening, 1999, s. 12.

90. Gösta Sellings föredrag vid Kungl. Akademiens för de Fria konsternas högtidsdag den 20 maj 1953 ägnas det drama som pågick vid den här tiden då Brunkebergsåsen grävdes upp inom ramen för Norrmalmsregleringen. *Meddelanden från Kungl. Akademien för de Fria Konsterna 1953*, Stockholm 1953, s. 71–82.

91. Formuleringen återfinns i *Meddelanden från Kungl. Akademien för de Fria Konsterna 1956*, Stockholm 1956, s. 56.

92. Under Östlihns första år ägnas seminariet år olika konstnärliga formproblem, som t.ex. ”Yta och djup som stridande principer inom måleriet”, eller (ett antal seminarier) formaspekter på Cézannes måleri. Man behandlade också muralmåleriet ur olika aspekter, och avrundade året med en diskussion om ”Carlsunds tes rörande framtidens måleri”. Kommande läsår återkommer bland mer historiskt inriktade teman också ”Konstens sociala betingelser” och ”Konstnären i samhället”. 1956–57 behandlar seminariet bysantinsk tradition i Ryssland, ”Den krökta linjens uttrycksförmåga enligt Leonardo da Vinci, William Hogarth och Georges Seurat”, ”De fyra klassicerande riktningarna under 1700-talet”, ”Den ’besynnerlige’ Georges de la Tour”, ”Artonhundratalets väggmåleri i Europa”, ”Problem i van Goghs måleri” samt ett nytt inslag: ”Slumpen som styrande princip i konsten”, osv. De sista åren återkommer oftare moderna och samtida teman på fredagarna. Besök i Otto G. Carlsunds minnesutställning görs 1957, och läsåret 1957–58 antecknas också studiebesök i Alexander Calders och Christian Bergs separatutställningar i Stockholm. På elevernas begäran hålls föreläsningar om ”Der blaue Reiter” och ”Bauhaus, den experimentella konstakademien”.

93. Enno Hallek gör denna reflektion då han jämför sin tid som elev med den som professor på Konsthögskolan. Enno Hallek 2007.

94. Barbro Östlihn var permitterad för barnafödande 7 mars–31 maj 1955, enligt elevkort.

95. Östlihn 1990a. Hon signerade då målningarna Barbro Hallström.

96. ”[...] at the Academy of art you know, I was one of the better students there and they all knew it, but it was so much ’jalousie’ you know, also inconscious jalousie... so they always... they wanted to have some shows too early you know, artists always want to have them too early before they really are ready to have shows... So they said let’s rent this ’local’ and have a show together and they always asked the other guys, they never asked me you know. And I felt it because I wouldn’t remember it otherwise but I didn’t care very much because I knew I wasn’t ready you know. So I didn’t want to show, it just hurt me that they never asked me.” Östlihn 1990a.

97. Pontus Hultén i Hans Hederberg (red.), *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, Stockholm: Bonniers 1963, s. 89f.

98. Se Edling (kommande).

99. Detta är Michael Baxandalls förståelse av vad det innebär att uttolkaren frilägger konstnärens *intention*. Han avvisar föreställningen att det skulle handla om att ”återskapa en berättelse om mentala processer”. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the*

Historical Explanation of Pictures, New Haven & London: Yale University Press, 1985, s. 72.

100. Fahlström 1966, s. 152–155, 191–192.

101. Ibid., s. 152.

102. Ibid., s. 154.

103. Ibid., s. 152.

104. *Chrysler Building*, feb. 1962, 117 × 132 cm. Visades på Cordier & Ekstrom, Inc. 1963. Yale University Art Gallery, Brown Baker Collection.

105. Målningens direkta förlaga är dock okänd.

106. *Pawn-Shop* (alt. Pantbank eller Tre kulor), april–maj 1962, 156 × 178 cm. Visades på Cordier & Ekstrom, Inc. 1963. Moderna Museet (NM 5816).

107. *Gas Station*, jan.–feb. 1963, 127 × 168 cm.Visades på Cordier & Ekstrom, Inc. 1963. Privat ägo.

108. *The Schieren Building,* mars 1963, 142 × 127 cm. The Schieren Building låg på 30–8, Ferry Street på nedre Manhattan nära Östlihns ateljé. I arbetsboken antecknade Östlihn byggnadsåret 1905 och funktionen ”Hide and leather Trades” för byggnaden. Visades på Cordier & Ekstrom, Inc. 1963. Galerie Baudoin Lebon, Paris (ägare 2003).

109. *65 Pine Street*, okt. 1963, 137 × 178 cm, visades på Cordier & Ekstrom, Inc. 1963. Galerie Baudoin Lebon (ägare 2003).

110. *Erik's House, Lego*, feb. 1965, 225 × 144 cm. Visades på Tibor de Nagy Gallery 1966, Hotell Hilton, New York, 1967, Galerie Burén 1968 och Hayward Gallery 1969. Moderna Museet, MOM/2003/116.

111. *Times Square*, mars 1966, 137 × 178 cm. Visades på Tibor de Nagy Gallery, New York, och Galerie Burén, Stockholm, 1968, liksom på Moderna Museet inför den senare bojkottade São Paulo-biennalen 1969. Galerie Baudoin Lebon (ägare 2003).

112. *Maria Magdalena*, 1968, 255 × 238 cm. Moderna Museet, MOM/2005/15.

113. Clement Greenberg, ”’American Type’ Painting” (1955/58), *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961, s. 217.

114. För en analys av det kritiska mottagandet av Johns debututställning, se John Yao, ”Famous paintings seen and not looked at, not examined”, Russell Ferguson (red.), *Hand-Painted Pop. American Art in Transition, 1955–62*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art 1992, s. 121–133.

115. För en diskussion om hur vissa måleriska egenskaper, målerisk gestik, referenser till populärkultur, återfinns hos såväl den abstrakta expressionismen som popen, se Paul Schimmel, ”The Faked Gesture. Pop Art and the New York School”, Russell Ferguson (red.), *Hand-painted Pop. American Art in Transition, 1955–62*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art 1992, s. 19–66.

116. Clement Greenberg, ”Post-Painterly Abstraction” (1964), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, red. John O'Brian, Chicago & London: University of Chicago Press, 1986, s. 192–196.

117. 1963 visade The Jewish Museum exempelvis *Toward a New Abstraction*, 1966 *Primary Structures* vid Jewish Museum och *Systemic Painting* vid The Solomon R. Guggenheim Museum. Där publicerade Lawrence Alloway en introducerande essä med samma namn som ger en god översikt över utvecklingen av det nya abstrakta måleriet. Se Lawrence Alloway, ”Systemic Painting” (1966), Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, (1968) 1995, s. 37–60.

118. Lawrence Alloway, *American Pop Art,* New York: Macmillan, 1974, s. 16.

119. Östlihn 1984.

120. *Fan*, 1962, 69 × 76 cm, *Manhole Cover*, 1962, 104 × 116 cm, *Safety-Chain*, 1962, 107 × 79 cm, *Gas Station*, 1963, 127 × 168 cm.

121. Se inledningen, s. 8–9. Målningen var med vid separatutställningen på Cordier & Ekstrom, Inc. 1963.

122. Den visades i utställningen *Pop Art*, Hayward Gallery, 1969. Barbro Östlihn skulle också själv i samband med sin retrospektiv på Moderna Museet 1984 kommentera detta: ”Det var popkonstens era – den hade ännu inte nått Sverige. Man försökte allting. Det här var mitt sätt att göra popkonst, säger hon och pekar på ’Bensinstation’ från 1963 med ett flaggspel av fladdrande gula vimplar mot blå himmel.” Agneta Nordenankar, ”Kvinnans öde att måla på nätterna”, *DN På Stan* 1984-01-21.

123. I en korrekt adressangivelse på Manhattan finns ett kommatecken efter gatunumret. Jag följer här konstnärens sätt att skriva adress i titlarna, det vill säga utan kommatecknet.

124. Se t.ex. John Fisher, ”Entitling”, *Critical Enquiry*, Vol. 11, No. 2, 1984, s. 286–298; Jerrold Levinson, ”Titles”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 1, 1985, s. 29–39; John C. Welchman, *Invisible Colours. A Visual History of Titles*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1997. Roland Barthes diskussion om bildtitlar i ”Bildens retorik” (1964), Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (red.), *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, Stockholm: PAN/Norstedts, 1976, s. 114–130, har större relevans för analys av lingvistiska tecken i fotografi och masskommunicerade bilder.

125. Fisher 1984, s. 292.

126. Levinson 1985, s. 37.

127. Welchman 1997, s. 276. Clyfford Still själv uttalade: ”As before, the pictures are to be without titles of any kind. I want no allusions to interfere with or assist the spectator. Before them I want him to be on his own, and if he finds them an imagery unkind or unpleasant or evil, let him look to the state of mind of his own soul.” Clyfford Still i brev till Betty Parsons 1949-12-29, i James T. Demetrion, *Clyfford Still. Paintings 1944–1960*, New Haven & London: Yale University Press, 2001, s. 47.

128. I Östlihns egen dokumentation av varje målning, se s. 47–48, har hon ofta noterat de specifika platser från vilka målningarnas motiv hämtats.

129. Tack till Julie Martin, som satte mig på spåret. Se också Sally Banes, ”Gulliver's Hamburger. Defamiliarization and the Ordinary in the 1960s Avant-Garde”, Sally Banes (red.), *Reinventing Dance in the 1960s. Everything Was Possible*, Madison: University of Wisconsin Press, 2003, s. 12 och s. 22, not 27 och 28.

130. Arbetsböckernas numrering är inte ursprunglig utan gjord av mig. Numreringen baseras på en uppfattning om deras tillkomst, men ordningen är alltså inte fullständigt kronologisk.

131. En balloptikonapparat är en sorts projektor, patenterad 1911, som kan projicera fotografier och bilder som inte är transparenta.

132. Se t.ex. Carol Troyen, ”Photography, Painting and Charles Sheeler's View of New York”, *Art Bulletin*, December 2004, Vol. LXXXVI, No. 4, s. 731–748, och Douglas Tallack, *New York Sights. Visualizing Old and New New York*, Oxford & New York: Berg, 2005, s. 146f.

133. Peter Osborne, ”Painting Negation. Gerhard Richter's Negatives”, *October*, Vol. 62, 1992, s. 104f. Benjamin H. D. Buchloh diskuterade 1977 i en viktig essä hur fotografiet fungerade som ett medel för Richter att uppnå icke-subjektivitet i bild vid tidigt 1960-tal. Benjamin H. D. Buchloh, ”Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Richter” (1977), *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 2000, s. 365–403.

134. Östlihn 1984.

135. Diane Waldman, ”Ellsworth Kelly”, *Ellsworth Kelly. A Retrospective*, New York: Guggenheim Museum, 1996. Ett kollektiv av konstnärer arbetade där i större eller mindre kontakt med varandra: Robert Indiana, Kelly, Agnes Martin, James Rosenquist och Lenore Tawney. Se också kap. 3.

136. Waldman 1996, s. 29.

137. Robert Rauschenberg, ”Random Order”, *Location*, 1963, s. 28f. Rauschenberg anses ha utfört originalet hösten 1962. *Location* gavs ut i ett fåtal nummer av Longview Foundation, New York, som drev the Creative Arts Program of the Edgar Stern Family Fund of New Orleans. Konstkritikern Thomas B. Hess förestod fonden, och i dess ”Arts Selection Committee” ingick konstnärerna Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Hans Hofmann och Gordon M. Smith.

138. Texten lyder i sin helhet (skrivfelen nedan är från originalet):

”With sound and scale and insistency trucks mobilize words, and broadside our culture by a combination of law and local motivation which produces an extremly [sic] complex

'Random Order' that cannot be described as accidental.

Every step is a change.

Stairs is [sic] a sculptural masterpiece clearly, economically and dramatically defining space. An air filled sense of volume can be had by looking out one window, through the space to another window and into it. This can be amplified by realizing the source of this vision is at a different temperature, brightness and will be subject to change as it moves on. (Air volume can be compressed and flattened to the extent that a brush load of paint can hold it to a picture surface.)

A dirty or foggy window makes what is outside appear to be projected on to the window plane.

Looking again?

A light bulb in the dark can not show itself without showing you something else too.

Everyday, from minute to minute the skyline, that in day remains more or less as we know it, changes and redefines the space distorting our common and sense veiw [sic]. This is accomplished by the combined involuntary actions, necessary in doing something else.

The intimidating clarity of plumbing as an image, occurs because of its unornamented structural rigidity. This unyielding quality makes it a difficult subject for sentimental thoughts. (The image remains more keen and communicable with little room for esthetic disagreement.)”

139. Rosalind Krauss, ”Perpetual Inventory”, *Robert Rauschenberg. A Retrospective*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1997, s. 212.

140. Rauschenbergs arkiv var mycket omfattande. Krauss 1997, s. 207–223. Se också Branden W. Josephs analys av ”Random Order” i ”The Gap and the Frame”, *October* 117, s. 44–70.

141. Rauschenberg 1963, s. 29.

142. Ibid.

143. Hal Foster, ”Survey”, Mark Francis (red.), *Pop*, London: Phaidon, 2007, s. 26. Se också Michael Lobel, *Image Duplicator. Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*, New Haven & London: Yale University Press, 2002.

144. *Manhattan I* ingick i boken *Changing New York* med fotografier från 1935–37, som publicerades i samband med världsutställningen 1939 och var finansierad av W.P.A. och New York City Museum. Berenice Abbotts projekt *Changing New York* var ideologiskt baserat på uppfattningen att Amerikas konstnärer bör skildra den rika amerikanska kulturen och den utveckling som landet upplevde. Det fotografiska uttrycket tycks vila på tanken om fotografiet som kulturellt minne (se Berenice Abbott & Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York*, New York: New Press, 1997). Även Walker Evans fotograferade frontlinjen på Manhattan, med lagerbyggnader och fasader. ”On the Waterfront” heter en fotoessä från 1960, där fasader och hamnvyer återges, från kvarteren vid Brooklyn Bridges brofäste där Östlihn hämtat många motiv. Walker Evans, ”On the Waterfront”, *Fortune*, november 1960.

145. Roland Barthes, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*, Stockholm: Alfabeta (1980) 1986, s. 111.

146. Rosalind Krauss, ”Notes on the Index Part 2”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press (1985) 1993, s. 210. I en fotnot lägger hon till att detta ”tvång” att använda indexikala tecken för att etablera närhet också präglade den abstrakta expressionismen, där utplacerad färg fungerar som uttryck eller ”spår”.

147. David Green & Johanna Lowry, ”From Presence to the Performative”, David Green (red.), *Where is the Photograph?*, Maidstone: Photoworks; Brighton: Photoforum, 2003, s. 47–62.

148. John Langshaw Austin, *How to do things with words*, The William James Lectures 1955, London, 1962.

149. Green & Lowry 2003, s. 52.

150. Louis Marin, *On Representation*, Stanford: Stanford University Press, 2004, s. 352.

151. Dore Ashton, ”Art”, *Arts & Architecture*, juli 1963, s. 4.

152. De hade vid tillfället varit kompanjoner i ett år, dessförinnan hade Cordier drivit galleriet på samma adress med en annan partner, Michael Warren, sedan 1960. ”Exhibitionschedule”, otryckt utställningsförteckning för Daniel Cordier & Michael Warren Inc. (november 1960–november 1962) samt Cordier & Ekstrom, Inc. (–1989). Arkiv hos Ekstrom & Ekstrom, Cordier & Ekstroms eftertr., Nicholas H. Ekstrom, New York.

153. Jfr Fairclough 1992, s. 78ff.

154. Dore Ashton, ”New York Commentary”, *Studio International*, feb. 1964; Barbara Rose, ”New York Letter”, *Art International*, jan. 1964; Donald Judd, ”In the Galleries” *Arts Magazine*, jan. 1964.

155. Bourdieu (1974) 2000, s. 338f.

156. Ibid., s. 351.

157. Ibid., s. 332f.

158. Hon valde ut perioden för sin analys av den performativa konsten och av avantgardets medskapare av efterkrigstidens USA. Sally Banes, *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham & London: Duke University Press, 1993, s. 2f.

159. Donald Judd, ”Specific Objects” (1965), Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975*, New York: New York University Press (1975) 2005, s. 181–189. Judd daterar texten i inledningen till antologin, s. VII.

160. För en förteckning över popkonstens manifestationer, se t.ex.: Susan J. Cooke, ”Chronology”, Barbara Haskell (red.): *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958–1964*, New York: Whitney Museum, 20 sept.–2 dec. 1984, s. 137–148; Sandler 1988, s. 143–199; Sidra Stich, *Made in U.S.A. An Americanization in Modern Art, The ’50s and ’60s*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, s. 235–261.

161. Brian O’Doherty, ”’Pop’ goes the New Art”, *New York Times*, 1964-11-04; Harold Rosenberg, ”The Art Galleries: The Game of Illusion”, *The New Yorker*, 1964-11-24. Se också Sandler 1988, s. 144, Calvin Tomkins, *Off the Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg* (1980), New York: Picador, 2005, s. 168f; Hayden 2006, s. 225–227 och 342.

162. Jag återkommer till etableringsprocessen av popkonsten i kap. 4.

163. Annika Öhrner, ”Recalling Pelican: On P. O. Ultvedt, Robert Rauschenberg and Two ’Ballets’”, *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History : Rauschenberg and Sweden,* Routledge, 2007, häfte 76, s. 27–39.

164. Se t.ex. James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven & London: Yale University Press, 2001, s. 3–5.

165. Sven-Olov Wallensteins essä ”Det utvidgade fältet – från högmodernism till konceptualism”, *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos nummer 1, Stockholm: Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag 1996, s. 117–152, utgör en analys av detta konstteoretiska brott.

166. Allan Kaprow, ”The Legacy of Jackson Pollock”, *Art News* 57, no. 6, s. 24–26, 55–57, cit. fr. A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, (1993) 2003, s. 1–9.

167. Östlihn har noterat adressen i arbetsbok 1, husets fasad finns ännu kvar.

168. Clement Greenberg, ”Det modernistiska måleriet” (1960), *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos Nummer 1, Stockholm: Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag 1996, s. 25–40.

169. ”American art is today involved in the general crisis of Western art [...]. One has the impression – but only the impression – that the immediate future of Western art, if it is to have any immediate future, depends on what is done in this country. As dark as the situation still is for us, American painting in its most advanced aspects – that is, American abstract painting – has in the last several years shown here and there the capacity for fresh content that does not seem to be matched in France or Great Britain.” Clement Greenberg, ”The Situation at the Moment”, *Partisan Review*, Jan. 1948, cit. från John O’Brian (red.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945–1949*, Chicago & London: University of London 1986, s. 193.

170. Harold Rosenberg, *The Tradition of The New*, New York: Horizon Press, 1959.

171. Se t.ex. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press (1985) 1993, och Bürger 1984. För en ingående analys av hur brytpunkten konstrueras i efterhand som ett svar på diskursens behov av motbild, se Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker* (diss.), Stockholms universitet, 2000.

172. Benjamin H. D. Buchloh, ”Andy Warhol’s One-Dimensional Art, 1956–1966” (1989), *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art From 1955 to 1975*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 2000, s. 481.

173. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism,*

Freedom, and the Cold War, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

174. Kathryn Anne Boyer, *Political Promotion and Institutional Patronage. How New York Displaced Paris as the Center of Contemporary Art, ca. 1955–1968* (diss.), Dept. of Art History, University of Kansas, UMI Dissertation Services, 1994.

175. Uppgifterna om verkens tillkomsttid och utställningstillfällen är sammanställda ur de noteringar Barbro Östlihn förde löpande. Barbro Östlihns arbetsböcker 1–5, Barbro Östlihns arkiv, privat ägo.

176. Se Öhrner 2003, s. 131.

177. Sveriges dåvarande generalkonsul Kronwalls hustru Gunilla var moster till Öyvind Fahlström.

178. Nästa hemresa blev maj–nov. 1964. Barbro Östlihns arbetsbok 1, s. 1.

179. Barbro Östlihn i brev till Karin Fahlström 1962-06-28.

180. Barbro Östlihn i brev till Karin Fahlström 1963-03-22.

181. Barbro Östlihn i brev till Karin Fahlström 1963-07-01.

182. Barbro Östlihn till Karin och Frithjof Fahlström 1963-10-19.

183. Barbro Östlihn till Karin och Frithjof Fahlström 1963-11-18.

184. Notering av ägare vid resp. verktitel i Östlihns arbetsböcker.

185. ”Exhibitionschedule”.

186. Se Leo Castelli, Daniel Cordier & Ileana Sonnabend, ”Le rôle des galeries (Propos recuellis par Alfred Pacquement. Août 1976)”, Paris-New York, Centre Pompidou, Séries des publications du Musée d’art Moderne, s. 172–179. För introduktion i Daniel Cordiers verksamhet, se *Daniel Cordier. Le regard d’un amateur*, Paris: Centre Pompidou/les Abbatiors, 2005.

187. Mary Lynn Kotz, ”Exhibition History”, *Robert Rauschenberg. A Retrospective*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1990, s. 588.

188. ”Biography”, *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, utställningskatalog, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona: Actar 2001, s. 343.

189. Okänt vem. Fotografier, Barbro Östlihns arkiv.

190. Se Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1986.

191. Östlihn 1990a. En liknande beskrivning ger hon i Jan Sundströms intervju året därpå: ”Och då passade de på att mörda Kennedy. Sen vart gallerierna tomma, det var andra eller tredje dagen på min utställning, jag hade fått massor med intervjuer och allt möjligt, det var ju verkligen en sån där guldålder i konstvärlden i Amerika, men då gick det i stöpet va därför att man mördade presidenten, så att flaggorna hängde på halv stång en hel månad, man hajar inte riktigt, han fick inte åka till himlen på en hel månad.” Östlihn 1991.

192. Om Brown Bakers samling, idag i Yale University Gallery, se Sasha M. Newman (red.), *Collecting with Richard Brown Baker*, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995.

193. Östlihn 1990a.

194. Karen Wilken, ”The First Fifty Years”, *Tibor de Nagy Gallery The First Fifty Years 1950–2000*, utst. kat. 1 dec.–13 jan. 2001, s. 22. Galleriets grundare Tibor de Nagy och John Myers hade bl.a. Clement Greenberg som rådgivare.

195. Östlihn 1990a. Barbara Rose bekräftade det i samtal med mig i New York, februari 2008.

196. Trycksak, Nicolas Calas, *For Eyes and Ears*, Cordier & Ekstrom, 3–25 januari 1964. Utställningen omfattade 27 konstnärer.

197. Om *Dry Cell* och andra samarbeten mellan Rauschenberg och Klüver, se Marianne Hultman, ”Mud Muse 1968–1971. Arbetet bakom ett konstverk”, *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, Paris: Schulz förlag, 2005, s. 149f.

198. Målningen kunde pipa ännu 2003, vilket Charles Dreyfus uppmärksammade mig och museets intendent Marianne Hultman på i samband med retrospektiven vid Norrköpings konstmuseum.

199. Fairclough 1992, s. 78.

200. ”Barbro Ostlihn (Cordier & Ekstrom): Impeccable purism is applied to large (Brooklyn Bridge) and small (a keyhole) subjects, with efforts, when successful, that infuse efficiency with a mild emotional charge mainly derived from pleasant associations; when unsuccessful, her work tend to look like faultless wallpaper, an impression unfortunately aided by designs neatly painted onto flat areas. ’Pier No 20’ shows her at her best – lucid, cool, slightly surprising, totally efficient, gently sensitive.” B. O’D [Brian O’Doherty], *New York Times*, 1963-12-01.

201. Osign., *New York Herald Tribune*, 1963-11-16.

202. Notisen fortsätter: ”Barbro Ostlihn chez Cordier & Ekstrom. OSTLIHN accomode, dans la plus rare suavité tonale, des objets divers à la sauce symbolique. Le pont de Brooklyn, une chaîne, le quai no 20, des joints et des tubulures et mille éléments particuliers que Fernand Léger aurait magnifiés et virilisés et qu’il polit et minimise en les humanisant avec une veine doucement poétique. On en retire une leçon d’apaisement et d’harmonie équilibrée qui est celle d’une grande sincérité et qui vous impose dès l’entrée sa bienfaisante influence. Je signale, mais en est-il besoin, car elle attire l’oeil, qu’elle magnétise, la lune viriginale et omniprésente aux reflets indéfinis, subtils et opalisés dont la masse tranche d’une étonnante manière sur le bleu sombre et infini des espaces qui nous entourent et qui semble nous dévisager de son gros oeil ironique et inquiet.” Osign., *France-Amérique*, 1963-11-24.

203. J.J. [Jill Johnston].

204. Osign., ”New York Times and Controversy”, *Art News*, April 1961, 60:8.

205. Dore Ashton, *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*, Boston, Toronto:

Atlantic 1962; *The New York School. A Cultural Reckoning*, New York: Viking Press 1973 (m.fl. senare utgåvor), *Philip Guston*, New York: Grove Press 1960, och *Richard Lindner*, New York: Abrams, 1969. Senare kom bl.a. monografierna *Rosa Bonheur. A Life and a Legend*, New York: Viking och London: Secker & Warburg, 1981, och *About Rothko*, New York: Oxford University Press, 1983, men också över historiska konstnärskap som *Fragondard in the Universe of Painting*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1988. Ashton har givit ut flera översiktsverk som exempelvis *A Fable of Modern Art*, London: Thames & Hudson, 1980, och *American Art Since 1945*, New York, London: Oxford University Press, Thames & Hudson, 1982.

206. Feb. 64, Vol. 167, Number 850, s. 80.

207. Dore Ashton, ”Resecuring some recent traditions”, *Studio International Art*, March 64, Vol. 167, Number 851, resp. ”Ambiguity in Modern Classicism”, *Studio International Art*, April 64, Vol. 167, Number 852. Ashton hade ingen personlig relation till Barbro Östlihn eller Öyvind Fahlström (Ashton i samtal med mig, New York, 2006-02-09). Hon medarbetade i *Konstrevy* en period på 1960-talet. På 1970-talet skrev Ashton flera texter om en annan svensk konstnär, Carl Fredrik Reuterswärd.

208. Ashton 1964.

209. Ashton 1962, s. 9.

210. Ibid., s. 19.

211. Ibid., s. 115. Det var ett synsätt präglat både av existentiell individualism och romantisk symbolteori, som blev allt viktigare på båda sidor av Atlanten efter andra världskriget, framförallt i receptionen av den abstrakta expressionismen och den informella konsten. I den amerikanska diskussionen kan särskilt Harold Rosenbergs ”The American Action Painters” (1952) nämnas, i en europeisk kontext Herbert Reads *The Philosophy of Modern Art* (1951), Michel Tapiés *Un Art autre* (1952) och Werner Haftmanns *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954). Ashton 1962, s. 126f.

212. Ashton 1962, s. 115.

213. Susan Sontag, ”Against Interpretation” (1964), *Against Interpretation*, London: Vintage (1966), 1995, s. 10.

214. Cit. från Dore Ashton, ”In Praise of Illusion”, Gregg Battcock (red.), *The New Art. A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1966, s. 111–122.

215. Dore Ashton, ”Art”, *Arts & Architecture*, July 1963, s. 45.

216. Ibid.

217. I paneldiskussionen, modererad av Peter Selz, ingick Henry Geldzahler, Hilton Kramer, Stanley Kunitz och Leo Steinberg. Dore Ashton, ”From ’A Symposium on Pop Art’”, *Arts Magazine*, April 1963, s. 36–44.

218. Ashton 1988, s. 500.

219. Dore Ashton, ”Ambiguity in Modern Classicism”, *Studio International*, April 1964, Vol. 167, No. 852, s. 169.

220. Sandler 1988, s. 119.

221. Barbara Rose, ”Autocritique”, *Autocritique. Essays on Art and Anti-Art 1963–1987*, New York: Weidenfeld & Nicholson, 1988, s. xi ff. En variant på tropen gör Rose senare i en intervju: ”Der zweite [Akt der Kritik] bestand darin, dass ich den besten Künstler meiner Generation heiratete.” Isabelle Graw, ”Blick zurück im Zorn. Ein Interview mit Barbara Rose”, *Texte zur Kunst*, Juni 2001, 11. Jahrgang Heft 42, s. 60.

222. Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, New York: Museum of Modern Art, 1970; *Frankenthaler*, New York: H.N. Abrams, 1971; *Lee Krasner. A Retrospective*, New York: Museum of Fine Art, 1983; *Art-as-art. The selected writings of Ad Reinhardt*, Berkeley: University of California Press, 1991. Detta är inte en komplett bibliografi över Roses böcker.

223. Rose 1988, s. vii.

224. Barbara Rose, ”Pop In Perspective”, *Encounter*, August 1963, utg. i Rose 1988, s. 43ff; ”ABC Art”, *Art in America*, October–November 1965, utg. i Rose 1988, s. 55ff.

225. Barbara Rose, ”New York Letter”, *Art International*, VII/10, 1964-01-16.

226. Rose 1988, s. 43ff.

227. Ibid., s. 45.

228. Ibid., s. 65

229. Ibid., s. 55ff.

230. Ibid., s. 57.

231. Ibid., s. 57.

232. De namn som förekommer är Darby Bannard, Larry Zox, Robert Huot, Lyman Kipp, Richard Tuttle, Jan Evans, Ronald Bladen, Anne Truitt, Richard Artschwagger, Andy Warhol, Robert Morris, Donald Judd, Carl André, Dan Flavin. Hon reserverar sig dock för att ”some of the things I will say apply only in some cases and not in others”, Rose 1988, s. 57f. Några år senare skulle Rose och Sandler återkomma till sensibilitetsbegreppet i artikeln ”Sensibility of the Sixties”, *Art in America*, januari–februari 1967.

233. Susan Sontag, ”One Culture and the New Sensibility” (1965), *Against Interpretation*, Vintage 2001, s. 293–304.

234. Barbara Rose, *American Art Since 1900. A Critical History*, London: Thames & Hudson, 1967.

235. Thomas Kellein, ”The Whole Space. The early works of Donald Judd”, Thomas Kellein (red.), *Donald Judd 1955–1968*, New York: Distributed Art Publishers, Inc., 2002, s. 12–48.

236. James Meyer (red.), *Minimalism*, London: Phaidon Themes and Movements, 2000, s. 43, not 11.

237. Texterna är samlade i Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975. Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, Nova Scotia, New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design 2002. Philip Leider, chefredaktör för *Artforum* på 1960-talet, påstår i en essä om Judds konstkritik att han vid flera tillfällen utan framgång försökte rekrytera Judd som kritiker. Judd nekade varje gång med motiveringen att han avskydde tidskriften. Philip Leider, ”Perfect Unlikeness”, *Artforum*, V. 38, feb. 2000, s. 103, not 1. Judd fortsatte dock skriva essäistik, se Donald Judd, *Samlade skrifter 1975–1986*,

Stockholm: Akademin för de fria konsterna, 1990.

238. Redan i januari 1963 visade han målningen *Untitled* (DSS 28) i en grupputställning på Green Gallery kallad *New work: Part I*, där även Larry Poons, Dan Flavin, Yayoi Kusama, Lucas Samaras, Milet Andrejevic, George Segal och Robert Morris deltog. *New Work: Part II* ägde rum på samma plats i april; Segal, Poons, Flavin, Richard Smith och Neil Williams deltog. Kellein 2002, s. 37.

239. ”It is not necessary to attack this show. It obligingly expires before one’s eyes, in a form of suicide some may find of interest.” Brian O’Doherty, ”Recent Openings”, *The New York Times*, 1963-12-21; Kellein 2002, s. 38, not 73.

240. James Meyer, ”Survey”, Meyer 2000, s. 12–45.

241. Brev från James Fitzsimmons till Donald Judd, 1965-01-26, Judd 2005, s. 170f.

242. Texten publicerades först i Judd 2005, s. 191f.

243. Hans avsked efter den korta karriären vid *Art International* uppges av redaktören ske på basis av hans kärva stil. ”What you are sending me is not what I want. It’s not what you say that bothers me - - I have always held the critic should be allowed to call his shots as he sees them - - it’s the way you say it, or at least the way you say it some of the time. I like your writing best when you settle down, dig in, and do a square job of work; I don’t like it when you talk off the cuff.[. . .]” James Fitzsimmons till Donald Judd 1965-04-21, återgivet i Judd (1975) 2002, s. 171.

”One has the impression that he wrote in perpetual fear of the cliché, and also with a determination to force the reader to read everything twice”, skriver Philip Leider senare om Judds kritiska prosa och fortsätter: ”Judd’s English, I have discovered, is almost incomprehensible to foreigners who read ’ordinary’ English fluently.” Leider 2000, s. 103, not 2.

244. Donald Judd, ”In the Galleries”, *Arts Magazine*, January 1964, utg. i Judd 2005, s. 111.

245. *Engelsk-svenska / Svensk-engelska ordboken*, Stockholm: Norstedts 1994, s. 284.

246. Meyer 2001, s. 74.

247. Judd 2005, s. 148f.

248. Ibid., s. VII.

249. Ibid., s. 151.

250. Ibid., s. 187.

251. Ibid., s. 48f.

252. Ibid.

253. Ibid., s. 59.

254. Ibid., s. 61.

255. Ibid.

256. Ibid., s. 65.

257. Ibid.

258. Se brevhuvud publicerat i David Raskin, ”Specific Opposition. Judd’s Art and Politics”, *Art History*, Vol. 24, 2001, s. 682–706.

259. *Arts Magazine*, Sept. 1963, i Judd 2005, s. 93.

260. Meyer 2000, s. 101.

261. Leider, 2000. s. 101.

262. Östlihn 1991. I intervjun berättar hon att det var i samband med att Rauschenberg ställde ut Dante-serien och att hon såg hans målning ”med utfläkta örnvingar”, vilket gör att tillfället är svårdaterat. Rauschenbergs Combine *Canyon* (1959) innehåller en sådan örn och visades på MoMa i *The Art of Assemblage* 2 oktober–21 november 1961, precis efter att Barbro Östlihn ankommit till New York. 1963 köpte MoMA Rauschenbergs illustrationer till Dantes inferno (1958–60) av Leo Castelli Gallery och producerade en vandringsutställning som gick till Europa, bland annat Moderna Museet.

263. ”De fick han att se olika ut varje vecka, det måste ha varit ett herkuliskt arbete, han utnyttjade de här små svarta rummen i en lång rad, olika varenda gång. Det var jag mycket imponerad av. Jag deltog aldrig i dom. Jag vet att jag satte på en grammofonskiva en gång, det är allt.” Östlihn 1991. Oldenburg arrangerade en serie teaterhändelser i denna Ray Gun Theater, från februari till maj 1962: *Store Days I, Store Days II, Nekropolis I, Nekropolis II, Injun I, Injun II, Voyages I, Voyages II, World’s Fair I* och *World’s Fair II*. Samtliga hade fullständigt olika scenarier. Rose 1970, s. 69ff.

264. Billy Klüver, *Art 1963 – A Vocabulary*: Philadelphia YMCA, 1962, opag.

265. Barbro Östlihn i brev till svärföräldrarna Karin och Fritjof Fahlström 1963-09-22. Trots att hon här hänvisar till att hon ”ritade”, var som jag visat fotografiet det dominerande mediet för att fånga upp motiv vid promenaderna, ibland kompletterat med en principskiss.

266. Zukin (1982) 1989.

267. Jones 1996.

268. Barbro Östlihns arkiv.

269. Vernissagekortet identifierat av Barbara Rose, e-brev till mig, 2007-05-10. Formen motsvarar en av kopparmålningarna, Ouray. Se skisser i Sidney Guberman, *Frank Stella. An Illustrated Biography,* New York: Rizzolo, 1995, s. 73.

270. Barbro Östlihn, *80 Pine Street*, 1964, 214 × 183 cm, Vassar College of Art.

271. Sjuttio fastigheter eller hälften av all kontorsyta som producerades mellan 1950 och 1970 i New York ritades av dem. Cit. ur Robert A. M. Stern, Thomas Mellins, David Fishman, *New York 1960. Architecture and Urbanism Between the Second World War and the Bicentennial*, Köln: Benedikt Taschen Verlag (1995), 1997, s. 51.

272. Anne Pasternak (red.), *Creative Time: The Book. 33 Years of Public Art in New York City*, New York: Princeton Architectural Press, 2007, s. 59.

273. Lars Ulvenstam, *Studio 66: Aktuellt kulturmagasin*, 1966-02-03. L. Hjelmstedt, T. Hultberg & R. Merola, ”Selected Bibliography”, *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, MACBA, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2001, s. 350.

274. Se Malin Wahlberg, ”Från Rembrandt till Electronics – konstfilmen i tidig svensk television”, Leif Dahlberg & Pelle Snickars

(red.), *Berättande i olika medier,* Mediehistoriskt arkiv 7, Stockholm: Statens Ljud- och bildarkiv, 2008, s. 201–232.

275. David M. Abramson, *Skyscraper Rivals. The AIG Building and the Architecture of Wall Street*, New York: Princeton Architectural Press, 2001, s. 2–15.

276. Amanda Lagerkvist pekar ut Manhattansilhuetten som den moderna mediekulturens mest exploaterade plats, med en laddning som ”förkroppsligar i stort sett allt som vår moderna värld rymmer”. Amanda Lagerkvist, *Amerikafantasier. Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945–63* (diss.), Stockholms universitet, 2005, s. 82.

277. Anna C. Chave, ”’Who will paint New York’. ’The World’s New Art Center’ and the Skyscraper Paintings of Georgia O’Keeffe”, *American Art*, Vol. 5, No. 1–2, Winter–Spring 1991, s. 86–107.

278. Tallack 2005, s. 5.

279. ”City Claims Title of Office Capital”, *New York Times*, 1956-11-07, Stern m.fl. 1997, s. 61 och s. 1221, not 5.

280. Stern m.fl. 1997, s. 61.

281. Stern m.fl. 1997, s. 33.

282. Maximihöjden var 130 feet, motsvarande ca 40 m. Carol Willis, *Form Follows Finance. Skyscrapers and Skylines in New York and Chicago*, New York: Princeton Architectural Press, 1995, s. 9. Se också Helena Kåberg, *Rationell arkitektur. Företagskontor för massproduktion och masskommunikation* (diss.), Uppsala universitet, 2003, s. 335ff.

283. Willis 1995, s. 9.

284. Maxhöjden vid gatan var vanligen 100 eller 125 feet (ca 30 eller 38 m). Ibid., s. 67ff.

285. Ibid., s. 10ff.

286. Utst. kat. Philip Johnson & Henry Russel-Hitchcock, *The International Style. Architecture since 1922*, New York: Norton & Co., 1932.

287. Willis 1995, s. 140f.

288. Abramson 2001, s. 9.

289. Om Moses verksamhet, se Hillary Ballon & Kenneth K. Jackson (red.), *Robert Moses and the Modern City. The Transformation of New York*, New York & London: W.W. Norton & Company, 2007.

290. Zukin (1982) 1989, s. 43, cit. ur Jack Newfield & Paul DuBrul, *The Abuse of Power. The Permanent Government and the Fall of New York*, New York: Viking, 1977, s. 89.

291. Stern m.fl. 1997, s. 206f.

292. Ibid., s. 259. ”’The expressway was a certainty until the artists stepped in,’ said the head of the local planning board years later. ’Opposition to the expressway was going nowhere. Our whole planning board couldn’t even slow it down. Then a handful of artists stepped in and stopped it cold.’ The expressway was the first hint of the loft artists’ power.”

293. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Random House, 1961.

294. Ada Louise Huxtable, *Classic New York. Georgian Gentility to Greek Elegance*, New York: Doubleday, 1964.

295. Barbro Östlihn talar om Huxtables bok i intervjun med Jan Sundström 1991, som ”en alarm-pocket om tippen av Manhattan, den kom ut precis tre dagar innan de började riva. Så rev de ner hela tippen av Manhattan”. (Östlihn benämner där felaktigt författaren som Huxley.)

296. Östlihn berättar om ankomsten till New York: ”Vi åkte upp till New York. Vi kom till gamla Penn Station som då var minnesmärke, orörbart, sedermera jämnat med marken. Där stod jag såhär och tittade ut, här är en sån där skyskrapa – ser inte så särskilt höga ut – det var Empire State Building, 31:a gatan.” Östlihn 1991.

297. Stern m.fl. 1997, s. 1095.

298. Zukin (1982) 1989, s. 50–51.

299. Ibid.

300. Stern m.fl. 1997, s. 266f; Zukin (1982) 1989, s. 112.

301. Zukin (1982) 1989, s. 2f.

302. Sharon Zukin, *Landscapes of Power. From Detroit to Disney World*, Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press, 1991, s. 20. Omvandlingen av South Street Seaport har diskuterats av flera forskare; dock saknas omnämnandet av den konstnärliga närvaron i området under ett drygt decennium från ca 1955. Christine M. Boyer, ”Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport”, Michael Sorkin (red.), *Variations on a Theme Park*, New York: Hill & Wang, 1992, s. 181–204.

303. Fred Mitchell intervjuad av Jan Sundström, 1991-05-29.

304. Sandler 1988, s. 89.

305. MoMA ställde samman en vandringsutställning med amerikansk abstrakt expressionism för Europa, *The New American Painting*, som cirkulerade i Europa 1957–59. Efter återkomsten till New York visades den på museet, följd samma år av *Sixteen Americans* med yngre konstnärer. Att museet stod bakom två tunga utställningar med amerikanskt måleri var en signal till marknaden, och handeln med konst tog fart. En Willem de Kooning-utställning på Sidney Janis 1959 sålde ut första dagen för den sammanlagda rekordsumman 159 000 dollar. Leo Castelli hade då öppnat en utställning med Jasper Johns, som var en stor succé och där alla målningar utom två såldes, bl.a. tre till MoMA vilket väckte stort uppseende. Sandler 1988, s. 90.

306. Artikeln publicerades i *Art News 63*, no. 6, s. 34–37, 58 samt med titeln ”The Artist as a Man in the World” i Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, red. Jeff Kelley, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press (1993) 2003, s. 46–65, ur vilken citeras här.

307. Ibid, s. 47.

308. Howard Singerman, *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press 1999, särskilt kap. ”Professing Postmodernism”, s. 155ff.

309. Marta Edling analyserar denna förskjutning inom den svenska konsthögskolan i sin kommande bok.

310. Kaprow (1993) 2003, s. 48.

311. Ibid., s. 49.

312. Osign., ”At Home With Henry”, *Time Magazine* 1964-02-21, www.time.com/time/magazine/article/0,9171,870834,00.html, 2008-01-08.

313. Whiting 1997, s. 88ff.

314. Paret Scull blev i samtiden och konsthistorien sinnebilden för de nya samlarna av popkonst; dock samlade de faktiskt också på abstrakta expressionister och ägde verk av Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still, Willem de Kooning och Franz Kline. *Time Magazine* 1964-02-21.

315. Bourdieu (1977) 1986, s. 150.

316. Broady 1990, s. 6.

317. Bourdieu (1974) 2000, s. 137.

318. Ibid., s. 138.

319. Andy Warhol i Andy Warhol & Pat Hackett, *Popism. The Warhol Sixties*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1980, s. 22.

320. Pierre Bourdieu, ”Distinktionen. En social kritik av omdömet” (1979), *Kultursociologiska texter*, red. Donald Broady & Mikael Palme, Stockholm: Salamander, 1986, s. 263.

321. Bourdieu (1977) 1986, s. 158.

322. Benjamin Buchloh beskriver hur Warhol 1960 medvetetet omskapar sin professionella identitet från att vara ”commercial artist” till ”fine artist” i Buchloh (1989) 2000, s. 461–530.

323. Det innebar dels det litterära fältets grundläggande brytning med det ekonomiska fältet, dels en sekundär brytning inom den rena produktionens delfält, mellan avantgardet och det konsekrerade avantgardet (i Bourdieus exempel mellan parnasspoeterna och de som går under namnet ”de dekadenta”). Se Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

324. Protokoll nr 1 1961, Sverige-Amerika Stiftelsens styrelse, 9 februari 1961, s. 9. Arkivet för Sverige-Amerika Stiftelsen, A 1: 13, Riksarkivet. Summan var 10 360 kr. I protokollet har noterats att sakkunnig var professor Sten Karling. Dr K.G. Hultén, professor Torsten Andersson, dr Ivar Harrie, samt konstnärerna Sam Francis och Alfred Leslie, New York, har inkommit med rekommendationer. Ansökan har förkommit.

325. Dag Blanck, *De första sjuttio åren 1919–1989*, Stockholm: Sverige-Amerika Stiftelsen, 1989, s. 7.

326. Barbro Östlihn, Ansökningshandlingar, Konung Gustaf VI Adolfs 70-årsfond för svensk kultur, Vol. E I:1, vol FII a: 40, Riksarkivet. Summan var 2 000 kr. Stipendienämndens sekreterare var K.G. [Pontus] Hultén, sakkunniga var skulptör Ivar Johnson och professor Hugo Zuhr. Rekommendationsbreven var från professor Torsten Andersson och Ulf Linde. I nämndens yttrande föreslås Barbro Östlihn-Fahlström då hon är ”[e]n särpräglad målare som går sin egen väg”. I samma yttrande rekommenderas att Lage Lindell skall få 5 000 kr: ”Han är en av Sveriges ledande målare som är väl värd all uppmuntran.” Även Elis Eriksson får 4 000 kr, han är ”en mycket god skulptör som är väl värd uppmuntran”.

327. Inga sådana studier kan spåras i Östlihns arkiv eller intervjuer. I New York Universitys arkiv finns inga noteringar om Barbro Östlihn, enl. brev till mig från New York University, Laura Thiessen, 2005-03-21.

328. Brev från Öyvind Fahlström till Sverige-Amerika Stiftelsen, 1962-02-27. I brevet beskriver Fahlström konstscenen och arbetsmöjligheterna i New York med stor entusiasm. Brevet avslutas: ”Stipendiet är naturligtvis redan förbrukat, trots att min fru bor, äter och målar hemma hos min morbror generalkonsuln Kronvall; trots att jag inte åkt så mycket som till Philadelphia. Men att hålla sig med en stor ateljé är dyrt i New York; och annat med, som jag inte behöver berätta för er.” Sverige-Amerika Stiftelsens arkiv, Riksarkivet. Brev från Öyvind Fahlström till Sverige-Amerika Stiftelsen, 1962-02-27, Riksarkivet, Avd. för enskilda arkiv, Sverige-Amerika Stiftelsens arkiv, Vol. E1a: korrespondens, huvudserie, 1961.

329. ”Kulturfönstret: New York-Stockholm-Paris”, P1, Sveriges Radio, 1984-02-28.

330. Öyvind Fahlström, ”Det enda som lönar sig: Att drämma till”, *Expressen* 1962-03-15.

331. Öyvind Fahlström, ”En fläkt av Sverige?”, *Dagens Nyheter*, 1965-07-08.

332. *Forum: Aktuell kulturspegel*, Sveriges Television 1968-02-01, KB.

333. Minioudaki 2009, s. 20ff.

334. Östlihn 1990b. Marjorie Strider säger i en intervju att kvinnor vid den tiden inte var erkända som konstnärer och knappast ställde ut alls. Hon såg därför sin utställning på Pace Gallery som en stor succé, där hon också sålde bra. Strider räknade de kvinnliga konstnärerna med framgång på ena handens fingrar: Marisol, Lee Bontecou, Miriam Shapiro, Eva Hesse och Helen Frankenthaler. Strider var gift med författaren Michael Kirby. Marjorie Strider intervjuad av Jon Gams 2003-04-05, publicerad i Anne Bei Reiss (red.), *Dramatic Gestures. Marjorie Strider*, New York: Hard Press Edition, 2004, s. 97ff.

335. Reiss (red.) 2004, s. 109ff.

336. Minioudaki 2009, s. 20f och not 16. Uppgifterna om Idelle Weber finns i hennes opublicerade kronologi, citatet med Alexander Iolas återfinns i en intervju av Maurice Rheims, ”Iolas, Le Marchand de Tableau à la mode. Ses confidences à Maurice Rheims”, *Vogue*, aug. 1965, s. 72–74 och 78.

337. Öyvind Fahlström i brev till föräldrarna, 1961-10-31.

338. Sandler 1988, s. 110.

339. Frank Stella sade till mig vid ett samtal i Stockholm, utan att frågan ställts, att han undrade varför Castelli aldrig ställde ut Östlihn; Stella visste att denne uppskattade hennes verk. Frank Stella, samtal med Annika Öhrner, 2008-04-09. Jag har inte kunnat bekräfta uppgiften. Östlihn berättar om en fest hos Robert Rauschenberg som pågick till morgontimmarna: ”And in the morning, like

four or five, they were still talking, all the guests had left, but the kind of center gang was still around, trying to talk Öyvind out of this terrible gallery. And I felt a little funny about it you know, because I had shown in that gallery too and nobody had minded that at all." Martin: "Who was the gang?" Östlihn: "Bob was the leader, and he wanted him to join this Leo [Castelli] you know. But as it turned out Leo was not interested in Öyvind, he didn't want him. So it was Sidney that took him." Östlihn 1990b. Hon återkommer till temat i intervjun med Jan Sundström, 1991.

340. "Rauschenbergs mecenater-konsthandlare-beskyddare-vänner det underbart snälla paret Sonnabend – italiensk-slavisk-amerikanska, alltid färdiga med att erbjuda en pratstund, råd, matbit, drinkar (många), bio, taxi… och de är mycket kloka och sensibla människor dessutom, synd att de snart far till Rom och öppnar ett galleri." Brev från Öyvind Fahlström till Karin och Fritjof Fahlström, 1961-12-02. I Östlihns arbetsböcker finns noteringar om att bilder av hennes måleri lånats till Gallerie Sonnabend.

341. Östlihn 1991.

342. Detta bekräftas av ett vykort från Öyvind Fahlström till Billy Klüver, daterat 1961-09-26. "Sorry about festen d. 2 oct. Vi kommer c:a 10 oct. till Baltimore, håll öga på lofts eller appartments för oss. […] Vi finns först på 600 Park Ave. c/o Kronvall. Hej – Öyvind." Klüver-Martin Archive, New Jersey.

343. Se Robert Rauschenberg, *Robert Rauschenberg: Combines*, Stockholm: Moderna Museet, 2007.

344. Tomkins (1980) 2005, s. 99ff. Robert Rauschenberg, "Autobiography", i Tomkins (1980) 2005, s. 291f.

345. Jasper Johns i e-brev till mig, 2007-03-01.

346. Östlihn 1990a.

347. Jasper Johns intervjuad av John Yao, "In Conversation: Jasper Johns with John Yao", *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, webbtidskrift, http://brooklynrail.org/2007/02/art/jasper-johns, 2009-07-16, publicerad i februari 2007.

348. Cotter Holland, "Where City History Was Made. A 50's Group Made Art History", *The New York Times*, 1993-01-05.

349. Mildred Glimcher, *Indiana, Kelly, Martin, Rosenquist, Youngerman at Coenties Slip*, New York: The Pace Gallery, 1993.

350. Glimcher 1993, s. 12, cit. från Diane Waldman, *Jack Youngerman*, New York: Guggenheim Museum, 1986.

351. Under andra världskriget träffades konstnärer ur The New York School på Waldorf Cafeteria, på 6th Avenue vid 8th Avenue. Runt 1949 flyttade samvaron till en annan lokal på 8th Street, och man grundade en organisation kallad The Club. Samvaron på onsdags- och fredagskvällar pågick till 1962, även om många medlemmar slutat gå dit redan runt 1955. Sammanfattning av Steven Johnson, "A Junction at Eighth Street", Steven Johnson (red.), *The New York School of Music and Visual Arts*, New York & London: Routledge, 2002, s. 6.

352. David Whitney (red.), *Leo Castelli Ten Years*, New York: Leo Castelli Gallery, 1967, s. 4 (opag.).

353. Titia Hulst, "The Leo Castelli Gallery", *Archives of American Art Journal*, Smithsonian, Vol. 46, Number 3–4, Fall 2007, s. 17.

354. Bourdieu (1974) 2000, s. 84–88, se också karta s. 87.

355. Banes 1993.

356. Judith Goldman, *James Rosenquist. The Early Pictures 1961–1964*, New York: Gagosian Gallery, Rizzoli, 1992 s. 7.

357. Nordenankar 1984.

358. Östlihn 1990b.

359. Clement Greenberg, "The present Prospects of American Painting and Sculpture", *Horizon* 16, nr 93–94, October 1947, s. 29f.

360. "Many of the painters were 'Marxists' (WPA unions, artists' congresses); they had been trying to paint Society. Others had been trying to paint Art (Cubism, Post-Impressionism) – it amounts to the same thing. The big moment was when it was decided to paint… just TO PAINT. The gesture on the canvas was a gesture of liberation, from Value – political, esthetic, moral." Rosenberg 1959, s. 30.

361. Jones 1996, s. 22ff.

362. Cit. i Jones 1996, s. 26, orig. i Willem de Kooning, "What Abstract Art Means to Me," Symposium, Museum of Modern Art, February 15, 1951, publicerad i *Bulletin of the Museum of Modern Art*, February 15, 1951, no. 3 (Spring 1951).

363. Cit. ur Jones 1996, s. 31, ursprungligen ur Alexander Liberman, *The Artist in His Studio*, New York: Viking 1960, s. 279.

364. Anna C. Chave, "Pollock and Krasner, Script and Postscript", Francis Francina, *Pollock And After*, London & New York: Routledge, 2000, s. 229–347.

365. Jones 1996, s. 36.

366. Ibid., s. 36.

367. Östlihn 1990a.

368. Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", *Le Figaro*, 1863-11-26, 1863-11-29 och 1863-12-03.

369. "Att vara modern är att befinna sig i en miljö som utlovar äventyr, makt, glädje, växt, förvandling av oss själva och världen – och samtidigt hotar att förstöra allt vi har, allt vi känner till, allt som vi är. […] Att vara modern är att ingå i ett universum där, som Marx sade, 'allt som är fast förflyktigas'." Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* (1982), Lund: Arkiv, 2001, s. 13.

370. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, London: Thames & Hudson, 1984.

371. Ibid., s. 84.

372. Janet Wolff, *Resident Alien. Feminist Cultural Criticism*, Cambridge: Polity Press 1995, s. 88–114.

373. Griselda Pollock, "Modernity and the

spaces of femininity", *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London & New York: Routledge (1988) 2003, s. 50–90.

374. Just diskussioner om konstnärspar har varit i fokus i ny forskning; se Chadwick & de Courtivron (red.), (1994) 2003, som tar fasta på hur parskapandet begränsar eller skapar nya förutsättningar när föreställningar om det ensamma skapandet möter par- eller familjelivets realitet.

375. Fahlström 1966, s. 152–155, 191.

376. Ibid., s. 153.

377. Ibid., s. 152.

378. Öhrner 2003; Öyvind Fahlström, "Barbro Ostlihn", *Art International*, feb. 1968, s. 46–48.

379. Öyvind Fahlström i intervju med Torbjörn Axelman i *Aktuellt*, Sveriges Television 1959-09-03.

380. Östlihn 1990a.

381. Se bild av kartotekskortet i *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, s. 113.

382. Östlihn 1990a.

383. Barbro Östlihn kunde efteråt beskriva situationen i drastiska ordalag: "[W]ith Öyvind he never could keep his schedule or anything, just 'I need help', I would help, help all the time. And sometimes I got overtired and I was thinking 'God I wish everything I painted here just faded away', and I realized nothing would be left you know. Because Öyvind had the ideas and perhaps he had written the texts and made a few drawings, the rest I had made. Everything! I cut and I painted underpaint and I painted the rough paint and I painted the real paint [...] I didn't paint the text so", Östlihn 1990a.

384. Barbro Östlihn i brev till Karin och Fritjof Fahlström 1964-01-01, Kungliga biblioteket, Stockholm. "Pipmålningen" är Östlihns *299 Grand Street* (1963).

385. Lettie Eisenhower kommenterade sitt arbete med Öyvinds verk i en opublicerad intervju: "I painted with him, we spent most weekends together. [...] Barbro did the bulk of the painting. She actually did most. We would do some things." Lettie Eisenhower intervjuad av Jan Sundström, 1991-05-29, privat arkiv.

386. Björn Springfeldt, "Barbro Östlihn", *Moderna Museet c/o Malmö konsthall*, Malmö: Moderna Museet och Malmö konsthall, 2003, s. 98.

387. Anders Wahlgren, *Pistolteatern 1964–67*, Stockholm: Rönnells antikvariat, 2003, s. 103–109.

388. Barbro Östlihn i brev till Sigvard Olsson 1971-02-07: "Jag, Barbro, målade just Mac Namara som liten blå apa i världsbankens kassavalv." Privat ägo. I *Världsbanken* kringgärdas stora guldtackor av olika figurer, som USA:s försvarsminister Robert McNamara sittande som liten apa på axeln på den feta västvärlden, representerad av en kvinna.

389. En fullständing inventering av de verk som båda konstnärerna har arbetat med har inte varit möjlig att göra utan tillgång till Fahlströms arkivaliska kvarlåtenskap, hos Sharon Avery-Fahlström.

390. *Skeleton Larks (A Latin America Puzzle. Wors ny Lorca and Galeano*). Akryl och bläck på vinyl, magneter och åtta formade metallpannåer, 61 × 102 cm. Bild *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, 2001, s. 297. Barbro Östlihn i brev till Anna-Lisa Kronwall, Öyvind Fahlströms moster, 1975-10-12: "Idag for vi till Rapallo förra året. Där målade jag min sista Öyvind-tavla. Den uppställs just nu på en grupputställning hos Janis." I foldern till utställningen *6 Americans, Fahlström, Marisol, Parrish, Segal, Steinberg, Wesselman*, är målningen avbildad. Utställningen pågick 1–25 oktober 1975, och kan ha omfattat fler målningar av Fahlström.

391. Öyvind Fahlström studerade klassisk arkeologi och konsthistoria vid Stockholms högskola 1949–1952.

392. Julie Martin frågade Barbro Östlihn om det aldrig var frågan om att båda skulle signera verken. Östlihn: "No, no, no, I didn't want to be a part of that, he didn't want either, there was no discussing of it. That was something I didn't want to think of, I just did it to get peace in the home around me and, it was interesting for me in sitting helping another one, sitting following his lines." Hon säger också att hon aldrig var intresserad av att föra upp dessa arbeten i sitt CV i samband med utställningar, liksom hon menar att många som arbetat för exempelvis Fernand Léger gjorde. Östlihn 1990a.

393. Ibid.

394. Enligt Thea Winthers besiktningsanteckningar. Jag tackar Thea Winther för den givande dialogen under två dagars arbete med utställningen 2007-08-08–2007-08-09. Jag tar ansvar för de slutledningar som framförs här.

395. Emilie Lormée, *Rapport de traitement: Dr. Livingstone, I Presume, de Öyvind Fahlström, 1961, peinture sur toile*, AM 1989-317. Janvier 2008. Jag tackar konservator Ingrid Novion, Adjointe au Chef de service, Restauration des oeuvres d'art, Centre Pompidou, för benägen hjälp att förmedla de intressanta uppgifterna.

396. "It was a lot of crazy places, he was so nice to me and he drove me all the way home, he said, 'Young girls don't go home alone from Bleeker Street at least not in the middle of the night.'" Östlihn 1990a. Kaprow rörde sig i samma kretsar som Östlihn, han var t.ex. bekant med Billy Klüver som hade bjudit in honom till utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna Museet 1961.

397. "So I was always you know in the middle of... in the center of all attention in the streets, not only did I take up a camera and took a photo two meters from a wall, and nobody in front of me, I opened the camera with a canopener. [...] I had always... it was black with people around me all the time. 'Hey bitch, are you doing alright? Are you crazy or something? Do you want me to be in the picture so you'll get something to look at? Hey honey! Do you want me to be in the picture? Get lost!' Ha, ha, ha... I was sur-

rounded by these guys all the time, and I walked a lot. [...] I would say I was the only one who all made it to America who found my way well in New York. I always knew where up town was and so on and so on, I knew how to take certain subways and things like that... They knew nothing, they had cars, they knew nothing and they hated to walk." Östlihn 1990a.

398. Barbro Östlihn: "But you know Öyvind said that his reason was that he never had had a studio of his own, as I hadn't either you know! Face it, if he hadn't a studio he had a room of his own all the time that I could figure, I never even had that, I didn't have a wall to myself. I had had two babies playing around me and their friends, I mean they crawled in my knee. " Östlihn 1990a. Jämförelsen gör hon även i intervjun av Jan Sundström, 1991.

399. "[...] för det ser ut att ordna sig så, att vi bor här, dvs sover och badar (*underbart!* och vilket badrum) och äter morgonmål, samt Barbro också arbetar (hon arbetar ju så jämt och prydligt och säkert att hon lika gärna kunde sitta och måla nere i husets paradsalong) – medan jag hyr Rauschenbergs gamla ateljé vid 128 Front Street, en tvärgata till ärevördiga Wall Street." (Öyvind Fahlström i brev till Karin Fahlström 1962-03-09.)

400. Barbro Östlihn i brev till till Karin Fahlström 1962-03-09.

401. Patty Mucha, "Sewing in the Sixties. Recounting how some classic examples of Claes Oldenburg's Pop Sculpture came into existence, with cameo appearances by Dick Bellamy, Dennis Hopper and Charlie the cat – Memoir – Excerpt", *Art in America*, november 2002. s. 79–87.

402. Mulas 1967, s. 25. Fotografiets titel lyder: "Pat Oldenburg in Oldenburg's Bedroom".

403. Green 2001, s. 128ff.

404. Bourdieu (1974) 2000, s. 143.

405. Buchloh (1989) 2000, s. 512.

406. Green 2001, s. ix–xvii.

407. Se Marta Edling, *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin. Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft* (diss.), Stockholm: Stockholms universitet 1999.

408. "In one way, these changes reflect the artist's altered view of himself these days; he has shifted from thinking of himself as a heroic figure whose manual skill and whose performance are unique and unparalleled, to an idea of himself as a man with a special vision which conceived an isolates the image, but for whom the execution of the object is less important. In the past, it was our habit to frown on artists like Rodin, who made models of their materials and the creative process. Now once more artists have become indifferent to this romantic, I suppose they would call it, concept of art. Although it is not generally known, now many artists, particularly sculptors, send designs for their work out to be produced in some shop and they use assistants to do the laborious mechanical work in the studio. Since many of them tend now to aim at a certain anonymity in the execution of their art, their own hand has no value as against another's, and they ascribe no particular virtue to monotonous chores.

To some observers, this might seem like the death of art. In one sense, the present attitude represents a temporary state of reaction, more extreme than before perhaps, but nevertheless a reaction, to painterliness, just as abstract expressionism in turn had been a reaction against cubist geometric abstraction. One can be sure that it will come back again after a time painterliness, in this ceaseless process of action and counteraction which is the real basis of progress in art." Solomon 1967, s. 43.

409. Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontation with Twentieth-Century Art*, London: Oxford University Press 1972, s. 55–91.

410. Helen Molesworth, "Work Ethic", Helen Molesworth (red.), *Work Ethic,* University Park: Pennsylvania State University Press, 2003, s. 25.

411. Frågan om samarbetets eventuella estetiska konsekvenser är intressant men ligger något utanför ramen för denna undersökning. Jag har tidigare pekat på hur det sker en förändring i Fahlströms måleri, från en flytande, rörlig bildstruktur till en mer distinkt form, efter ankomsten till New York och inledningen av samarbetet. Mindre collage transformerades till större målningar med tydliga konturlinjer och stabila bildfält. I vilken grad detta är resultatet av intryck från konst Fahlström såg i New York, av ett inflytande av Östlihns säkra måleriteknik och klara bildstrukturer, eller något annat, har framtida Fahlström-forskning möjlighet att undersöka närmare. Öhrner 2003, s. 67–79. Thomas Millroth har indirekt bekräftat iakttagelserna, Thomas Millroth, "Bildkonsten", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, Lund: Signum, 2005, s. 564, not 83.

412. Irit Rogoff, "Production Lines", Collaborative Arts, Conversations on Collaborations in Art, http://collabarts.org, 2009-05-26.

413. Michel de Certeau, "Walking the City", *The Certeau Reader*, red. Graham Ward, Oxford & Malden, Mass.: Blackwell (1987) 2000, s. 104f.

414. Östlihn 1990a.

415. Ibid., s. 103.

416. Bruce W. Ferguson, "Exhibition Rhetorics, Material Speech and utter sense", Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Neirne (red.), *Thinking about Exhibitions*, London & New York: Routledge, 1996, s. 179.

417. Se Jeff Werner, "Fjärran speglingar i utländsk press", i Tellgren (red.) 2008, s. 331–345.

418. Hultén organiserade tillsammans med Oscar Reutersvärd utställningen *Objekt och artefakter. Verkligheten förverkligad*, i Agnes Widlunds Galleri Samlaren i Stockholm 1954, med svenska konstnärer, arkitekter och kritiker. I tidskriften *Kasark* som Hultén gav

ut med Reutersvärd och Hans Nordenström, utvecklades konceptet. 1955 visades på Galerie Denise René utställningen *Le Mouvement*, sammanställd av Hultén, där en historisk avdelning med rörlig skulptur av Duchamp och Calder visades med en av Victor Vasarelys målningar, Robert Jacobsens skulpturer och yngre konstnärer som Tinguely m.fl. Hans Hayden, ”Dubbel bindning. Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”, i Tellgren (red.) 2008, s. 177–200.

419. K. G. Hultén, förord, K. G. Hultén (red.), *Rörelse i konsten*, Stockholm: Moderna Museet, 1961, s. 1.

420. Gertrud Sandqvist, ”Önskemuseet. Konstmuseet och modernismen”, Cecilia Widenheim (red.), *Utopi & verklighet*, Stockholm: Norstedts &Moderna Museet, 2000, s. 128–135.

421. Se Öhrner 2007.

422. Om *Rörelse i konsten* och utställningens förspel, se också Andersson 2001, s. 8–142, och Hayden 2008, s. 188ff.

423. Detta har analyserats av Hans Hayden, se Hayden 2006.

424. Se t.ex. osign., ”Modernistisk generalmönstring av ej juryvald ny abstrakt konst”, *Sydsvenska Dagbladet*, 2004-03-16.

425. Föreningen aspects styrelse utgjordes vid utställningens öppnande av prominenta personer från skilda discipliner. Ordförande var Viking Göransson, då slottsarkitekt för Uppsala slott, och bland övriga ledamöter återfinns direktör Theodor Ahrenberg, redaktör Åke Danielsson, konstnären Olle Bærtling, arkitekterna David Helldén och Hans Matell, professor Arne Jones, intendent Bengt Häger, tonsättaren Ingvar Lidholm, professorn i konstvetenskap vid Uppsala universitet Nils Gösta Sandblad och regissör Gösta Werner. En liknande struktur byggs upp kring utställningens arbetsutskott som har affärsmannen Theodor Ahrenberg till ordförande. Åke Danielsson (red.), *document aspect 61, konstens månad 24 aug–24 sept*, Stockholm: Liljevalchs konsthall, 1961, s. 2 (opag.).

426. Folke Edwards, *Från modernismen till postmodernismen. Svensk konst 1990–2000*, Lund: Signum, 2000.

427. Installationsbilder saknas vilket gör att de rumsliga sambanden här delvis tolkats. Presskommentarer i text och bild tillsammans med utställningskatalogen och arkiverade fotografier av enskilda verk har varit grund för tolkningen. Stockholms stadsarkiv, SE/SSA/1265, pressklippen förvaras i Liljevalchs konsthalls arkiv. Utställningsnamnet skrevs *aspect 61*, medan jag valt att skriva det som ovan.

428. Rolf Anderberg, ”En märklig aspekt”, *Göteborgs-Posten*, 1961-09-22.

429. De motsvarar titlarna *Köksvägg,* 1960, 72 × 98 cm och *Gult galler*, 1961, 92 × 99 cm. Se ”verkförteckning” i Öhrner 2003, s. 134.

430. Jag har inte kunnat påträffa den i text eller bild i pressklippen.

431. *Klara* (1960, 44 × 61 cm), se bild i Björn Springfeldt (red.), *Öyvind Fahlström*, Stockholm: Moderna Museet, 1979, s. 29.

432. 1960, se bild i *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, s. 97.

433. Gunnar Hellman, ”Abstrakt aspect”, *Storstaden,* nr 16, 1961.

434. Martin Strömberg, ”Aspekter på ’ASPECT 61’”, *Dagens Nyheter*, 1961-08-24.

435. Rito (sign.) ”Idel abstraktioner på Liljevalchs”, *Dagens Nyheter*, 1961-08-22.

436. Martin Rörby, *David Helldén. Modernistisk visionär på traditionens grund* (diss.), Stockholm: Stockholmia förlag, 2003, s. 330ff.

437. David Helldén, ”Höghusen och bostadsmiljön”, *Byggmästaren*, nr A 5, 1958, s. 116ff, cit. ur Rörby 2003, s. 333.

438. Danielsson (red.) 1961; *Utställningskatalog aspect 61 med brasilia*, kat. nr 254, Liljevalchs konsthall, 1961.

439. Danielsson (red.) 1961, s. 3.

440. Teto Ahrenberg, *Jag har ju ändå ägt en Picasso. Memoarer av Teto Ahrenberg. Utmanaren, konstsamlaren, mecenaten*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1993, s. 143. Här beskrivs föreningens syfte vara att ”främja arbetet mellan progressiva konstutövare inom alla områden och verka för att förbättra deras arbetsvillkor och öka förståelsen för den nya konsten bland museitjänstemän och publik”.

441. Gert Marcus i telefonsamtal med mig 2004-04-06.

442. Enligt verksamhetsberättelsen för åren 1959–60 återfanns i den första styrelsen Theodor Ahrenberg, Olle Bærtling, tonsättaren Ingvar Lidholm, fotografen Lennart Olson, arkitekt David Helldén och regissören Gösta Werner. Bland föreningsmedlemmarna återfanns t.ex. konstnärerna Helga Henschen, Hertha Hillfon, Arne Jones, Gert Marcus, Eric H. Olson, Karl-Axel Pehrsson och Lennart Rodhe; författarna Svante Foerster, Nelly Sachs och Östen Sjöstrand; tonsättarna Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck och Maurice Karkoff; arkitekterna Alf Bydén, Bengt Lindroos, Folke Löfström, Sten Samuelsson och Erik Thelaus; regissören Alf Sjöberg samt skådespelaren Sven-Bertil Taube. *Föreningen aspects verksamhetsberättelse 1959–60*, hos Gert Marcus, cit. ur Rörby 2003, s. 34. I den styrelse som presenterades i samband med utställningen finns inte Lennart Olson längre med, men däremot de övriga nämnda i första årets styrelse tillsammans med Viking Göransson som ordförande, regissör Hans Dahlin, redaktör Gunnar Hellman, intendent Bengt Häger, professor Arne Jones, fil. lic. Bertil Lauritzen, fru Eva Lisa Lennartsson, arkitekt Hans Matell och professor Nils Gösta Sandblad. Likaså satt i utställningens arbetsutskott Theodor Ahrenberg, Åke Danielsson och Göran Hellman, Bengt Häger, Hans Matell och Folke Edwards (*document aspect 61*, opag., s. 2).

443. Danielsson (red.) 1961, opag., s. 3.

444. Edwards 1993, s. 143.

445. Nilsson 2009, s. 57–63.

446. Marcus 2004.

447. Se även Nina Denney Ness, ”Dynamik, oändlighet och manifest”, *Olle Bærtling. En modern klassiker*, Stockholm: Moderna Museet, 2007, s. 33–38.

448. Carlsund visade i samband med Stockholmsutställningen konkreta konstnärer med bas huvudsakligen i Paris, med gruppen A.C. Art Concret i centrum. Theo van Doesburg, Franciska Clausen och Fernand Léger ingick där. Efter utställningen återsändes inte alla lånade tavlor till Paris då Carlsund kommit i ekonomiskt trångmål. Försäljningen hade dock inte varit obefintlig och det kritiska mottagandet hade varit gott. Jan Torsten Ahlstrand, ”Den punkterade zeppelinaren eller ’konkretistfiaskot’ i Stockholm 1930”, *Otto G. Carlsund och konkretistfiaskot i Stockholm 1930*, Halmstad: Mjellby konstmuseum, 2004, s. 106–144.

449. Nils Gösta Sandblad, ”Vår visuella miljö”, i Danielsson (red.) 1961, opag.

450. Jfr Anna Livion-Ingvarsson, ”*ASAMK*”, *Bærtling i offentligheten*, Stockholm: Huddinge konstnärsklubb, Huddinge kommun, Bærtlingstiftelsen, 2005, s. 29–37.

451. Folke Hähnel: ”Fylkingen (1933–1966)”, Teddy Hultberg (red.), *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst,* Stockholm: Fylkingen förlag 1994, s. 19ff.

452. ”Referat av Fylkingens målsättningsdebatt vid allmänna sammanträdet den 15 mars 1967”, Teddy Hultberg (red.), *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, Stockholm: Fylkingen förlag 1994, s. 123ff.

453. Bengt Emil Johnson, ”Den första musikmaskinen”, *Dala-Demokraten*, 1961-09-22.

454. Osign., ”Världens första musikmaskin presenterad hos Liljevalchs”, *Nyaste Kristianstadsbladet*, odat. klipp 1961.

455. Ahrenberg 1993, s. 113–142; *Ahrenberg Collection*, Göteborg & Linköping: Göteborgs konstmuseum & Östergötlands länsmuseum, 1993.

456. Ahrenberg 1993, s. 159ff.

457. Theodor Ahrenberg, ”Konstlivets armod i välfärden”, *Paletten* 3/1959, s. 92–94.

458. Ibid., s. 92.

459. Ahrenberg 1993, s. 146. 1959 erbjuder Ahrenberg sin konstsamling i dess helhet, alternativt dess Matissedel, till Nationalmuseum för försäljning. Detta avvisades. I sin självbiografi beskriver han också en personlig maktkamp med Pontus Hultén. Ibid., s. 155–158.

460. Sörensen (sign.), ”Abstrakt aspect en hel månad”, *Dagens Nyheter*, 1961-05-15.

461. Lars Erik Åström, ”Frihet på gott och ont”, *Svenska Dagbladet*, 1961-08-24. Begreppet abstrakt diskuterades av kritikerna, t.ex. Kristian Romare, ”Bortblandade aspekter”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1961-08-31; Folke Edwards, ”Dagens svenska konst: Mot ismen”, *Stockholms-Tidningen*, 1961-09-07.

462. Fahlström 1965a.

463. Ibid.

464. Per-Axel Hildeman, ”Svensk konst utomlands”, *Dagens Nyheter*, 1965-07-03.

465. Fahlström 1965b.

466. För en översikt över NUNSKU:s verksamhet, se Sophie Allgårdh, *Svensk konst i världen. Trender, lanseringar och reaktioner 1965–1996*, Stockholm: Carlssons 2000.

467. *Redovisning av NUNSKUs verksamhet 1965–1971*, NUNSKU:s arkiv, A1:1.

468. *International Art Festival*, The New York Hilton at Rockefeller Center, New York, 28 oktober–31 februari 1968. I utställningen ingick även verk av Tore Berger, Ola Billgren, Björn Eneroth, Jan Håfström, Göran von Matérn, Lenke Rothman, Ulrik Samuelsson, Ulf Wahlberg samt konstnärer från Brasilien och Norge. *Redovisning av NUNSKUs verksamhet 1965–1971*.

469. Allgårdh 2000, s. 38. Målningarna visades dock på Moderna Museet samt 1970 som ett tillägg utanför katalogen till *Licht, Objekt, Bewegung, Raum – Schwedische Kunst heute*, en utställning till Nürnberg och Düsseldorf i Västtyskland. Utställningen omfattade Lars Englund, Öyvind Fahlström, Sivert Lindblom, Eric H. Olson, Ulrik Samuelsson, Carl Fredrik Reuterswärd och P. O. Ultvedt.

470. *XXXIII Biennale di Venezia, Öyvind Fahlström, Svezia*. Stockholm: Moderna Museet, 1966. Östlihn beskriver arbetet i Östlihn 1990a.

471. Allgårdh 2000.

472. Utställningens kostnader slutade på 316 796 kr. Förutom medel från NUNSKU finansierades utställningen genom bidrag från Kollegiet för Sverige-information genom Svenska ambassaden i Paris. NUNSKU, Utställningskorrespondens ordnad efter årtal och utställningar, 1968, F1:9, Moderna Museet.

473. Det senare bekräftades i telefonsamtal med Elisabet Engellau, tidigare Svenstedt, utställningssekreterare för *Pentacle*, 2008-08-26.

474. André Breton, ”Hommage à Max Walter Svanberg”, *Medium 3*, 1954.

475. Det framgår också tydligt i inslaget från vernissagen för *Pentacle* i Sveriges Televisions *Forum: Aktuell kulturspegel*, 1968-02-01. Ulf Linde (red.), *Pentacle: Olle Bærtling, Öyvind Fahlström, Carl Fredrik Reuterswärd, Max Walter Svanberg, Per Olof Ultvedt*, Paris: Musée des Arts décoratifs, 1968.

476. Engellau 2008.

477. *Forum Aktuell kulturspegel*, 1968.

478. Ibid.

479. Christer Jacobson, *Professor i Uppsala eller sköka i Bukarest?*, Stockholm: T. Fischer & co, 1995, s. 177. Jacobson ger i boken en livfull beskrivning av arbetet med *Pentacle*.

480. NUNSKU eller redaktionen hade först den svenske sociologen vid Columbia University Hans L. Zetterberg i åtanke för uppdraget. Brev från Elisabet Svenstedt, utställningens sekreterare, till Pontus Hultén, 1967-10-29. NUNSKU:s arkiv F1:9.

481. Alva Myrdal, ”La société suédoise et les artistes”, i Linde (red.) 1968, opag.

482. Pierre Restany, *Veckojournalen*, 1968/5.

483. Enligt utställningskorrespondens.

484. Pontus Hultén till Richard Bellamy, Green Gallery, 1963-10-23, Moderna Museets arkiv.

485. Lawrence Alloway, ”The Development of Pop”, Lucy R. Lippard (red.), *Pop Art*, London: Thames & Hudson, 1966, s. 27.

486. Se Helena Mattsson, *Arkitektur och*

konsumtion. Reyner Banham och utbytbarhetens estetik (diss. 2002), 3. uppl., Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion 2004, s. 70ff.

487. För en analys av Reyner Banhams teorier om och bejakande av mass- och populärkultur, se Mattsson 2004.

488. Andreas Huyssen, ”The Cultural Politics of Pop”, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 141–159: först publicerad i *New German Critique*, 4 (Winter 1975), s. 77–98.

489. Huyssen 1987, s. 142.

490. I samband med utställningen ”Moderna Museet besöker Oslo” på Kunstnernes hus 1966, visades enstaka verk av popkonstnärer för första gången. Popkonsten hade dock diskuterats i pressen från 1963. I samband med Stockholmsutställningen 1964 omskrevs popkonsten av vissa kritiker som vulgär och platt, av andra som en nödvändig presentation av samtiden. I och med att Andy Warhols utställning 1968, producerad av Moderna Museet, visades på Kunstnernes hus i Oslo, gjordes en större presentation. Warhol mötte stark kritik av exempelvis *Morgonbladet*, vars kritiker menade att detta inte var självständig konst. I allmänhet polariserade den norska kritiken popkonsten mot mer traditionell konst till den senares fördel. Se Bård Bie-Larsen, ”Mottakelsen av den amerikanske popkunsten i Norge”, *Kunst og Kultur* nr 2, 2008, s. 108–117.

491. Håkan Nyberg, Alf Linder, Channa Bankier & Helena Henschen, ”Borgerlig bildkonst”, *Clarté* nr 1, 1968, s. 26–30.

492. Merparten av korrespondensen mellan Billy Klüver och Pontus Hultén har länge legat outnyttjad av forskningen i ett privat arkiv. Jag citerar här direkt ur breven, som idag huvudsakligen finns i Klüver-Martin Archive i New Haven, och till en del i Moderna Museets arkiv. Se också Marianne Hultman , ”Vår man i New York. En intervju med Billy Klüver om samarbetet med Moderna Museet”, i Tellgren (red.) 2008, s. 233–251, där en stor del av korrespondensen återges.

493. Barbro Östlihn, Ansökningshandlingar, Konung Gustaf VI Adolfs 70-årsfond för svensk kultur, Vol. E I:1, vol FII a: 40, Riksarkivet.

494. Östlihn 1990a. Den utpekas också i hennes stipendieansökan tillsammans med Liljevalchs grupputställning 1953, som de tillfällen vid vilka stockholmspubliken dittills haft möjlighet att se nyare amerikansk konst i Sverige.

495. Dessa gallerier spelade en avgörande roll i intensifieringen av konstvärldens transnationella utbyten mellan framförallt Paris och New York. För en diskussion av galleristerna själva om galleriernas roll, se Castelli, Cordier & Sonnabend 1977.

496. Rekonstruktionen är gjord på basis av fotografisk utställningsdokumentation, *Moderna Museet Fotoalbum*, Moderna Museets bildbyrå samt utställningens katalog, *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*, Stockholm: Moderna Museet, 1963. Utställningens arbetskommitté och katalogredaktion bestod av Carlo Derkert, K. G. Hultén, Billy Klüver, Louise O'Konnor och Anna-Lena Wibom. Utställningen fortsatte sedan till Louisiana utanför Köpenhamn, och Stedelijk Museum, Amsterdam.

497. *Meddelande till Moderna Museets vänner*, nr 10, februari 1964, s. 11.

498. För en diskussion om hur Lichtenstein, som här, avsiktligt överdrev förlagornas stereotyper av det maskulina och feminina, se Cécile Whiting, ”Lichtensteins lånade prickar”, Anna Lena Lindberg (red.), *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet*, Lund: Studentlitteratur 2002, s. 193–237.

499. Katalogen innehöll Pontus Hulténs förord följt av artikeln ”Den nya amerikanska konsten” av Alan Solomon, och två kortare texter av Öyvind Fahlström och Billy Klüver. Sedan presenterades konstnärerna successivt i ord och bild, med texter skrivna av Öyvind Fahlström (Jim Dine), Alain Jouffroy (Roy Lichtenstein), Claes Oldenburg (om sig själv), Chell Buffington (James Rosenquist), George Segal (om sig själv), Henry Geldzahler (Andy Warhol) samt en osignerad notis om Tom Wesselman. Nils-Hugo Geber skrev om det omfattande filmprogrammet under utställningen.

500. I ett brev diskuterar Klüver vilken skribent som skall väljas. ”[Henry] Geldzahler, [Alan] Solomon, [Leo] Steinberg – bra på sina sätt – vikken som. Geldzahler mest in – sen Solomon, sen Steinberg.” Brev från B. Klüver till P. Hultén [1963?-10-20], Moderna Museets utställningshandlingar, Önskemuseet. Hultén bekräftar senare beställningen till Solomon, och meddelar att man funderar på att kalla utställningen ”the vulgarians”. Pontus Hultén i brev till Alan Solomon, 1963-11-11, kopia, Moderna Museet, F1:22, Handlingar rörande utställningsverksamheten 1963–66, 37, Amerikansk popkonst.

501. Jon (sign.),”Omröstning i Moderna museet. Majoriteten var emot popkonsten”, *Stockholms-Tidningen* 1964-03-34.

502. Carlo Derkert, handskrift i anteckningsbok titulerad *Popputställ 1964 mars–april*, Carlo Derkerts arkiv, Kungl. biblioteket, opag.

503. ”Kontakterna över Atlanten har varit det livgivande i konsten i detta sekel, det blir man ju alltmer klar på. [...] Hör ett förslag. Vi gör en *stor* utställning här 1964 på sommaren maj–sept. Europa-Amerika and art in the 20th century. Duchamp och Armory Show etc, Mondrian, Max Ernst, Leger, de Kooning, Matta, Riopelle, Tinguely, Nicki [sic], Calder, etc etc ända fram till de nyaste. Fahlström åsså.” Brev från P. Hultén till B. Klüver, odat. (Senare påskrift april 1963.)

504. Brev från P. Hultén till B. Klüver, odat. (våren 1963). Europa–Amerika-utställningen ägde aldrig rum, men idén var troligen embryot till den stora exposé Hultén skapade på Centre Georges Pompidou i Paris 1977, *Paris–New York*, Paris: Centre national

d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977.

505. Se omfattande korrespondens mellan Ileana Sonnabend och P. Hultén, Moderna Museet, augusti 1963–februari 1964, Moderna Museets arkiv, F 1:22. Följande citat belyser i koncentrat Hulténs sätt att arbeta med relationerna till Billy Klüver, gallerister och samlare för att uppnå största möjliga konstnärliga resultat: "I think you now can see that Rosenquist is going to be the problem-man nr 1 of our show. Billy writes today that we can get only three in New York, 'Tube', 'Light that wont fail No 1' (Scull), 'Spaghetti and Ford' (Hayes) and maybe 'Zone' (Tremaine). It is of course essential to have 'hommage to the American Negro' from the ICA-show. We have tried to have from Scull also the 'Portrait of Scull family' but without yes or no yet. I am very, very sorry that we are not going to have 'Capillary action'. Can really nothing be done about that? Should I ask the Swedish ambassador in Rome to intervene? The Swedish king might give Panza an order? What can I do? Could not Tate take a new one? It is essential to show now, that Rosenquist is not only a Swede but also a great artist. Maybe one of the greatest…". Brev från Pontus Hultén till Ileana Sonnabend, 1963-12-15, Moderna Museet, F1:22, handlingar rörande utställningsverksamheten 1963–66, 37. "Amerikansk popkonst".

506. En sådan plan framgår t.ex. av Hulténs brev till Richard Bellamy vid Green Gallery, 1963-10-23. "Concerning our eventual pop-show in Stockholm a lot of things has happened. I was in Paris a week ago and and spoke there to Ileana Sonnabend who now is very busy with the ICA-show in London. She told me that most of those pieces that go to London will stay in Europe for a while. She has a very beautiful Segal-show at this moment, as you know. She will later have several important 'pop'-artist shows during the winter. She thinks that important pieces of these shows can be kept in Europe and go to Stockholm." Moderna Museets myndighetsarkiv, F1a:37.

507. Bourdieu (1974) 2000, s. 222.

508. Hulst 2007, s. 14f. Leo Castelli skrev t.ex. i ett brev till Alfred H. Barr, Jr., 1955-10-26: "[T]he American public itself is often reluctant to give its full appreciation and support to U.S. artists who have not yet received the European stamp of approval; and, while many new arrivals from Europe – not infrequently watered-down versions of trends which have originated in this country – shown here by our museums and galleries meet with immediate success, parallel efforts to promote American art in Europe have had, at best, a succès d'estime." Orig. i Alfred Hamilton Barr papers, Museum of Modern Art (microfilm copy available at AAA, reel 218), cit. i Hulst, s. 18f.

509. Ibid.

510. Brev från Pontus Hultén till Billy Klüver 1959-08-07.

511. Vid Hulténs första New York-besök efter öppningen av São Paulo-biennalen den 21 september 1959, flög han till New York för att besöka museer och samlingar i Philadelphia, Boston, Harvard och Washington. Tillsammans med Klüver gjorde han ateljébesök bland annat hos Sam Francis, en vän som Hultén tidigare lärt känna i Paris, Alfred Leslie och konstteoretikern Meyer Shapiro. De reste till Connecticut och besökte Hans Richter, Naum Gabo och Alexander Calder. Hans Richter förevisade några av Viking Eggelings filmrullar som han ägde. Hultén besökte Yale University och studerade Societé Anonymes samling, formad av Duchamp, Man Ray och Katherine Dreyer 1920. Han skall även ha sett (delar av?) Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts*. Billy Klüver, anteckningar om Pontus Hulténs besök i New York 1959, odat. manuskript, box 12, Klüver-Martin Archive. Se också Hultman 2008, s. 235ff.

512. Anna-Lena Wibom studerade vid Stephens College i Columbia, Missouri, 1953–54 och vid University of Chicago läsåret därpå som Fulbrightstipendiat. Hon tillbringade mycket tid i New York vid ledigheter under det andra året. Anna-Lena Wibom, intervjuad av Annika Öhrner, 2006-03-17.

513. Hultén 1963. Moderna Museet hade ett kontinuerligt utställningssamarbete med Louisiana, och artikeln kom ut i anslutning till visningen där av den Jackson Pollock-utställning Moderna Museet just presenterat.

514. Ibid.

515. Billy Klüver, odaterade anteckningar om *Art 1963 – A new Vocabulary*. Klüver-Martin Archive. Utställningsarrangörerna hette Audrey Sabol, Joan Kron och Acey Wolgin. Klüver hade lärt känna Audrey Sabol då hon kontaktade honom för att köpa en av Hans Nordenströms teckningar för *The Village Voice*.

516. Korrespondens mellan Audrey Sabol och Klüver, Martin-Klüver Archive.

517. *Art 1963 – A New Vocabulary* (utst.kat.), 25 oktober–7 november 1962.

518. *Art 1963 – A New Vocabulary*, opag.

519. "Today's Factual artist*, and the work of these artists make up the present exhibition, belong to a new generation (age average about 30) whose reaction to Abstract Expressionism is still another manifestation in the evolution of art. […] He is attracted to abundant everyday ideas and facts which he gathers, for example, from the street, the store counter, the amusement arcade and the home." Sidney Janis, "On the Theme of the Exhibition", *The New Realists*, New York: Sidney Janis Gallery, 1962, opag. Janis refererar källan till *The factualists*: "Term first published in the book, *Collage* by Harriet Janis and Rudi Blesh, 1962. Other titles applied to artists with this point of view: *Commonists*; *Neo-Dadaists*; *Factualists*; *Artists of Pop Culture* and *Popular Realists*." Begreppet förekom också i William S. Burroughs roman *Naked Lunch* från 1959, där The Factualists är ett politiskt parti i en drömlik stat kallad Interzone.

520. Odat. brev från Alice Denney till B.

Klüver, där hon frågar om hon skall integrera Stockholm i förfrågan om lånen inför utställningen i Washington. Klüver-Hultén Archive, New Jersey.

521. *The Popular Image Exhibition*, Washington: The Washington Gallery of Modern Art, 1963. Ansvarig för utställningen som omfattade 56 verk var Alice M. Denney, Assistant Director vid museet.

522. Alan R. Solomon, ”The New Art”, *Art International* VII/7, September 25, 1963, s. 37–41.

523. *The Popular Image*, Institute of Fine Arts, London, October 24–November 23, 1963.

524. Brev från B. Klüver till P. Hultén, Moderna Museets myndighetsarkiv Moderna Museet, F1a:19.

525. Brev från Pontus Hultén till Alan Solomon, 11 november 1963-11-11, Moderna Museets myndighetsarkiv F1a: 22, ”Handlingar rörande utställningsverksamheten 1963–66”.

526. Max Kozloff, ”’Pop’ Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians”, *Art International* (1962), Steven Henry Madoff (red.), *Pop Art. A critical history*, Berkeley: University of California Press 1997, s. 29–32.

527. ”Hence, there is a curious, frank admission of chicanery among them, that does not necessarily succeed in becoming honest. Nor are they any more decent crooks with respect to the central idea – kitsch. Are we supposed to regard our popular signboard culture with greater fondness or insight now that we have Rosenquist? [...] The truth is, the art galleries are being invaded by the pinheaded and contemptible style of gum chewers, bobby soxers, and worse, delinquents. [...] Only works of the most exquisite wittiness, such as a few I saw at the Dine, Watts, and Saul shows, escape the debacle. But I fear very much from their authors in the future. In the meantime, save us from the ’uncharmers’, or permutations thereof, the Rosensteins or Oldenquists to come!”

528. Brev från B. Klüver till P. Hultén, 1963-11-20, Moderna Museet, Önskemuseet.

529. Brev från P. Hultén till Leo Castelli, 1963-11-28, Moderna Museets arkiv; F1:22, ”Handlingar rörande utställningsverksamhet 1963–66”.

530. Pontus Hultén, ”Förord”. *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*, Stockholm: Moderna Museet s. 15.

531. Hultén 1964, s. 16.

532. Alan R. Solomon, ”Den nya amerikanska konsten”, *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*, Stockholm: Moderna Museet, s. 23.

533. Enligt uppgift från Rasmusson i intervju med mig, e-brev och telefonsamtal, 2009-04-27. Han beskrev utställningen som ett inspirerat och snabbt sammanställt projekt.

534. Ludvig Rasmusson, *POP,* Galleri Observatorium, Observatoriegatan 1, 11 maj–29 maj 1963, stencilerad folder. Samtliga utställande konstnärer var: Dick Bengtsson, John-E. Franzén, Jarl Hammarberg, Lars Hillersberg, Åke Holmqvist, Sven Höglund, Berndt Petterson, Carl Fredrik Reuterswärd, Göran Rossholm, Ulf Wahlberg, Magnus Wibom och Göran Östergren.

535. Ludvig Rasmusson, ”Pop”, *Rondo*, 1963, häfte 2, s. 25–32. Gruppen svenska konstnärer Rasmusson refererar till har en delvis annan sammansättning än i utställningen: Dick Bengtsson, Erik Dittman [sic, skall vara Dietman], Öyvind Fahlström, Jarl Hammarberg, Lars Hillersberg, Sven Höglund, Jack Nelson, Hans Munch-Nisted, Ulf Rahmberg, Carl Fredrik Reuterswärd, P. O. Ultvedt och Göran Östergren.

536. Olivier Herdies, *Stockholm à l’heure du pop* (svensk titel: *När popen kom till stan*), 1964, 16 mm, färg, 33 min. Referensarkivet, stiftelsen Filmform.

537. Öyvind Fahlström, text i *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*, s. 24.

538. Theodor W. Adorno, ”Résumé über Kulturindustrie”, *Kulturkritik und Gesellschaft I/II. Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss & Klaus Schultz, Band 10.1 und 10.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, s. 337–345.

539. Källan anges i Torsten Bergmark, ”Pop – den amerikanska drömmen”, *Dagens Nyheter* 1964-02-25.

540. Torsten Bergmark, ”Svitsch-blang på Moderna Museet”, *Dagens Nyheter*, 1964-02-29.

541. Torsten Ekbom, ”Popkonsten och masskulturen”, *Dagens Nyheter*, 1964-03-10.

542. Torsten Bergmark, ”Rum och realitet”, *Dagens Nyheter*, 1964-04-26.

543. Osign., ”Är det pop eller konst eller bluff?”, *Expressen*, 1964-03-05.

544. Ibid.

545. Ibid.

546. Tord Bæckström, ”Efter konsten”, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 1964-03-12.

547. *Aktuellt* 1964-02-27, Sveriges Television.

548. Ulf Linde, ”Fyra artiklar” (1965), *Efter hand. Texter 1950–1985*, Stockholm: Bonniers 1985, s. 522–541. Artiklarna var ursprungligen publicerade i *Dagens Nyheter* 1965-03-26, 1965-03-30, 1965-04-04 och 1965-05-13 och samlade i Ulf Linde, *Fyra artiklar*, BLM-biblioteket, Stockholm: Bonniers 1965.

549. Katarina Dunér, ”POP, POP, POP”, *Sydsvenska Dagbladet*, 1964-03-24.

550. Ibid.

551. Folke Edwards, ”Vad vill POP?”, *Stockholms-Tidningen*, 1964-02-29.

552. Rolf Anderberg ”Coca-Cola på museum”, *Göteborgs-Posten*, 1964-03-24.

553. Lucy Lippard, *Pop Art*, London: Thames & Hudson, 1966, s. 69.

554. Ibid., s. 69.

555. Hal Foster har i det sena översiktsverket över *Pop Art* räknat dels brittiska konstnärer från Independent Group, Hamilton och Paolozzi, och nästa brittiska generation (Peter Blake, Derek Boshier, Pauline Boty, Patrick Caulfield, David Hockney, Allen

Jones, R.B. Kitaj, Richard Smith och Joe Tilson) samt New York-konstnärerna Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley och Tom Wesselman. Foster 2005, s. 17.

556. Whiting 1997.

557. Minioudaki 2009, s. 44.

558. Constance W. Glenn, "American Pop Art. Inventing the Myth", Marco Livingstone (red.), *Pop*, utst. kat. London: Royal Academy of Arts & Weidenfeld & Nicholson, 1991, s. 32.

559. Ibid., s. 39.

560. Popens utställningshistorik kan skrivas på olika sätt. I Susan J. Cookes kronologi över popens utställningar och performances har okommenterat endast utställningar i USA inkluderats. Susan J. Cooke, "Chronology", Barbara Haskell (red.), *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958–1964*, New York & London: Whitney Museum of American Art & W.W. Norton 1984, s. 137–148. Hal Foster räknar i sin förteckning över "[t]he key group exhibitions" med *New Painting of Common Objects*, Pasadena Art Museum, 1962; *The Popular Image*, ICA, London, 1963; *Six Painters and the Object*, Guggenheim Museum, New York, 1963; och *The New Generation: 1964*, London: Whitechapel Art Gallery, 1964 och senare utställningar. *Art 1963 – A New Vocabulary*, Philadelphia 1962 och Moderna Museets presentation 1964 finns ej med. Foster 2005, s. 40, not 6.

561. Patrik Lars Andersson har gjort en ingående tolkning av hur några individuella konstnärer, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely och Per Olof Ultvedt, liksom Ulf Linde ville distansera sig från den amerikanska popkonstdiskursen och de positioner de tillskrevs i den runt 1963. Andersson 2001, s. 82–142.

562. För en historiografisk analys av deras exkludering ur popkonsten, se Minioudaki 2007.

563. P. Hultén till B. Klüver, 1962-01-09.

564. "Hoppas allt väl med poppen. Tycker det var tråkigt att intresset från Lindes, Bonniers, Fagerlinds etc sida var så litet. Om dom inte kan förstå vad det gäller – hur kan nånsin ett museum vara aktivt??? Pontus för guds skull försitt inte chansen nu. Det finns forfarande möjligheter att köpa bra saker – och de flesta är villiga hjälpa Dig." Brev från Billy Klüver till Pontus Hultén 1964-03-26. Klüver-Martin Archive.

565. Utställningen ägde rum 29 februari–12 april 1964. Rose 1970, s. 202.

566. Brev från Billy Klüver till Pontus Hultén, odat. Fahlström var som nämnts just i processen att lämna Cordier & Ekstrom, Inc. för att så småningom börja samarbeta med Sidney Janis. I brevet för också Klüver upp frågan om hur hans roll som museets rådgivare i inköpsfrågor skulle kunna ges större formell legitimitet. I ett annat brev omnämns att "Öyvind och Barbro" är "uppe hos Janis igen för att se de olika möjligheterna". I brevet redogörs för status i möjliga förvärv av Warhol, Dine, Rosenquist, Segal, Oldenburg. I andra brev från den här våren förekommer förslag på förvärv av David Smith, filmer av Robert Breer och Andy Warhol. Museet köper också Robert Rauschenbergs *Monogram*. Öyvind och Barbro omskrivs i förmedlande roller vid köpet av *Ping Pong Table*, t.ex. 1964-04-09, då bordet till sist reserveras för 2250 dollar. Klüver-Martin Archive.

567. De finns dock med i den "artist's book", *1 Cent Life*, som museet köpte in 1964. Boken, som utgavs i 2000 exemplar, innehåller 88 blad, 62 originallitografier av 28 konstnärer, lyrik av Walasse Ting, samt tryckta bilder och fotografier. Texten är skriven av Walasse Ting och för redigeringen står Sam Francis. Boken är utgiven av E. W. Kornfeld, Bern, 1964.

568. En broschyr till utställningen utgavs också: *Pop Art*, Hayward Gallery, 9 juli–3 september 1969, London: Hayward Gallery, 1969. Broschyren listar 166 konstverk av 49 konstnärer, övervägande amerikanska och brittiska. Utställningen var producerad av British Arts Council.

569. *Pop Art*, 1969.

570. Fahlströms målningar var *Performing Krazy Kat No. 2* (1963–64) och *Performing Krazy Kat III* (1965), en variabel målning med flyttbara magnetiska element.

571. De konsthistoriska översiktsverken behandlas här inte alltid enskilt; analysen baseras istället på en korpus med följande handböcker, här ordnade kronologiskt, dock med varje författares verk i en följd:

Rolf Söderberg,
Den svenska konsten under 1900-talet, Stockholm: Bonniers 1955
Den svenska konsten under 1900-talet. Måleri, skulptur och grafik från sekelskiftet till 60-talet, Stockholm: Aldus/Bonniers 1961
Modern Swedish Art, Stockholm: Aldus/Bonniers 1961, 1963
Den svenska konsten under 1900-talet, Stockholm: Aldus/Bonniers 1970

Andreas Lindblom,
Svensk konst. Från stenåldern till rymdåldern, Stockholm: Norstedts 1960

Gösta Lilja,
Svensk t måleri under 1900-talet. Från Ernst Josephson till Max Walter Svanberg, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1968

Gunnar Berefelt,
Svensk konsthistoria. En kort översikt, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1971

Beate Sydhoff,
Bildkonsten i Norden. Del 5. Vår egen tid, Lund: Prisma 1973
Sveriges konst 1900-talet. Del 2. 1945–1975 Sveriges Allmänna Konstförening Publikation 109; Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening 2000

Olle Granath,
Svensk konst efter 1945. En konstkritisk essä, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1975, 1977 1978

Another light. Swedish art since 1945 = Une autre lumière. l'Art suédois depuis 1945 = In einem anderen Licht. Schwedische Kunst nach 1945, Stockholm: Svenska Institutet 1975, 1982
Ett annat ljus. Svensk konst efter 1945, Stockholm: Carlssons 1986
Bengt Olvång,
Våga se! Svensk konst 1945–1980, Stockholm: Författarförlaget 1983
Louise Lyberg,
"1880–1980" i Mereth Lindgren (red.), *Svensk konsthistoria*, Lund: Signum 1986, 2002
"1880–1980" i Mereth Lindgren (red.), *Swedish History of Art*, Lund: Signum 1987
Folke Edwards,
Från modernismen till postmodernismen. Svensk konst 1990–2000, Lund: Signum 2000
Elisabeth Lidén & Sven Sandström,
Konsten i Sverige. 1900-talets bildkonst, AWE/Gebers (1975) 1981
Lars Nittve,
"Sweden", i Torsten Bløndal (red.), *Northern Poles. Breakaways and Breakthroughs in Nordic Painting and Sculpture of the 1970's and 1980's*, Farum: Bløndal, 1986
Sören Engblom,
Art in Sweden – leaving the empty cube. Contemporary Swedish art, Stockholm: Svenska Institutet, 1998, 2002
Svensk konst – ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten, Stockholm: Svenska Institutet, 2000
Mårten Castenfors,
Sveriges konst 1900-talet. Del 3. 1970–2000, Sveriges Allmänna Konstförening Publikation 110; Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening 2001
Thomas Millroth,
"Bildkonsten", Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975, Lund: Signum, 2005
Yvonne Eriksson & Bia Mankell,
"1950–2000", *Konst och visuell kultur i Sverige*, Stockholm: Signum, 2007.

572. Mårten Castenfors beskriver exempelvis sitt anslag i inledningen: "I denna avslutande del har det stora och normerande anslaget fått träda tillbaka på grund av den närhet som fortfarande finns till de konstnärer och de skeenden som satt sin prägel på de senaste årens konstliv." Castenfors 2001, s. 7.

573. Dan Karlholm, "Handböcker i allmän och svensk konsthistoria", Britt-Inger Johansson & Hans Pettersson (Hayden) (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Stockholm: Raster, 2000, s. 93–120.

574. Karlholm 1996, s. 10.

575. Om fastställandet av kontext vid analys av diskursiv praktik, se Fairclough (1992) 2007, s. 82.

576. Söderberg 1961, s. 6.

577. Granath 1975, 1977 & 1978 resp. Granath 1975, 1982 & 1986.

578. Ett empiriskt exempel på hur handboken hade inflytande på fältet ger Linda Fagerström när hon visar hur de konstkritiker som skriver om Randi Fisher traderar de könspräglade epitet som Rolf Söderberg använt om Fisher i sin konsthistoria från 1955. Fagerström 2005, s. 87ff.

579. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München: Prestel Verlag, 1954. Historiken var uppdelad i två band och kom i flera nyutgåvor, exempelvis 1965 då det första bandet hade den talande undertiteln *Eine Entwicklungsgeschichte*.

580. Hayden 2006, s. 147; Walter Grasskamp, "Degenerate Art and Documenta I", *Vol. I: From Shadow to Substance 1945–1963*, Oxford & Cambridge (Mass.) 1989, s. 248f.

581. Jag har konsulterat Moderna Museets verkdokumentation och undersökt samtliga bevarade fotografier ur samlingshängningar, utan att träffa på målningen. Tack till Ylva Hillström, intendent och Stefan Ståhle, bildbyrån, Moderna Museet.

582. Hennes andra utställning på Tibor de Nagy 1966 kommenterades i dagspress. Osign., "Svensk blomma i New York", *Dagens Nyheter*, 1966-02-23.

583. I Moderna Museets samling finns följande verk av Östlihn i förvärvsordning: *Pantbank* (1962), inköpt 1964; *Drottningholmsparken* (1965), inköp 1968; *Wall with Shadow* (1978), inköp 1979; *Suffolk Street Wall* (1972), donation 1994; *Bruna pilar* (1993) och *Röda Pilar* (1994), förvärvade 1996; *Erik's House – Lego* (1965), donation och inköp 2003 och *Maria Magdalena* (1968), överförd från Statens konstråd 2005. Moderna Museets samlingsdatabas.

584. Maria Görts, "Rutiner och val. Framväxten av Moderna Museets samlingar", i Tellgren (red.) 2008, s. 30.

585. De ägde rum 1976, 1979, 1983, 1986, 1988, 1991 och 1995. Övriga separatutställningar i Sverige var t.ex. i Galleri Larsson, Gävle 1984 och Galleri Ars Nova, Göteborg 1992.

586. Söderberg 1970, s. 5.

587. Exempelvis hos Sydhoff 1973, s. 7. Om manifest intertextualitet i diskursiv analys, se Fairclough (1992) 2007, s. 117. Om Söderbergs inflytande på modernismens konsthistorieskrivning, se Jeff Werner, "Svansviftningens estetik. Modernismen ur provinsens perspektiv", Cecilia Widenheim (red.), *Utopi & verklighet*, Stockholm: Norstedts & Moderna Museet, 2000, s. 98–107.

588. Lena Johannesson, "Förord", *Konst och visuell kultur i Sverige, 1810–2000*, Lund: Signum, 2007, s. 9.

589. Fairclough (1992) 2007, s. 133.

590. Granath 1975, s. 5.

591. Olvång 1983, s. 9.

592. Edwards 2000, s. 9.

593. White 1978, s. 64.

594. För en analys av Barrs konstruktion av Museum of Modern Art, se Irving Sandler & Amy Newman (red.), *Alfred H. Barr. Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1986.

595. Sandler & Newman (red.) 1986, s. 92.

Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories,* New York: Routledge, 1999. Se också James Elkins, *Stories of Art*, New York & London: Routledge, 2002, s. 12f.

596. Werner 2000, s. 98–107.

597. Söderberg 1955, s. 21.

598. Lilja 1968, s. 134.

599. Sydhoff 1973, s. 140ff.

600. "Geschichtliche Entwicklung wird dabei als *Hinbewegung* auf die unterstellte Norm, also als *Fortschritt*, oder als *Fortbewegung* von ihr, also als *Rückschritt*, aufgefasst. Das Kunstwerk bildet in diesem Konzept eine Station auf dem Weg, auf dem sich eine *Norm*, die Norm der Kunst, erfüllt." Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1984, s. 15.

601. Sydhoff 1973, s. 8.

602. Ibid., s. 8.

603. Granath 1975, s. 4.

604. Ibid., s. 6.

605. I Granath 1975 inkluderas 79 konstnärer, i Granath 1986 106. Könsfördelningen är densamma i båda fallen, 11 % kvinnor och 89 % män.

606. Ibid., s. 62.

607. Utställningen som avses är *Tolv amerikanska målare och konstnärer*, Liljevalchs konsthall, 1953.

608. Edwards 2000, s. 9f.

609. Ibid., s. 158.

610. Ibid., s. 196.

611. Ibid., s. 228f.

612. Sydhoff 1973, s. 193.

613. Hayden 2006, s. 228f.

614. Söderberg 1970, s. 306.

615. Arthur C. Danto, "The End of Art", Berel Land (red.), *The Death of Art*, New York: Haven Publishers, 1984; Belting 1984. Se en återblickande diskussion av Danto över temat i 1980-talets estestiska debatt i Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

616. Söderberg 1970, s. 292.

617. Ibid., s. 67, mina kursiver.

618. Nylén 1998, s. 107.

619. Se t.ex. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", Thomas B. Hess & Elizabeth C. Baker (red.), *Art and Sexual Politics. Women's liberation, women artists, and art history*, New York: Collier Books, 1973; Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London: Pandora Press, 1981; Nanette Salomon, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", Joan Hartmann & Ellen Messer-Davidow (red.), *(En)gendering the Canon. Feminism in Academe*, Knoxville: University of Tennessee Press, 1991, s. 222–236; Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist desire and the writing of Art's Histories*, London & New York: Routledge, 1999, särskilt s. 3–40.

620. Karlholm 1996, s. 78.

621. Castenfors 2001, s. 7.

622. I en studie över bl.a. kvinnliga konstnärers konsekrering i de allmänna översikterna avseende en tidigare period, 1864–1939, konstaterade Iréne Winell-Garvén att de sena översikterna ofta inkluderar konstnärer som tidigare inte funnits med, medan den traditionella strukturen bibehålls. Hennes period har en betydligt mindre korpus än efterkrigsperiodens. Iréne Winell-Garvén, *Vägen till Parnassen. En sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864–1939* (diss.), Göteborg Studies in Sociology No. 25, Göteborg University, Department of Sociology, 2005, s. 203–256.

623. Statistiken har upprättats utifrån namnregistren. Urvalet omfattar i Sverige verksamma konstnärer. Namn på personer som inte är konstnärer och konstnärer ur andra tidsperioder, som t.ex. omtalas som förebilder, har ignorerats. Utgåvorna är inte överensstämmande vad gäller periodiseringar och genreavgränsningar. Se bilaga 2.

624. Statistik ur Konsthögskolans matriklar och elevkataloger, ur databas sammanställd av Forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi (SEC), Institutionen för utbildning, kultur och medier, Uppsala universitet. Tack till Andreas Melldahl.

625. Edwards 2000, s. 204f.

626. Anna Lena Lindberg & Barbro Werkmäster (red.), *Kvinnor som konstnärer*, Stockholm: LT:s förlag, 1975.

627. Yvonne Eriksson & Anette Göthlund (red.), *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, Lund: Signum, 2003.

628. Se Minioudaki 2009, s. 52.

629. Thomas B. Hess & Elizabeth C. Baker (red.), *Art and Sexual Politics. Women's liberation, women artists, and art history*, New York: Collier Books, 1973.

630. Granath 1968.

631. Beate Sydhoff, "Två betraktare", *Svenska Dagbladet*, 1968-09-15.

632. Bengt Olvång, recension av Barbro Östlihn utan rubrik, *Aftonbladet* 1968-09-19.

633. Jan Håfström, "The imprint of No 70 on No 72 Front Street N Y C", *Konstrevy* 5/6, 1968, s. 259.

634. Ludwig Qvarnström analyserar i sitt pågående avhandlingsprojekt om modernismens historiografi vid Uppsala universitet, med arbetsnamnet *Vigselrummet och 1910-talets svenska monumentalmåleri. En kritiskt historiografisk och receptionshistorisk undersökning*, hur vissa figurer i samtida konstkritik på ett liknande sätt konstitueras in i den konsthistoriska berättelsen.

635. Millroth 2005, s. 70.

636. Lars Nittve, "Sweden", Torsten Bløndal (red.), *Northern Poles. Breakaways and Breakthroughs in Nordic Painting and Sculpture of the 1970's and 1980's*, Farum: Bløndal, 1986, s. 274–343.

637. Ibid., s. 274f.

638. Ibid., s. 273. Nittve understryker längre ner att urvalet inte är en följd av en "generationsfixerad 'smak'" utan att det återspeglar "en faktisk situation", och objektiverar därmed i ett slag det egna personliga valet.

639. Ibid., s. 274.

640. Björn Springfeldt (red.), *Barbro Öst-*

lihn. Målningar från New York, Stockholm, Paris 1962–1983, Stockholm: Moderna Museet, 1984.

641. Engblom 1998, s. 5.

642. Ibid., s. 13ff resp. 31.

643. Castenfors 2001, s. 12.

644. Ibid, s. 108.

645. Ibid., s. 12.

646. Ibid., s. 169.

647. ”Det postmoderna tillståndet”, i Edwards 2000, s. 283–290.

648. De konstnärer som omnämns är Sivert Lindblom, Ulrik Samuelsson, Lena Cronqvist, Hans Wigert, Ola Billgren, Torsten Andersson, Jan Håfström, Claes Eklund, Petter Zennström, Eva Zettervall och Curt Asker. Eriksson & Mankell 2007, s. 275.

649. Begreppet anknyter till Pierre Bourdieus kapitalbegrepp. Mikael Börjesson diskuterar begreppet transnationellt kapital i *Transnationella utbildningsstrategier vid svenska lärosäten och bland svenska studenter i Paris och New York* (diss.), Uppsala universitet 2005, s. 49ff (opubl.).

650. Frances Follin, *Embodied Visions. Bridget Riley, Op Art and the Sixties*, London: Thames & Hudson 2004, s. 123–142.

651. Jeff Werner, *Medelvägens estetik. Sverigebilder i USA*, del 2, Hedemora & Högklinta: Gidlunds förlag 2008, s. 281–285.

BARBRO ÖSTLIHN AND NEW YORK. THE SPACE AND POSSIBILITIES OF ART

English Summary

Barbro Östlihn and New York. The space and possibilities of art had as its starting point the fact that Barbro Östlihn (1930–1995), a Swedish artist with a position in the margins of the neo-avant-garde field in Manhattan, is not included in the Swedish narrative on the 1960s, in spite of the focus specifically on new art from America. Barbro Östlihn had several exhibitions in New York in the 1960s and artists like Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg and Frank Stella collected her work. The hypothesis was that her marginalization in Swedish art history could be understood through field-related and discursive, as well as aesthetical, studies. I have analyzed the work of Barbro Östlihn and illustrated a few selected aspects of discourses and art fields in Sweden and the U.S.A. in the 1960s. The theoretical framework was constructed from feminist theory, the field theory of French sociologist Pierre Bourdieu and the discourse theory of Michel Foucault. The overall aim of the study was to deepen the understanding of Östlihn's art, the historical context and metahistorical mechanisms.

Barbro Östlihn grew up in Stockholm and studied at the Konstfack School of Arts, Crafts and Design, 1951–1954, and at the Royal Academy of Art, 1954–1959. In the 1950s she painted expressive landscapes and later abstracted building shapes. As part of her studies, she also created public art. Östlihn got married in 1953 and had two children, Ann (1955) and Erik (1957). In 1959, she met artist and writer Öyvind Fahlström (1928–1976). She started assisting him in the production of his work and the couple married in 1960. In October of 1961, Östlihn and Fahlström left Stockholm for New York where they lived until 1976, although they spent long summer sojourns in Europe.

Paintings from New York and the art criticism discourse in Manhattan in 1963

Östlihn's paintings from the period 1961–1969, often semi-abstract representations of building façades in New York, are treated in the first chapter of the dissertation. Östlihn went for long walks in Manhattan, photographed houses and then used the photos in her painterly work. A picture analysis of the painting seen as the organization of a surface is followed by a study of its sign function. Östlihn's New York paintings contrasted from her earlier work, partly a result of the fact that photographs had replaced sketched drawings. The consequent use of photographs, starting in 1961, connects her work to the contemporary artistic practice of, e.g., Robert Rauschenberg and Gerhard Richter, who solved "crises" in painting by approaching photography. An analysis of this practice and her use of street names as titles, showed that she manifestly pointed to the urban space. Through this, a new understanding of the work as part of a contemporary artistic practice in the international avant-garde and as related to the urban space was reached.

The second chapter examines Barbro Östlihn's exhibition at the gallery *Cordier & Ekstrom, Inc.*, in November 1963. Through the analysis of a segment of art criticism, it identifies concepts by which her work was entered into the discourse. Dore Ashton, a modernistically inclined critic, was reserved towards Östlihn's work, while Barbara Rose and Donald Judd, both of whom were professionally and socially related to the younger avant-garde, were more interested and more positive in reviewing the exhibition. The three critics put Östlihn's work into a generational model; it was found to be part of an ongoing project among a "younger" generation, to artistically position itself against abstract expressionists. Gender values were present on the surface of the texts as well as in indirect references, which can be interpreted as the result of a need within the discourse to reflect on gender and the legitimacy of women in the field. Women

were not prevalent as agents in the art scene, especially not as artists in solo shows. The dichotomy America-Europe was present in the texts and was valued in different ways; it was related to the nationality of the artist, to the artistic effort or to concrete techniques or stylistic features of the works.

Different notions of proficiency existed in the discourse around Östlihn's work in 1963, something I found to be essential. Artistic proficiencies such as manual skills and confidence in form were being reevaluated. Östlihn had developed her talent through her thorough studies at the Konstfack School of Arts, Crafts and Design and the Royal Academy of Art in the 1950s. I interpret Donald Judd's statement – "Her ingenuity is sufficient enough to imply that her ingenuity may become sufficient" – to suggest that Östlihn's proficiency was threatening to make her less relevant to the upcoming discourse, later named minimalism. Artistic proficiency was also at work later in the division of labor established between the two spouses Fahlström and Östlihn. The discourse analysis in this chapter shows that characteristics that were ascribed to Östlihn's work were relevant to the avant-garde and its proximity – regardless of whether the writer appreciated them or not. Östlihn was placed in the avant-garde through these value judgments passed from different points in the art field. Clearly, her position in Manhattan, both in the space of art and in the social space, was considered to be part of an avant-garde that was about to be consolidated. The study of the exhibition also revealed that her artistry at the time was accepted by people in the field and that she had strong support from people with solid positions within the new art world.

Manhattan, Space and the Artist's Studio

Östlihn's work pointed toward the urban space, and in chapter three I look into some spatial aspects that defined her position. There are the transnational transfers between Europe and the U.S.A., the radical transformation that the urban space was going through – one of the globally most extensive thus far – and the social space of the art scene, which was partly organized along the coordinates of the urban space. Large urban projects were a manifestation of powerful financial interests in the real estate market, and they affected the space for artists in the cities. As a result of these projects the artists' studios were either demolished or came to function as a kind of link in the gradual conversion of old small-industry areas to attractive luxury homes, as shown by Sharon Zukin. The artists' role "in the world" also changed at this time: they were assumed to leave the solitary endevaour of the studio to actively participate in society and the field of art. The analysis demonstrates that the choice of location in Manhattan to work and live in meant a positioning within the avant-garde field and its artists' groupings. This was true also for Barbro Östlihn and Öyvind Fahlström, whose studio address at 128, Front Street from 1961 through 1967 linked them to a certain group of artists. Östlihn's walks in Manhattan could, in the words of Michel de Certeau, be understood as a performative act, a statement that articulated the urban spatial possibilities.

A studio is a space that is defined by history and gender, and is associated with the artistic work that takes place there, as concluded by Caroline A. Jones. In the shared studio, Barbro Östlihn produced her own extensive work as well as large parts of Fahlström's pieces. I observe their *joint work production* in which two kinds of labor division coincided: on the one hand the traditional and then common division between the sexes, and on the other hand the new collective artists' work that was under development. The important shift in ideology regarding artists' work that started in the 1960s and was reflected, e.g., in the work of Frank Stella and Andy Warhol, made it possible to hand over substantial parts of the production of a painting to others without risking the aura of neither work nor originator. In the process, the work of the hand was gradually losing merit. The labor division between Fahlström and Östlihn, neutral on the surface, was a gender-related division that affected the artists' prospects in the field and their place in the narrative of art history.

Östlihn established a position as an artist by placing herself where there were opportunities for exhibitions and exposure to the art world. Her artistic proficiency, and her willingness to use it in the production of Fahlström's work, were important prerequisites for this. Through the cooperation, Fahlström was able to produce a larger volume of paintings than would otherwise have been possible. The consistent silence on this in the writing of history, i.e., the fact that a large portion of Fahlström's work during the period was not produced by him, adds to a discursive suppression of the female agent. The spatial analysis conducted in the chapter results in an insight that Östlihn's basic opportunity to live and work within the avant-garde was strongly conditioned by gender structures and the ideology of the studio.

Swedish avant-garde in transition

The fourth chapter turns to a study of the Swedish settings. A study of three exhibition projects with transnational ambitions, demonstrates how the avant-garde of the time was constructed. In the exhibition *aspect 61* in Stockholm, the positions of artists and other professional groups were articulated. It was a relatively *open* manifestation of the avant-garde, where agents as well as the art they presented were heterogenous, while the projects clearly aimed to display the cutting edge of contemporary art. It was here that Barbro Östlihn, with two paintings, had her first appearance. In *Pentacle*, a big artistic venture by NUNSKU (The National Committee for the Exhibitions of Contemporary Swedish Art Abroad) in 1968, works by five artists were

presented in a prestigious context at the Musées des Arts décoratifs in Paris. The artists were linked by having already appeared on the international art scene. The project was government sponsored and the "Swedishness" expressed in the main exhibition text – by Alva Myrdal – was that of a welfare state able to support its artists. All artists were male, which was true of essentially all the many projects that NUNSKU worked on in 1965–1972. Östlihn, who belonged to a small circle of Swedish artists established in the international art market, was present at *Pentacle* as an assistant to Öyvind Fahlström. Her exhibition in Galleri Burén in 1968 in Stockholm was well reviewed, but on the whole her position in the Swedish art field was more characterized by her being a partner of Fahlström's than by her own work.

A case study of the Moderna Museet 1964 exhibition *American pop art – 106 ways of love and despair* revealed how the import of the American avant-garde affected relations in the Swedish field. The notion of *Pop Art* was not yet completely established in 1962, and the name of the planned exhibition of new art from Manhattan was under negotiation almost until it opened. Through a series of exhibitions in the U.S.A., the pop art phenomenon was gradually consolidated. In Sweden, the presentation at Moderna Museet has been construed as a step towards an increasingly open art climate, but it can also bee seen as a manifestation of the institutionalization of pop art globally and the tendency to include only some artists, "the New York Five". Artistic expressions in Sweden, by Swedish agents related to pop art, were suppressed when pop art came to be associated with the American core. Barbro Östlihn figured in the background of the production of the American pop art exhibition in Stockholm by encouraging artist friends in New York to send their best paintings to Stockholm. But although her own, partly pop-related, production was even *acquired* by Roy Lichtenstein, one of "the New York Five", it was not possible to introduce it on the Swedish art scene at this time, for field-related as well as discursive reasons.

Swedish Post-War Art History

The study was concluded by an analysis of the art history narratives in Swedish handbooks on post-war art. It was shown how the established modernistic understanding of art development as oscillating between abstraction and figuration to a large degree continues through the narratives' inconspicuous structures into the present. Within Swedish art history, the postmodern breaking point was not followed by the establishment of new models of understanding of art development. The narratives are dominated by successions of artist presentations, which are discreetly grouped and in which women artists are underrepresented. In later editions only a few artists are imported from the 1960s into the present. Östlihn's work, when mentioned, is described through attributes internal to her paintings. It is presented as solitary and without connection to the American context where it was created. The Swedish narrative on the post-war era is characterized by a scarcity of utterances and a prevalence of continued narratives.

Conclusions

Certain defined aspects of the avant-garde of the 1960s were studied regarding the opportunities and limitations that characterized the space of Barbro Östlihn. Rather conspicuously, it seems to have been impossible for Östlihn to gain transnational capital, a value attained nationally through international success. This can be compared, e.g., to the result of a transnational move of another European artist in the 1960s, the British op artist Bridget Riley. Once she had had successful exhibitions in New York in 1965, she was able to make a name for herself in her native country and was seen as part of a new art, as acknowledged by Frances Follin. The transfer of Öyvind Fahlström into today's art history as "our first international national" artist, demonstrates in turn how international success in his case was transformed into maximum transnational capital on the home front. From his participation in the Sao Paolo Biennial 1959 and the Venice Biennial 1966, as Swedish representative of the Nordic Pavillion and with Östlihn as co-curator together with Pontus Hultén, to the participation in the international exhibition at the Venice Biennial 2009 chosen by Swedish curator Daniel Birnbaum, Fahlström has been introduced internationally in a number of publically financed projects.

The analyses of the dissertation indicate that Östlihn's weak position in the Swedish narrative is a result of very strong discursive formations and powers in the field. Her place in the American neo-avant-garde was created by the relevance of her paining, by the field and by her ability to consciously or subconsciously maintain successful strategies to achieve a place there. In the Swedish context, she did not have the same opportunities. I have pointed to two possible reasons for this: the exclusion of women in avant-garde representations, and the fact that only a few artists were forwarded from 1960s in the art history narratives. These are not fully sufficient explanations but they point towards tendencies. The *general* causal connection between scarce statements of the discourse and the marginalization of women artists in the field in the post-war era needs closer scientific examination. My study, however, shows that an analysis that relates Östlihn's painting to the field in which it was produced opens a new understanding of her work as well as of the avant-garde of the 1960s.

Översättning Ylva Lindahl

TACK & ACKNOWLEDGEMENTS

Att forskningsarbete är ensligt brukar sägas, det var också mitt. När det nu närmar sig sitt slut är det ändå de gemenskaper jag delat som drabbar mig. Hans Hayden har som min huvudhandledare klokt och med finkänslighet följt mig i avhandlingsprocessens alla yttre och inre vindlingar. Långa vardagsförmiddagar på Café Sturekatten försvann under intensiva utbyten kring efterkrigstidskonsten. Jan von Bonsdorff har stött mitt arbete med aldrig sviktande entusiasm och välvillighet vilket varit mycket värdefullt. Marta Edling har skarpsynt utmanat mig till att driva tanke och vetenskaplig reflektion vidare, vilket främjat textens utveckling. Det är en glädje att få ta del av hennes vänfasthet.

Det konstvetenskapliga seminariet i Uppsala under ledning av Hedvig Brander-Jonsson och Jan von Bonsdorff utgjorde under de första avgörande åren en kreativ intellektuell gemenskap. Anna Brodow, Marika Bogren, Irina Brändén, Elisabeth Hemby Elmfeldt, Jacob Lindblad, Kristina Mejhammar, Margareta Nisser Dalman, Ludwig Qvarnström, Hedvig Schönbeck, Jessica Sjöholm Skrubbe, Cecilia Strandroth, Per Strömberg, Henrik Widmark och Olle Wilson har tålmodigt läst mina texter i skilda stadier. Ett särskilt varmt tack går till Cecilia, vars kollegiala och vänskapliga stöd alltsedan vi båda antogs vid forskarutbildningen 2003 stundtals varit oumbärligt. Håkan Nilssons insiktsfulla och utvecklande granskning vid slutseminariet fick mig att på allvar förstå att texten var en blivande avhandling. Alexandra Borg, Andrea Kollnitz och Karolina Uggla gästade mina seminarier och gav väsentliga synpunkter. Hedvig Brander-Jonsson, Emilie Karlsmo och Helena Kåberg har gjort ytterligare viktiga läsningar av manuset. Gunnel Westring-Bastin har med sin klokhet utgjort en klippa för alla institutionens doktorander. Gunnel har också tillsammans med Agneta Ekman-Lundell utfört viktiga administrativa insatser. Samtalen runt lunchrumsbordet med kollegorna Eva Sandgren, Thomas Hård af Segerstad och Carina Jacobsson har varit trivsamma. Forskarsalen på Kungl. biblioteket har blivit min egentliga vardag under arbetets senare del, en fantastisk arbetsplats. Tack alla kollegor där för stöd och förströelse, ingen nämnd och ingen glömd.

Johan Fornäs kommenterade ett utkast till forskningsplanen i ett tidigt skede. Konstnärerna Ann Edholm och Rickard Sollman har läst och kommenterat kapitel. De har delat med sig av sina kunskaper om måleri, inte minst Östlihns, vid många samtal genom åren. Mitt arbete har presenterats i olika sammanhang. Anna Tellgren vid Moderna Museet och Hans Hayden organiserade Rauschenbergsseminariet som ett samarbete mellan institutionerna, där jag utvecklade några av de konsthistoriska aspekterna. Vid en doktorandkonferens anordnad av Swedish Association for American Studies i Uppsala 2009, gav Douglas Tallack mitt arbete skarpsynta kommentarer och uppmuntran att fortsätta det urbana spåret. Nätverket *NordForsk network – Visions of the Past: Images as Historical Sources and the History of Art History* har givit inspirerande, kollegiala utbyten. Kristina Boréus diskursanalyskurs vid Statsvetenskapliga institutionen i Stockholm utvecklade redskapen. I hög grad gäller detta också Donald Broadys doktorandkurs i kultursociologi. Idag är jag verksam i Forskargruppen SEC vid Uppsala universitet som leds av Donald Broady, en unik och utvecklande forskningsmiljö. Varmt tack till Donald Broady, Mikael Börjesson och alla kollegor i SEC.

During the course of my work the support and knowledge of friends in the U.S.A. has been invaluable. Whitney Chadwick has been most supportive and gave important advice to my initial research lay-out. Julie Martin has throughout my research with limitless generosity shared her knowledge and her network in Manhattan with me. Her and Billy Klüver's archive has been an important resource. Kalliopi Minioudaki's wittiness and knowledge

on the pop-era has been a treat during research-trips to Manhattan and long e-mail-correspondences. I greatly admire her work, cited in this book. Nicholas Ekstrom has been very helpful, as have Gina Guy at the Robert Rauschenberg Foundation and Natasha Sigmund at the Roy Lichtenstein Foundation. Dore Ashton, Lettie Eisenhower, Pat Oldenburg, Jasper Johns, Barbara Rose, Irving Sandler, Frank Stella and Idelle Weber have kindly shared their memories with me. I have had inspiring talks with Sid Sachs and am thankful for his sensibility for art and for the quality of Östlihn's work.

Arkivstudier utgör ett av avhandlingens fundament. Utan Ann Hallströms generositet med att öppna sitt familjearkiv hade denna bok varit en helt annan. Jan Sundström har anförtrott mig eget researchmaterial. De båda, liksom William Aronowitsch, Charles Dreyfus, Elisabet Engellau, Olle Granath, Enno Hallek, Lars Hjelmstedt, Sigvard Olsson, Gunilla Palmstierna-Weiss, Ludvig Rasmusson, Gunne Ridderstolpe, Björn Springfeldt, Beate Sydhoff, Anna-Lena Wibom och Ulla Wiggen har vänligt delat med sig av sina kunskaper och minnen. Det gjorde även Billy Klüver (1927–2004) och Gert Marcus (1914–2009). Dåvarande Arkivet för Ljud och bild liksom Kungl. biblioteket, Arkivet i Liljevalchs konsthall, Konstakademiens arkiv och bibliotek, Moderna Museets arkiv, Riksarkivet, Stockholms Stadsarkiv, Stiftelsen filmform och Uppsala universitetsbibliotek samt deras medarbetare utgör ovärderliga forskarresurser. Särskilt tack till Eva-Lena Bengtsson, Eva Ioannidis, Anna-Karin Larsson, Annakarin Lindberg, Gunnel Lindelöv, Stefan Ståhle och Marika Wikner Markendahl. David Neuman bjöd in mig som gästcurator vid projektet Arkipelag, Stockholm Europas Kulturhuvudstad 1998, och lät mig göra utställningen "Det extatiska huset". Birgitta Flensburg bjöd in mig att presentera Barbro Östlihns retrospektiv på Norrköpings konstmuseum 2003 där jag också samarbetade med Helena Persson och Marianne Hultman. Konservatorerna Ingrid Novion och Thea Winther har delat med sig av sina kunskaper. Andreas Melldahl har sammanställt viktig statistik ur SEC:s databas. Stort tack till er.

Ulla Wikander har sedan mina sena tonår varit en vän, mentor och forskarförebild. Avhandlingen är till del en frukt av mångårigt utbyte med kollegor som arbetar med feministisk konstforskning i Sverige. I Margaretha Rossholm-Lagerlöfs doktorandseminarium vid konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, som jag deltog i under viktiga år i början av 1990-talet, grundlades min forskaridentitet. De många konstnärer jag samarbetat med som curator och under min tid vid Konsthögskolan Valand, Göteborgs universitet, har format min konstsyn och mitt lärande. Till alla er riktar jag mitt varma tack.

Jag har varit finansierad genom en doktorandtjänst vid Historisk-filosofiska fakulteten med tillägg av stipendier från Stiftelsen Göransson-Sandviken stipendiefond och Birgit och Gad Rausings stiftelse för humanistisk forskning. Mina årliga researchresor till New York har finansierats av Anna-Maria Lundins stipendiefond, Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet, Uppsala och Göransson-Sandviken resestipendium. Boken har producerats tack vare medel från några stipendiefonder, som nämns på annan plats. För dessa bidrag är jag är djupt tacksam. Det är jag också för det fina professionella samarbetet med Tove Marling Kallrén vid Makadam förlag, som tillsammans med Johan Laserna och Anna Bohlin gjort avhandling till bok. Tack också Ylva Lindahl för översättningen av summaryn.

Mina kära föräldrar Leif och Britta (1932–2009) Öhrner har varit ett stort stöd i vardagen. Att mamma aldrig fick se avhandlingen är därför en sorg. Utan Jacob Derkert, min älskade livspartner, bollplank och kritiska läsare hade avhandlingen aldrig kommit till.

Två fina små flickor har på ett närmast ofattbart sätt förvandlats till två stora och kloka under de år då deras mor ofta hade sitt huvud någon annanstans.

Avhandlingen tillägnas Andrea och Paula.

Annika Öhrner

KÄLLOR OCH LITTERATUR

Otryckta källor

Arkiv

SVERIGE
Stockholm
Kungl. Akademien för de fria konsterna

Kungl. biblioteket
Audiovisuella medier
Programkopior från Sveriges Television och Sveriges Radio
Carlo Derkerts arkiv
Öyvind Fahlströms arkiv

Moderna museet
Arkivet
Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan, utställningshandlingar
Pontus Hulténs arkiv
Önskemuseet, utställningshandlingar

Bildbyrån
Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan, utställningsdokumentation.

Nämnden för utställningar av svensk konst i utlandet (NUNSKU), arkiv
Pentacle, utställningshandlingar

Privata arkiv
Sigvard Olsson
Jan Sundström
Barbro Östlihns kvarlåtenskap
Annika Öhrner

Riksarkivet
Arkivet för Konung Gustaf VI Adolfs 70-årsfond för svensk kultur
Arkivet för Sverige-Amerika stiftelsen

Stiftelsen Filmform
Filmsamlingen

Stockholms stadsarkiv
Aspect 61, utställningshandlingar, Liljevalchs konsthall
12 nutida amerikanska målare och skulptörer, utställningshandlingar, Liljevalchs konsthall

USA
New Jersey
Klüver-Martin Archive, privat

New York
Ekstrom & Ekstrom Archive, privat

Opublicerad litteratur

Andersson, Patrik Lars, *Euro-Pop. The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, Even, 1954–1966* (diss.), University of British Columbia, Vancouver,UMI Dissertation Services, 2001.

Boyer, Kathryn Anne, *Political Promotion and Institutional Patronage. How New York Displaced Paris as the Center of Contemporary Art, ca. 1955–1968* (diss.), Dept. of Art History, University of Kansas, UMI Dissertation Services, 1994.

Edling, Marta, *Fri konst? Konstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Kungliga Konsthögskolan och Konstfackskolan 1960–1995*, Stockholm (kommande). Manuskript.

"Exhibitionschedule", Daniel Cordier & Michael Warren, Inc. and Cordier & Ekstrom, Inc., Ekstrom & Ekstrom Archive, New York.

Lormée, Emilie, *Rapport de traitement: Dr. Livingstone, I Presume, de Öyvind Fahlström, 1961, peinture sur toile, AM 1989-317*, janvier 2008.

Minioudaki, Kalliopi, *Women in Pop. Difference and Marginality* (diss.), Institute of Fine Arts, New York, 2009.

Rasmusson, Ludvig, *POP,* Galleri Observatorium, Observatoriegatan 1, 11 maj–29 maj 1963, stencil.

Film

Olivier Herdies, *Stockholm à l'heure du pop*, (Svensk titel; *När popen kom till stan*.), 1964, 16 mm, färg, 33 min.

Internet

Johns, Jasper, intervjuad av John Yao, "In Conversation: Jasper Johns with John Yao", i *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, webtidskrift, http://brooklynrail.org/2007/02/art/jasper-johns, 2009-07-16, publicerad i februari 2007.

Osign. "At Home With Henry", *Time Magazine*, Feb. 21, 1964, www.time.com/time/magazine/article/0,9171,870834,00.html, 2008-01-08.

Rogoff, Irit, "Produktion Lines", hemsida: Collaborative Arts, Conversations on Collaborations in Art, http://collabarts.org/?p=69. 2009-05-26.

Widenheim, Cecilia, *Molnen mellan oss – och andra verk ur Moderna museets samling*, www.modernamuseet.se, 2009-05-25.

Radio

"Kulturfönstret: New York – Stockholm – Paris", Sveriges Radio P1, 1984-02-28.

Television

Axelman, Torbjörn, (red.), Sveriges Television, *Aktuellt*, 1959-09-03.

Inslag om Pentacle, Sveriges Television, *Forum: Aktuell kulturspegel*, 1968-02-01.

Inslag om Moderna Museets utställning Amerikansk Popkonst, 106 former av kärlek och förtvivlan, Sveriges Television, *Aktuellt* 1964-02-27.

Ulvenstam, Lars (red.), Sveriges Television, *Studio 66: Aktuellt kulturmagasin*, 1996-02-03.

Intervjuer och muntliga källor

Här listas alla intervjuer oavsett medium samt muntliga källor.

Ashton, Dore, samtal med Annika Öhrner, New York, 2006-02-09.

Engellau, Elisabet, telefonsamtal med Annika Öhrner, 2008-08-26.

Eisenhower, Lettie, intervjuad av Jan Sundström, 1991-05-29, kassettband.

Johns, Jasper, e-brev till Annika Öhrner, 2007-03-01.

Johns, Jasper, intervjuad av John Yao, "In Conversation: Jasper Johns with John Yao", i *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, webtidskrift, http://brooklynrail.org/2007/02/art/jasper-johns, 2009-07-16, publicerad i februari 2007.

Hallek, Enno, samtal med Annika Öhrner, Marta Edling och Maria Görts, 2007-05-11.

Marcus, Gert, telefonamtal med Annika Öhrner 2004-04-06.

Mitchell, Fred, intervjuad av Jan Sundström, New York 1991-05-28, kassettband.

Rasmusson, Ludvig, telefonsamtal och e-brev till Annika Öhrner, 2009-04-27.

Rose, Barbara, intervjuad av Annika Öhrner, New York, 2009-02-05.

Rose, Barbara, e-brev till Annika Öhrner, 2007-05-10.

Stella, Frank, samtal med Annika Öhrner, 2008-04-09.

Wibom, Anna-Lena, intervjuad av Annika Öhrner, 2006-03-17.

Östlihn, Barbro intervjuad av Thomas Millroth, "Kulturfönstret: New York – Stockholm – Paris", Sveriges Radio P1, 1984-02-28.

Östlihn, Barbro, intervjuad av Julie Martin, Paris, 1990-09-30 [1990a]. Kassettband nr 115 och 116, Klüver-Martin Archive, New Jersey.

Östlihn, Barbro, intervjuad av Julie Martin, Paris, 1990-10-21 [1990b] . Kassettband 148, Klüver-Martin Archive, New Jersey.

Östlihn, Barbro, intervjuad av Julie Martin och Billy Klüver, Paris 1992-06-28. Kassettband 408, Klüver-Martin Archive, New Jersey.

Östlihn, Barbro, intervjuad av Jan Sundström, Paris 1991-12-28.

Intervjuerna finns dokumenterade hos författaren, i inspelningar eller intervjuanteckningar.

Tryckta källor och litteratur

Abbott, Berenice & Yochelson, Bonnie, *Berenice Abbott. Changing New York*, New York: New Press, 1997.

Abramson, Daniel M., *Skyscraper Rivals. The AIG Building and the Architecture of Wall Street*, New York: Princeton Architectural Press, 2001.

Adorno, Theodor W., "Résumé über Kulturindustrie", *Kulturkritik und Gesellschaft I/II. Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Band 10.1 & 10.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, s. 337–345.

Ahrenberg, Teto, "Konstlivets armod i välfärden", *Paletten*, nr 3, 1959.

Ahrenberg, Teto, *Jag har ju ändå ägt en Picasso. Memoarer av Teto Ahrenberg. Utmanaren, konstsamlaren, mecenaten*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1993.

Ahrenberg Collection, Göteborg & Linköping: Göteborgs konstmuseum & Östergötlands länsmuseum, 1993.

Ahlstrand, Jan Torsten, "Den punkterade zeppelinaren eller 'konkretistfiaskot' i Stockholm 1930", *Otto G. Carlsund och konkretistfiaskot i Stockholm 1930*, Halmstad: Mjellby konstmuseum, 2004, s. 106–144.

Allgårdh, Sophie, *Svensk konst i världen. Trender, lanseringar och reaktioner 1965–1996*, Stockholm: Carlssons, 2000.

Alloway, Lawrence, ”The Development of Pop”, Lippard, Lucy R. (red.), *Pop Art*, London: Thames & Hudson, 1966, s. 27.

Alloway, Lawrence, ”Systemic Painting” (1966), Battcock, Gregory (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press (1968), 1995.

American Pop Art, New York: Macmillan, 1974.

Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan, Stockholm: Moderna Museet, 1964.

Anderberg, Rolf, ”En märklig aspekt”, *Göteborgs-Posten*, 1961-09-22.

Anderberg, Rolf, ”Coca-cola på museum”, *Göteborgs-Posten*, 1964-03-24.

Art 1963 – A New Vocabulary (utst.kat.), Philadelphia: YMCA 1962.

Ashton, Dore, *Philip Guston*, New York: Grove Press, 1960.

Ashton, Dore, *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*, Boston & Toronto: Atlantic 1962.

Ashton, Dore, ”Art”, *Arts & Architecture*, July 1963, s. 4.

Ashton, Dore, ”From 'A Symposium on Pop Art'”, *Arts Magazine*, April 1963, s. 39.

Ashton, Dore, ”New York Commentary”, *Studio International*, Feb 1964.

Ashton, Dore, ”Resecuring some recent traditions”, *Studio International*, March 1964, Vol. 167, No. 851.

Ashton, Dore, ”Ambiguity in Modern Classicism”, *Studio International*, April 1964, Vol. 167, No. 852.

Ashton, Dore, ”In Praise of Illusion”, Battcock, Gregg (red.), *The New Art. A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1966, s. 111–122.

Ashton, Dore, *Richard Lindner*, New York: Abrams, 1969.

Ashton, Dore, *The New York School. A Cultural Reckoning*, New York: Viking Press, 1973.

Ashton, Dore, *Rosa Bonheur. A Life and a Legend*, New York: Viking, London: Secker & Warburg, 1981.

Ashton, Dore, *About Rothko*, New York: Oxford University Press, 1983.

Ashton, Dore, *Fragondard in the Universe of Painting*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1988.

Ashton, Dore, *A Fable of Modern Art*, London: Thames & Hudson, 1980.

Ashton, Dore, *American Art Since 1945*, New York, London: Oxford University Press, Thames & Hudson, 1982.

Austin, John Langshaw, *How to do things with words. The William James Lectures 1955*, London 1962.

Bæckstrom, Tord, ”Efter konsten”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 1964-03-12.

Bal, Mieke & Bryson, Norman, ”Semiotics and Art History”, *Art Bulletin*, Vol. 73, 1991:2, s. 176–180.

Bal, Mieke, ”Introduction”, Bal, Mieke (red.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretations*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999, s. 1–14.

Bal, Mieke, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York: Routledge, 1996.

Ballon, Hillary & Jackson, Kenneth K. (red.), *Robert Moses and the Modern City. The Transformation of New York*, New York & London: W.W. Norton & Company, 2007.

Banes, Sally, *Greenwich Village 1963. Avant-garde performance and the effervescent body*, Durham: Duke University Press, 1993.

Banes, Sally, ”Gulliver's Hamburger. Defamiliarization and the Ordinary in the 1960s Avant-Garde”, Banes, Sally (red.), *Reinventing Dance in the 1960s. Everything Was Possible*, Madison: University of Wisconsin Press, 2003, s. 12.

Barthes, Roland, ”Bildens retorik” (1964), Aspelin, Kurt & Lundberg, Bengt A. (red.), *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, Stockholm: PAN/Norstedts, 1976, s. 114–130.

Barthes, Roland, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*, Stockholm: Alfabeta, 1986, s. 111.

Baudelaire, Charles, ”Le peintre de la vie moderne”, *Le Figaro*, 1863-11-26, 1863-11-29 och 1863-12-03.

Baxandall, Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven & London: Yale University Press, 1985.

Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1984.

Berefelt, Gunnar, *Svensk konsthistoria. En kort översikt*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1971.

Bergmark, Torsten, ”Pop – den amerikanska drömmen”, *Dagens Nyheter*, 1964-02-25.

Bergmark, Torsten, ”Svitch-blang på Moderna museet”, *Dagens Nyheter*, 1964-02-29.

Bergmark, Torsten, ”Rum och realitet”, *Dagens Nyheter*, 1964-04-26.

Berman, Marshall, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* (1982), Lund: Arkiv, 2001.

Bie-Larsen, Bård, ”Mottakelsen av den amerikanske popkunsten i Norge”, *Kunst og Kultur*, nr 2, 2008, s. 108–117.

”Biography”, *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, utställningskatalog, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona: Actar 2001, s. 343.

Blanck, Dag, *De första sjuttio åren 1919–1989*, Stockholm: Sverige-Amerika stiftelsen, 1989.

Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice* (1972), Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Bourdieu, Pierre, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* (1974), Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000.

Bourdieu, Pierre, ”Produktionen av tro. Bidrag till en teori om de symboliska tillgångarnas ekonomi” (*La production de la croyance. Contribution à une economie des biens symboliques*) (1977), *Kultursociologiska texter*, red. Donald Broady & Mikael Palme, Stockholm: Salamander, 1986, s. 147–236.

Bourdieu, Pierre, ”Distinktionen. En social kritik av omdömet” (1979), *Kultursociologiska texter*, red. Donald Broady & Mikael Palme, Stockholm: Salamander, 1986.

Boyer, Christine M., ”Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport”, Sorkin, Michael (red.), *Variations on a theme park*, New York: Hill & Wang, 1992.

Breton, André, ”Hommage à Max Walter Svanberg”, *Medium 3*, 1954.

Broady, Donald, *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, Stockholm: HLS förlag 1990.

Bryson, Norman, ”Art in Context”, Cohen, Ralph (red.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1992, s. 18–43.

Buchloh, Benjamin H. D., ”Andy Warhol's One-Dimensional Art, 1956–1966” (1989), *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 2000.

Buchloh, Benjamin H. D., ”Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Richter” (1977), *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass. & London, The MIT Press, 2000, s. 365–403.

Bydler, Charlotte, *The Global Art World Inc. On the globalization of contemporary art* (diss.), Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004.

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde* (1974), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Calas, Nicolas, *For Eyes and Ears*, New York: Cordier & Ekstrom, 1964.

Castelli, Leo, Cordier, Daniel & Sonnabend, Ileana, ”Le rôle des galeries (Propos recueillis par Alfred Pacquement. Août 1976)”, *Paris–New York*, Paris: Centre Pompidou, Séries des publications du Musée d'art Moderne, 1977, s. 172–179.

Castenfors, Mårten, *Sveriges konst 1900-talet. Del 3. 1970–2000*, Sveriges Allmänna Konstförening Publikation 110, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 2001.

Certeau, Michel de, ”Walking the City”, *The Certeau Reader* (1987), red. Graham Ward, Oxford & Malden, Mass.: Blackwell, 2000, s. 91–110.

Chadwick, Whitney & de Courtivron, Isabelle (red.), *Skapande par* (1994), Stockholm: Alfabeta, 2003.

Chave, Anna C., ”Pollock and Krasner, Script and Postscript”, Francis Francina, *Pollock And After*, London & New York: Routledge, 2000.

Chave, Anna C., ”'Who will paint New York'. 'The World's New Art Center' and the Skyscraper Paintings of Georgia O'Keeffe”, *American Art*, Vol. 5, No. 1–2, Winter–Spring 1991.

Clark, T. J., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, London: Thames & Hudson, 1984.

Cooke, Susan J., ”Chronology”, Haskell, Barbara (red.), *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958–1964*, New York: Whitney Museum, 1984, s. 137–148.

Daniel Cordier. Le regard d'un amateur, Paris: Centre Pompidou/les Abbatiors, 2005.

Danielsson, Åke (red.), *document aspect 61, konstens månad 24 aug–24 sept*, Stockholm: Liljevalchs konsthall, 1961.

Danto, Arthur C., ”The End of Art”, Lang, Berel (red.), *The Death of Art*, New York: Haven Publishers, 1984.

Danto, Arthur C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

Danto, Arthur C., ”Konstvärlden” (1964), *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos Nummer 1, Stockholm: Raster, 1996, s. 91–116.

Demetrion, James T., *Clyfford Still. Paintings 1944–1960*, New Haven & London: Yale University Press, 2001.

Denney Ness, Nina, ”Dynamik, oändlighet och manifest”, *Olle Bærtling. En modern klassiker*, Stockholm: Moderna Museet, 2007, s. 33–38.

Dreyfus, Charles, utan titel, *Barbro Östlihn, Målningar från New York, Stockholm, Paris, 1962–1983*, Moderna Museet, 1984, s. 5–7.

Dreyfus, Charles, ”Barbro Östlihn”, *L'Oeil lisant*, mars 1977.

Dreyfus, Charles, ”Barbro Östlihn”, *Opus International* no. 65, 1978.

Dreyfus, Charles, ”Déserts”, C.I.R.C.A. 1981.

Dunér, Katarina, ”POP, POP, POP”, *Sydsvenska Dagbladet*, 1964-03-24.

Edling, Marta, *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin. Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft* (diss.), Stockholm: Stockholms universitet 1999.

Edwards, Folke, ”Dagens svenska konst: Mot ismen”, *Stockholms-Tidningen*, 1961-09-07.

Edwards, Folke, ”Vad vill POP?”, *Stockholms-Tidningen*, 1964-02-29.

Edwards, Folke, *Från modernismen till postmodernismen. Svensk konst 1990–2000*, Lund: Signum, 2000.

Ekbom, Torsten, ”Popkonsten och masskulturen”, *Dagens Nyheter*, 1964-03-10.

Ekbom, Torsten (red.), *Öyvind Fahlström*, Stockholm: Bonniers, 1967.

Elkins, James, *Stories of Art*, New York & London: Routledge, 2002.

Engblom, Sören, *Art in Sweden. Leaving the empty cube. Contemporary Swedish Art*, Stockholm: Svenska Institutet, 1998, 2. uppl. 2002.

Engblom, Sören, *Svensk konst. Ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten*, Stockholm: Svenska Institutet, 2000.

Engelsk-svenska/Svensk-engelska ordboken, Stockholm: Norstedts 1994.

Eriksson, Yvonne & Göthlund, Anette, *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, Lund: Signum, 2003.

Eriksson, Yvonne & Mankell, Bia, ”1950–2000”, *Konst och visuell kultur i Sverige*, Stockholm: Signum, 2007.

Evans, Walker, ”On the Waterfront”, *Fortune*, november 1960.

Fagerström, Linda, *Randi Fisher – svensk modernist* (diss.), Lund: ellerströms, 2005.

Fahlström, Öyvind, ”Det extatiska huset”, *Konstrevy* nr 4, 1966, s. 152–155, 191–192.

Fahlström, Öyvind, ”Det enda som lönar sig: Att drämma till”, *Expressen*, 1962-03-15.

Fahlström, Öyvind, ”Svensk konst utomlands: Vaktparad eller gerilla?”, *Dagens Nyheter*, 1965-06-20 [1965a].

Fahlström, Öyvind, ”En fläkt av Sverige?”, *Dagens Nyheter*, 1965-07-08 [1965b].

Fahlström, Öyvind, ”Barbro Ostlihn”, *Art International*, feb. 1968, s. 46–48.

Fairclough, Norman, *Discourse and Social Change*, Cambridge & Malden, Mass.: Polity, 1992.

Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1995.

Ferguson, Bruce W., ”Exhibition Rhetorics, Material Speech and utter sense”, Greenberg, Reesa m.fl. (red.), *Thinking about Exhibitions*, London & New York: Routledge, 1996.

Ferguson, Russell (red.), *Hand-Painted Pop. American Art in Transition 1955–62*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1992.

Fisher, John, ”Entitling”, *Critical Enquiry*, Vol. 11, No. 2, 1984, s. 286–298.

Foster, Hal, ”Survey”, Mark Francis (red.), *Pop*, London: Phaidon, 2007, s. 14–41.

Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi* (1969), Lund: Arkiv, 2002.

Glenn, Constance W., ”American Pop Art; Inventing the Myth”, Livingstone, Marco (red.), *Pop*, utställn. kat. London: Royal Academy of Arts och Weidenfeld & Nicholson, 1991, s. 32.

Glimcher, Mildred, *Indiana, Kelly, Martin, Rosenquist, Youngerman at Coenties Slip*, New York: The Pace Gallery, 1993.

Goldman, Judith, *James Rosenquist. The Early Pictures 1961–1964*, New York: Gagosian Gallery, Rizzoli, 1992.

Granath, Olle, *Another light – Swedish art since 1945 = Une autre lumière – l'art suédois depuis 1945 = In einem anderen Licht – schwedische Kunst nach 1945*, Stockholm: Svenska institutet 1975.

Granath, Olle, *Another light – Swedish art since 1945 = Une autre lumière – l'art suédois depuis 1945 = In einem anderen Licht – schwedische Kunst nach 1945,* Stockholm: Svenska Institutet, 1982.

Granath, Olle, *Ett annat ljus – svensk konst efter 1945*, Stockholm: Carlssons 1986.

Granath, Olle, ”Lust och manér”, *Dagens Nyheter*, 1968-14-07.

Granath, Olle, *Svensk konst efter 1945. En konstkritisk essä*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1975, 1977, 1978.

Grasskamp, Walter, ”Degenerate Art and Documenta I”, *Vol. I: From Shadow to Substance 1945–1963*, Oxford & Cambridge, Mass. 1989.

Graw, Isabelle, ”Blick zurück im Zorn. Ein Interview mit Barbara Rose”, *Texte zur Kunst*, Juni 2001, 11. Jahrgang Heft 42, s. 58-69.

Green, Charles, *The Third Hand. Collaboration art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2001.

Green, David & Lowry, Johanna, ”From Presence to the Performative”, Green, David (red.), *Where is the Photograph?*, Maidstone & Brighton: Photoworks & Photoforum, 2003, s. 47–62.

Greenberg, Clement, ”The Present Prospects of American Painting and Sculpture”, *Horizon* 16, No. 93–94, October 1947.

Greenberg, Clement, ”The Situation at the Moment”, *Partisan Review* (1948), cit. från John O´Brian (red.) *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945–1949*, red. John O'Brian, Chicago & London: University of London 1986, s. 192–196.

Greenberg, Clement, ”Det modernistiska måleriet” (1960), *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos Nummer 1, Stockholm: Kungl. Konsthögskolan & Raster 1996, s. 25–40.

Greenberg, Clement, ”'American Type' Painting”(1955/58), *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961. s. 208-229.

Greenberg, Clement, ”Post-Painterly Abstraction” (1964), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, red. John O'Brian, Chicago & London: University of Chicago Press, 1986, s. 192–196.

Guberman, Sidney, *Frank Stella. An Illustrated Biography,* New York: Rizzoli, 1995.

Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München: Prestel Verlag, 1954.

Haskell, Barbara (red.), *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958–1964*, New York: Whitney Museum, 1984.

Haukkas, Rolf (red.), *Birger Jarl: 50-årsjubileum 1953–2003*, Stockholm: Ånedin-linjen, 2003.

Hayden, Hans, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2006.

Hayden, Hans, ”Dubbel bindning. Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”, Tellgren, Anna (red.), *Historieboken*, Stockholm: Moderna Museet & Steidl, 2008, s. 177–200.

Helldén, David, ”Höghusen och bostadsmiljön”, *Byggmästaren* nr 5, 1958, s. 116.

Hellman, Gunnar, ”Abstrakt aspect”, *Storstaden,* Nr 16 1961.

Hermerén, Göran, ”Purism i färg och form”, Brummer, Hans Henrik (red.), *Tor Hörlin 1899–1985*, utst. kat. 15-92, Prins Eugens Waldemarsudde, 1992, s. 9–57.

Hess, Thomas B. & Baker, Elizabeth C. (red.), *Art and Sexual Politics. Women's liberation, women artists, and art history*, New York: Collier Books, 1973.

Hildeman, Per-Axel, ”Svensk konst utomlands”, *Dagens Nyheter*, 1965-07-03.

Hirvi-Ijäs, Maria, *Den framställande gesten. Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen* (diss.), Stockholm: Raster 2007.

Hjelmstedt, Lars, Hultberg, Teddy & Merola, Rose, ”Selected Bibliography”, *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2001, s. 350–356.

Hjelmstedt, Lars, ”Kraftzacken och spårspiralen”, *Ord & Bild*, nr 1–2, 1998, s. 92–103.

Holland, Cotter, ”Where City History Was Made. A 50's Group Made Art History”, *The New York Times*, 1993-01-05.

Hulst, Titia, ”The Leo Castelli Gallery”, *Archives of American Art Journal*, Smithsonian, Vol. 46, No. 3–4, Fall 2007, s. 14–28.

Hultberg, Teddy (red.), *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, Fylkingen förlag, 1994.

Hultberg, Teddy, ”'I stormen av kvitter i mänskligt mjöl'. Några teman i Öyvind Fahlströms radiokonst”, *Ord & Bild*, nr 1–2, 1998, s. 74–91.

Hultén, K. G. [Pontus] (red.), *Rörelse i konsten*, Stockholm: Moderna Museet, 1961.

Hultén, Pontus, orubr., Hederberg, Hans (red.), *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, Stockholm: Bonniers 1963, s. 89–91.

Hultén, K. G. [Pontus], ”Om maleriet i New York efter Pollock d.v.s. OM POP-KUNSTEN”, *Louisiana Revy*, nr 1, 1963, s. 10-15.

Hultén, K. G. [Pontus], ”Förord”, *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*, Stockholm: Moderna Museet, 1964.

Hultman, Marianne, ”Mud Muse 1968–1971. Arbetet bakom ett konstverk”, Schultz, Barbro (red.), *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, Stockholm: Schulz, 2004, s. 149-158.

Hultman, Marianne, ”Vår man i New York. En intervju med Billy Klüver om samarbetet med Moderna Museet”, Tellgren, Anna (red.), *Historieboken*, Stockholm: Moderna Museet & Steidl, 2008, s. 233–251.

Huyssen, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Huxtable, Ada Louise, *Classic New York. Georgian Gentility to Greek Elegance*, New York: Doubleday, 1964.

Håfström, Jan, ”The imprint of No 70 on No 72 Front Street N Y C”, *Konstrevy* 5/6, 1968, s. 259.

Hähnel, Folke: ”Fylkingen (1933–1966)”, *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst,* Hultberg, Teddy (red.), Fylkingen förlag 1994, s. 9–27.

Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Random House, 1961.

Jacobson, Christer, *Professor i Uppsala eller sköka i Bukarest?*, Stockholm: T. Fischer & co, 1995.

[J. J.] Johnston, Jill, utan titel, *Art News*, odat. klipp.

Janis, Sidney, ”On the Theme of the Exhibition”, *The New Realists*, New York: Sidney Janis Gallery, 1962, opag.

Johannesson, Lena, ”Förord”, *Konst och visuell kultur i Sverige. 1810–2000*, Lund: Signum, 2007.

Johnson, Philip & Russel-Hitchcock, Henry, *The International Style. Architecture since 1922*, New York: Norton & Co., 1932.

Johnson, Bengt Emil, ”Den första musikmaskinen”, *Dala-Demokraten*, 1961-09-22.

Johnson, Steven, ”A Junction at Eighth Street”, Johnson, Steven (red.), *The New York School of Music and Visual Arts*, New York & London: Routledge, 2002.

Jon (sign.), ”Omröstning i Moderna museet. Majoriteten var emot popkonsten”, *Stockholms-Tidningen,* 1964-03-34.

Jones, Caroline A., *Machine and the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1996.

Joseph, Branden W., ”The Gap and the Frame”, *October* 117, s. 44–70.

Joseph, Branden W., *”Random Order”. Robert Rauschenberg and the Neo Avant-Garde*, Cambridge & London: The MIT Press, 2003.

Judd, Donald, ”In the Galleries”, *Arts Magazine*, jan. 1964.

Judd, Donald, ”Specific Objects (1965)”, Judd, Donald, *Complete Writings 1959–1975*, New York: New York University Press (1975) 2005, s. 181–189.

Judd, Donald, *Complete Writings 1959–1975. Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, Nova Scotia, New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.

Judd, Donald, *Samlade skrifter 1975–1986*, Stockholm: Akademin för de fria konsterna, 1990.

Kaprow, Allan,”The Legacy of Jackson Pollock” (1958), i Kaprow (1993) 2003, s. 1–9.

Kaprow, Allan,”The Artist as a Man in the World” (1963), i Kaprow (1993) 2003, s. 46–65.

Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, red. Jeff Kelley, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, (1993) 2003.

Karlholm, Dan, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av ”allmän konsthistoria” i Tyskland under 1800-talet* (diss.), Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1996.

Karlholm, Dan, ”Handböcker i allmän och svensk konsthistoria”, Johansson, B-I & Pettersson (Hayden), H. (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Stockholm: Raster, 2000, s. 93–120.

Kellein, Thomas, ”The Whole Space, The Early Work of Donald Judd”, Kellein, Thomas (red.), *Donald Judd 1955–1968*, New York: Distributed Art Publishers, Inc., 2002, s. 12–48.

Kessler-Harris, Alice, *A Woman's Wage. Historical Meanings & Social Consequences*, Lexington: University Press of Kentucky, 1990.

Konstfackskolans katalog 1948–49. Stockholm: Konstfackskolan,1948.

Konstfackskolan, redogörelse för läsåret 1948–49, fjärde verksamhetsåret, Stockholm: Konstfackskolan, 1949.

Kotz, Mary Lynn, ”Exhibition History”, *Robert Rauschenberg. A Retrospective*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1990.

Kozloff, Max, ”’Pop’ Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians”, *Art International*, mars 1962, s. 36, i Madoff, Steven Henry (red.), *Pop Art. A critical history*, Berkeley: University of California Press, 1997, s. 29–32.

Krauss, Rosalind, *The Originaliy of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* Cambridge & London, The MIT Press, 1986.

Krauss, Rosalind, ”Perpetual Inventory”, i *Robert Rauschenberg, A Retrospective*, utst. kat., Solomon R. Guggenheim Museum, 1997, s. 207–223.

Krauss, Rosalind, ”Notes on the Index Part 2”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, (1985) 1993, s. 210–220.

Kåberg, Helena, *Rationell arkitektur. Företagskontor för massproduktion och masskommunikation* (diss.), Uppsala universitet, 2003.

Lagerkvist, Amanda, *Amerikafantasier. Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945–63* (diss.), Stockholms universitet, 2005.

Lagerkvist, Amanda, *Från kulturimperialism till hybriditet. En översikt över teorier och litteratur om kulturspridning*, Arbetsliv i omvandling 2001:3, Stockholm: Arbetslivsinstitutet 2001.

Latour, Bruno, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Lefebvre, Henri, *The Production of Space* (1974), Oxford: Blackwell, 2000.

Leider, Philip,”Perfect Unlikeness: Donald Judd as critic”, *Artforum International*, feb. 2000, s. 98–103.

Levinson, Jerrold, ”Titles”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 1, 1985, s. 29–39.

Liberman, Alexander, *The Artist in His Studio*, New York: Viking 1960.

Lidén, Elisabeth & Sandström, Sven, *Konsten i Sverige. 1900-talets bildkonst*, AWE/Gebers (1975) 1981.

Lilja, Gösta, *Svenskt måleri under 1900-talet. Från Ernst Josephson till Max Walter Svanberg*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1968.

Lindberg, Anna Lena & Werkmäster, Barbro, *Kvinnor som konstnärer*, Stockholm: LT:s förlag, 1975.

Lindblom, Andreas, *Svensk konst. Från stenåldern till rymdåldern,* Stockholm: Norstedts 1960.

Linde, Ulf (red.) PENTACLE : Paris: Musée des arts décoratifs, 1968.

Linde, Ulf, ”Fyra artiklar” (1965), *Efter hand. Texter 1950–1985*, red. Lars Nygren, Stockholm: Bonniers 1985, s. 522–541.

Lindwall, Bo. *Olle Nyman*, Sveriges Allmänna Konstförening Publikation 94, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1984.

Livion-Ingvarsson, Anna, ”ASAMK”, *Bærtling i offentligheten*, Stockholm: Huddinge konstnärsklubb, Huddinge kommun, Bærtlingstiftelsen, 2005.

Lobel, Michael, *Image Duplicator. Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*, New Haven & London: Yale University Press, 2002.

Lyberg, Louise, ”1880–1980”, Lindgren, Mereth (red.), *Svensk konsthistoria*, Lund: Signum, 1986, 2002.

Lyberg, Louise,”1880–1980”, Lindgren, Mereth (red.), *Swedish History of Art*, Lund: Signum, 1987.

Marin, Louis, *On Representation*, Stanford: Stanford University Press, 2004.

Mattsson, Helena, *Arkitektur och konsumtion. Reyner Banham och utbytbarhetens estetik*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2004.

Meddelanden från Kungl. Akademien för de fria konsterna 1953, Stockholm 1953.

Meddelanden från Kungl. Akademien för de fria konsterna 1956, Stockholm 1965.

Meddelanden från Kungl. Akademien för de fria konsterna 1957, Stockholm 1957.

Meddelande till Moderna Museets vänner, nr 10, februari 1964.

Meyer, James (red.), *Minimalism*, London: Phaidon Themes and Movements, 2000.

Meyer, James, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven & London: Yale University Press, 2001.

Millroth, Thomas, ”Bildkonsten”, *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, Lund: Signum, 2005.

Minioudaki, Kalliopi, ”Pop Ladies and Bad Girls. Axell, Pauline Boty and Rosalynn Drexler”, *Oxford Art Journal* 30.3.2007, s. 402–430.

Mucha, Patty, ”Sewing in the Sixties: recounting how some classic examples of Claes Oldenburg’s Pop Sculpture came into existence, with cameo appearances by Dick Bellamy, Dennis Hopper and Charlie the cat – Memoir – Excerpt”, *Art in America*, november 2002.

Molesworth, Helen, ”Work Ethic”, Molesworth, Helen (red.), *Work Ethic,* Baltimore: Baltimore Museum of Art, 2003, s. 25–52.

Mulas, Ugo, Solomon, Alan & Provinciali, Michele, *New York: The New Art Scene*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1967.

Myrdal, Alva, ”La société suédoise et les artistes”, Linde, Ulf (red.), *PENTACLE*, Paris: Musée des Arts décoratifs, 1968.

Namuth, Hans, *Fifty-Two Artists*, New York: Scarsdale, 1973.

Newfield, Jack, & DuBrul, Paul, *The Abuse of Power. The Permanent Government and the Fall of New York*, New York: Viking, 1977.

Newman, Sasha M. (red.), *Collecting with Richard Brown Baker*, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995.

Nittve, Lars, ”Sweden”, Bløndal, Torsten (red.), *Northern Poles. Breakaways and Breakthroughs in Nordic Painting and Sculpture of the 1970’s and 1980’s*, Farum: Bløndal, 1986.

Nochlin, Linda, ”Why Have There Been No Great Women Artists?”, Hess, Thomas B. & Baker, Elizabeth C. (red.), *Art and Sexual Politics. Women’s liberation, women artists, and art history*, New York: Collier Books, 1973.

Nordenankar, Agneta, ”Kvinnans öde att måla på nätterna”, *DN På Stan,* 1984-01-21.

Nilsson, Håkan, *Clement Greenberg och hans kritiker* (diss.), Stockholms universitet, 2000.

Nilsson, Håkan, *Måleriets rum*, Stockholm: Axl books, 2009.

Nyberg, Håkan; Linder, Alf; Bankier, Channa & Henschen, Helena, ”Borgerlig bildkonst”, *Clarté*, nr 1, 1968, s. 26–30.

Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1998.

O’Doherty, Brian, [Notis], *New York Herald Tribune*, 1963-12-01.

O’Doherty, Brian, ”Recent Openings”, *The New York Times*, 1963-12-21.

O’Doherty, Brian, ”Pop’ goes the New Art”, *The New York Times*, 1964-11-24.

O’Doherty, Brian, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space* (1976), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1986.

Olsson, Jesper, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, (diss.), Stockholm: OEI förlag, 2005.

Olvång, Bengt (utan titel), *Aftonbladet*, 1968-09-19.

Olvång, Bengt, *Våga se! Svensk konst 1945–1980*, Stockholm: Författarförlaget, 1983.

Osborne, Peter, ”Painting Negation: Gerhard Richter’s Negatives”, *October,* Vol. 62, Autumn, 1992, s. 102–113.

Osign., ”New York Times and Controversy”, *Art News*, April 1961, 60: 8.

Osign., *New York Herald Tribune*, 1963-11-16.

Osign., *France-Amérique*, 1963-11-24.

Osign., ”Modernistisk generalmönstring av ej juryvald ny abstrakt konst”, *Sydsvenska Dagbladet*, 1961-03-16.

Osign., ”Världens första musikmaskin presenterad hos Liljevalchs”, *Nyaste Kristianstadsbladet*, odat. klipp. 1961.

Osign., ”Svensk blomma i New York”, *Dagens Nyheter*, 1966-02-23.

Osign., ”Är det pop eller konst eller bluff?”, *Expressen*, 1964-03-05.

Paris-New York, Paris: Centre national d’art et de culture Georges Pompidou, Musée National d’art moderne, 1977.

Parker, Rozsika & Pollock, Griselda, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London: Pandora Press, 1981.

Pasternak, Anne (red.), *Creative Time – The Book. 33 Years of Public Art in New York City*, New York: Princeton Architectural Press, 2007.

Pollock, Griselda, ”Modernity and the spaces of femininity”, *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of Art*, London & New York: Routledge (1988), 2003.

Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, feminism, and histories of art*, London & New York: Routledge (1988), 2003.

Pollock, Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories,* London & New York: Routledge, 1999.

Pollock, Griselda, ”Vision, röst och makt: den feministiska konsthistorien och marxismen”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 1, 1981, s. 6–30.

Pollock, Griselda, ”Generationer och geografier – feministisk teori och konsthistorisk praktik”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift* nr 1, 1992, s. 3–28.

Pop Art, Hayward Gallery, 9 juli–3 september 1969, London: Hayward Gallery, 1969.

Raskin, David, ”Specific Opposition: Judd’s Art and Politics”, *Art History*, Vol. 24, 2001, s. 682–706.

Rasmusson, Ludvig, ”Pop”, *Rondo*, 1963, häfte 2, s. 25–32.

Rauschenberg, Robert,”Random Order”, *Location*, 1963, s. 27–31.

Rauschenberg, Robert, *Robert Rauschenberg: Combines*, Stockholm: Moderna Museet, 2007.

Rauschenberg, Robert,”Untitled Statement” (1959), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

Read, Herbert, *The Philosophy of Modern Art* (1951), London: Haber, 1964.

Reiss, Anne Bei (red.), *Dramatic Gestures. Marjorie Strider*, New York: Hard Press Edition, 2004.

Restany, Pierre, utan titel, *Veckojournalen*, 1968/5.

Rheims, Maurice, ”Iolas, Le Marchand de Tableau à la mode. Ses confidence à Maurice Rheims”, *Vogue*, aug. 1965, s. 72–74 och 78.

Rito (sign.), ”Idel abstraktioner på Liljevalchs”, *Dagens Nyheter*, 1961-08-22.

Romare, Kristian, ”Bortblandade aspekter”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1961-08-31.

Rose, Barbara, ”Pop In Perspective” (1963), Rose 1988, s. 43–48.

Rose, Barbara, ”New York Letter”, *Art International*, VII/1019, 1964-01-16.

Rose, Barbara,”ABC Art” (1965), Rose 1988, s. 55–72.

Rose, Barbara, *American Art Since 1900. A Critical History*, London: Thames & Hudson, 1967.

Rose, Barbara, *Autocritique. Essays on Art and Anti-Art 1963–1987*, New York: Weidenfeld & Nicholson, 1988.

Rose, Barbara, *Claes Oldenburg*, New York: Museum of Modern Art, 1970.

Rose, Barbara, *Frankenthaler*, New York: H.N. Abrams, 1971.

Rose, Barbara, *Lee Krasner. A Retrospective*, New York: Museum of Fine Art, 1983.

Rose, Barbara, *Art-as-art. The selected writings of Ad Reinhardt*, Berkeley: University of California Press, 1991.

Rose, Barbara & Sandler, Irving, ”Sensibility of the Sixties”, *Art in America*, januari–februari 1967.

Rosenberg, Harold, *The Tradition of The New*, New York: Horizon Press, 1959.

Rosenberg, Harold, ”The American Action Painters” (1952), i Rosenberg 1959, s. 23–39.

Rosenberg, Harold, ”The Art Galleries. The Game of Illusion”, *The New Yorker*, 1964-11-24.

Rörby, Martin, *David Helldén. Modernistisk visionär på traditionens grund,* Stockholm: Stockholmia förlag, 2003.

Salomon, Nanette, ”The Art Historical Canon: Sins of Omission”, Hartmann, Joan & Messer-Davidow, Ellen (red.), *(En)gendering the Canon. Feminism in Academe,* Knoxville: University of Tennessee Press, 1991.

Sandblad, Nils Gösta,”Vår visuella miljö”, Danielsson (red.) 1961, opag.

Sandler, Irving, *American Art of the 1960s*, New York: Harper & Row, 1988.

Sandler, Irving & Newman, Amy (red.), *Alfred H. Barr – Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, New York: Harry N. Abrams, 1986.

Sandqvist, Gertrud, ”Önskemuseet. Konstmuseet och modernismen”, Widenheim, Cecilia (red.), *Utopi & verklighet*, Stockholm: Norstedts & Moderna Museet, 2000, s. 128–135

Schimmel, Paul, ”The Faked Gesture. Pop Art and the New York School”, Ferguson, Russell (red.), *Hand-Painted Pop. American Art in Transition 1955–65,* Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1992.

Shannon, Joshua A. ”Claes Oldenburg’s The Street and Urban Renewal in Greenwich Village, 1960”, *Art Bulletin*, March 2004, Vol. LXXXVI, No. 1, s. 136–161.

Singerman, Howard, *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.

Soja, Edward W. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real and imagined spaces* (1996), Malden: Blackwell, 2009.

Solomon, Alan R., ”The New Art”, *Art International* VII/7, September 25, 1963, s. 37–41.

Solomon, Alan R., förord, i Mulas m.fl. 1967.

Sontag, Susan, ”Against Interpretation” (1964), *Against Interpretation*, London: Vintage, 2001, s. 3–14.

Sontag, Susan, ”One Culture and the New Sensibility” (1965), *Against Interpretation*, London: Vintage 2001, s. 293–304.

Springfeldt, Björn (red.), *Öyvind Fahlström*, Stockholm: Moderna Museet, 1979.

Springfeldt, Björn (red.), *Barbro Östlihn. Målningar från New York, Stockholm, Paris 1962–1983,* Stockholm: Moderna Museet, 1984.

Springfeldt, Björn, ”Barbro Östlihn”, *Moderna Museet c/o Malmö konsthall*, Malmö: Moderna Museet och Malmö konsthall, 2003.

Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibitions*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1998.

Steinberg, Leo, ”Other Criteria”, Steinberg, Leo, *Other Criteria. Confrontation with Twentieth-Century Art*, London: Oxford University Press, 1972, s. 55–91.

Stern, Robert A.M., Mellins, Thomas & Fishman, David, *New York 1960. Architecture and Urbanism Between the Second World War and the Bicentennial*, Köln: Benedikt Taschen Verlag, (1995) 1997

Stich, Sidra, *Made in U.S.A. An Americanization in Modern Art. The ’50s and ’60s*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1987.

Strandroth, Cecilia, *In Search of the Pure Photograph. A historiographic study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the survey histories of photography*, Uppsala: Fronton, 2007.

Strider, Marjorie, intervjuad av Jon Gams 5 april 2003, publicerad i Reiss, Anne Bei, (red.) *Dramatic Gestures. Marjorie Strider*, New York: Hard Press Edition, 2004.

Strömberg, Martin, ”Aspekter på ASPECT 61”, *Dagens Nyheter*, 1961-08-24.

Sydhoff, Beate, *Bildkonsten i Norden. Del 5. Vår egen tid*, Lund: Prisma, 1973.

Sydhoff, Beate, *Sveriges konst 1900-talet. Del 2. 1945–1975*, Sveriges Allmänna Konstförening Publikation 109, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening 2000.

Sydhoff, Beate, ”Två betraktare”, *Svenska Dagbladet* 1968-09-15.

Söderberg, Rolf, *Den svenska konsten under 1900-talet*, Stockholm: Bonniers, 1955.

Söderberg, Rolf, *Den svenska konsten under 1900-talet. Måleri, skulptur och grafik från sekelskiftet till 60-talet*, Stockholm: Aldus/Bonniers, 1961.

Söderberg, Rolf, *Den svenska konsten under 1900-talet*, Stockholm: Aldus/Bonniers, 1970.

Söderberg, Rolf, *Modern Swedish Art*, Stockholm: Aldus/Bonniers, 1961, 1963.

Sörensen (sign.), ”Abstrakt aspect en hel månad”, *Dagens Nyheter*, 1961-05-15.

Tallack, Douglas, *New York Sights. Visualizing Old and New New York*, Oxford & New York: Berg, 2005.

Tapiés, Michel, *Un art autre: ou il s’agit de nouveaux dévisages du réel*, Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952.

Tellgren, Anna (red.), *Historieboken*, Stockholm: Moderna Museet & Steidl, 2008.

Tellgren, Anna, *Självsyn och bildsyn. Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv* (diss.), Stockholm: Informationsförlaget, 1997.

The Popular Image Exhibition, Washington: The Washington Gallery of Modern Art, 1963.

The Popular Image, London: Institute of Fine Arts, 1963.

Tibor de Nagy Gallery The First Fifty Years 1950–2000, New York; Tibor de Nagy Gallery, 2001.

Tomkins, Calvin, *Off the Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg*, Picador: New York, (1980), 2005.

Troyen, Carol, ”Photography, Painting and Charles Sheeler’s View of New York”, *Art Bulletin*, December 2004, Vol. LXXXVI, No. 4, s. 731–748.

Utställningskatalog aspect 61 med brasilia, kat. nr 254, Liljevalchs konsthall, 1961.

Wahlberg, Malin, ”Från Rembrandt till Electronics – konstfilmen i tidig svensk television”, Dahlberg, Leif & Snickars, Pelle (red.), *Berättande i olika medier*, Mediehistoriskt arkiv 7, Stockholm: Statens Ljud- och bildarkiv, 2008.

Wahlgren, Anders, *Pistolteatern 1964–67*, Stockholm: Rönnells antikvariat, 2003.

Waldman, Diane, *Jack Youngerman*, New York: Guggenheim Museum, 1986.

Waldman, Diane, ”Ellsworth Kelly”, *Ellsworth Kelly. A Retrospective*, New York: Guggenheim Museum, 1996.

Wallenstein, Sven-Olov, ”Det utvidgade fältet – från högmodernism till konceptualism”, *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos nummer 1, Stockholm: Kungl. Konsthögskolan & Raster 1996, s. 117–152.

Warhol, Andy & Hackett, Pat, *Popism. The Warhol Sixties*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1980.

Welchman, John C., *Invisible Colours. A Visual History of Titles*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1997.

Werner, Jeff, ”Svansviftningens estetik. Modernismen ur provinsens perspektiv”, Widenheim, Cecilia (red.), *Utopi & verklighet*, Stockholm: Norstedts & Moderna Museet, 2000.

Werner, Jeff, ”Fjärran speglingar i utländsk press”, Tellgren, Anna (red.), *Historieboken*, Stockholm: Moderna Museet & Steidl, 2008.

White, Hayden, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism,* Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1978, särskilt s. 51–80.

Whiting, Cécile, *A Taste for Pop. Pop Art, Gender and Consumer Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Whitney, David, (red.), *Leo Castelli Ten Years*, New York: Leo Castelli Gallery, 1967.

Wikander, Ulla, *Delat arbete, delad makt. Om kvinnors underordning i och genom arbetet. En historisk essä,* Uppsala: Univ., Department of Economic History, Uppsala papers in economic history. Research report, 0281-4560, 1997.

Wilken, Karen, ”The First Fifty Years”, *Tibor de Nagy Gallery The First Fifty Years 1950–2000*, New York: Tibor de Nagy Gallery, 2001.

Willis, Carol, *Form Follows Finance. Skyscrapers and Skylines in New York and Chicago*, New York: Princeton Architectural Press, 1995.

Winell-Garvén, Iréne, *Vägen till Parnassen. En sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864–1939* (diss.), Göteborg Studies in Sociology No. 25, Göteborg University, Department of Sociology, 2005.

Wolff, Janet, *Resident Alien. Feminist Cultural Criticism*, Cambridge: Polity Press, 1995.

John Yao, ”Famous paintings seen and not looked at, not examined”, Ferguson, Russell (red.), *Hand-Painted Pop. American Art in Transition, 1955–62*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art 1992, s. 121–133.

Zukin, Sharon, *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change* (1982), New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1989.

Zukin, Sharon, *Landscapes of Power. From Detroit to Disney World*, Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press, 1991.

Åström, Lars Erik, ”Frihet på gott och ont”, *Svenska Dagbladet* 1961-08-24.

Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten, Stockholm: Bonnier, 1963.

Öhrner, Annika, *Barbro Östlihn. Liv och konst*, Norrköping: Norrköpings konstmuseum, 2003.

Öhrner, Annika,”Recalling Pelican: On P.O. Ultvedt, Robert Rauschenberg and Two ’Ballets.”, *Konsthistorisk tidskrift /Journal of Art History: Rauschenberg and Sweden*, Routledge, 2007, häfte 76, s. 29–39.

Öhrner, Annika, ”Barbro Östlihn och Öyvind Fahlström”, *Par i konsten. Norrköpings konstmuseum 50 år 1996*, Norrköping: Norrköpings konstmuseum 1996, s. 42–43.

Öhrner, Annika, ”Det extatiska huset”, *Arkipelag*, Stockholm: Stockholm – Europas kulturhuvudstad 1998, opag.

Öhrner, Annika, ”Barbro Östlihn arbetade precist, med durkdrivet handlag på rekordtid och Öyvind Fahlström signerade”, Allgårdh, Sophie (red.), *Med världen som spelplan. Öyvind Fahlström*, Halmstad: Mjellby konstmuseum, 2007.

Öyvind Fahlström, Svezia. XXXIII Biennale di Venezia. Stockholm: Moderna Museet, 1966.

Öyvind Fahlström, Stockholm: Moderna Museet, 1979.

Öyvind Fahlström. Another Space for Painting, utställningskatalog, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona: Actar 2001.

6 Americans. Fahlström, Marisol, Parrish, Segal, Steinberg, Wesselman, New York: Sidney Janis, 1975.

BILAGA 1
VERKFÖRTECKNING, BARBRO ÖSTLIHN 1961–1969

Olja på duk när inte annat anges. Utställningar under perioden och offentliga ägare anges.

1. *Snurror,* Park Avenue, New York, dec. 1961, 102 × 117 cm. Akvarell, collage

2. *Bord,* Park Avenue 1962, 36 × 43 cm. Akvarell, collage

3. *Lexington Avenue (59th Street Subway Station*), jan. 1962, 72 × 105 cm. Akvarell, collage

4. *Chrysler Building*, feb. 1962, 117 × 132 cm, Yale University Art Gallery, Brown-Baker Collection. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

5. *New York Steam Company*, feb. 1962, 178 × 102 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

6. *Salvation Army* (äv. *Salvation Army Memorial Church*), mars 1962, 127 × 168 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

7. *Pawn-Shop*, april–maj 1962, 156 × 178 cm, Moderna Museet. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

8. *Washington Bridge*, maj-juni 1962, 137 × 178 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

9. *170 Front Street*, juni 1962 (Iron Shutter), 147 × 107 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

10. *Fan,* Front Street, juni 1962, 69 × 76 cm, The Museum of Fine Arts, Houston (Gift of Barbara Rose). Utställd: Allen Stone Gallery, Foundation of the Performing Arts, Merce Cunningham to Broadway

11. *Tower*, sept. 1962, 104 × 116 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

12. *Manhole Cover*, sept. 1962, 104 × 122 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

13. *Safety Chain*, sept.–okt. 1962, 107 × 79 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

14. *Subway Lock*, 1963, 23 × 28 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

15. *Star*, jan. 1963, 28 × 23 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

16. *Pawn Shop Globe in Goode's Interrupted Homolosine Projection*, jan. 1963, 26 × 46 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

17. *Blue House*, jan. 1963, 74 × 34 cm, akvarell på papper. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963.

18. *Gas Station*, jan.–feb. 1963, 127 × 168 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

19. *Red House* (äv. *270 Water Street*), feb. 1963, 74 × 34 cm, akvarell på papper. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

20. *Brooklyn Bridge* (I), feb. 1963, 46 × 51 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

21. *Pier 20*, maj 1963 (fr South street), 92 × 275 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

22. *Brooklyn Bridge* (II), maj–juni 1963, 209 × 127 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

23. *The Moon* (juni 1963), 175 × 210 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

24. *The Schieren Building*, aug. 1963, 142 × 127 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

25. *2–4 Ferry Street*, aug. 1963, 137 × 122 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

26. *65 Pine Street*, okt. 1963, 203 × 147 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

27. *299 Grand Street*, dec. 1963, 153 × 107 cm. Utställd: Cordier & Ekstrom, 1963

28. *229 Water Street*, feb. 1964, 102 × 214 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966

29. *80 Pine Street*, april 1964, 214 × 183 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966

30. *91 Allen Street*, sept. 1964, 142 × 127 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966

31. *270 Water Street* (äv. *Warehouse*), 1965, 214 × 99 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966

32. *Erik's House, Lego*, feb. 1965, 225 × 144 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966; Hotel Hilton, New York, 1967; Galerie Burén, 1968; Hayward Gallery, 1969

33. *Glen Cove*, mars 1965, 211 × 148 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966; Moderna Museet inför São Paulo-biennalen, 1969

34. *Drottningholmsparken*, april 1965, 148 × 323 cm, Moderna Museet. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966; Galerie Burén, 1968

35. *Sunflower*, juli 1965, 127 × 142 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966

36. *Kaleidoskop, The Swedish Flag*, 1965, 112 × 112 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966

37. *Royal Pavilion*, jan. 1966, 127 × 322 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966; Galerie Burén, 1968

38. *Times Square*, mars 1966, 137 × 178 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1968; Galerie Burén, 1968; Moderna Museet inför São Paulo-biennalen, 1969

39. *The Russian Pavilion*, Venice, okt. 1966. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1968

40. *1587–1579 Via Garibaldi*, Venice, dec. 1966, Statens konstråd. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1966

41. *Horn & Hardart*, jan. 1967, 220 × 198 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1968, Galerie Burén, 1968

42. *17 William Street*, mars 1967, 143 × 178 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1968

43. *20 Fulton Street*, april 1967. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1968

44. *The Imprint of No 70 on No 72, Front Street*, 1967, 152 × 218 cm, Moderna Museet. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1968; Galerie Burén, 1968; Moderna Museet inför São Paulo-biennalen, 1969

45. *New Jersey Zink*, 1967, 196 × 145 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1968; Galerie Burén, 1968

46. *29 Cooper Square*, 1967, 122 × 153 cm. Utställd: Tibor de Nagy Gallery, 1968; Galerie Burén, 1968

47. *New York Law School*, 1968, 183 × 142 cm, Västerås konstmuseum. Utställd: Galerie Burén, 1968

48. *261 Fifth Avenue*, 1968, 120 × 50 cm. Utställd: Galerie Burén, 1968

49. *Maria Magdalena*, 1968, 255 × 238 cm, Moderna Museet. Utställd: Moderna Museet inför São Paulo-biennalen, 1969

50. *The Negro Ensemble Theatre*, 1969, 107 × 153 cm. Utställd: Moderna Museet inför São Paulo-biennalen, 1969

51. *The Cold War*, 1969, diptyk, vardera 45 × 107 cm. Utställd: Moderna Museet inför São Paulo-biennalen, 1969

52. *Graybar Building I*, 1969, 107 × 102 cm, Vallentuna kommun

53. *Graybar Building II*, 1969, 107 × 102 cm

54. *Slussplan 7*, 1969, 120 × 175 cm

55. *Synnanon*, 1969, 123 × 185 cm

BILAGA 2
STATISTIK UR SVENSKA KONSTHISTORISKA HANDBÖCKER ÖVER EFTERKRIGSTIDEN (URVAL)

Statistiken har upprättats utifrån namnregistret i respektive handbok. Urvalet omfattar i Sverige verksamma konstnärer. Namn på personer som inte är konstnärer och konstnärer ur andra tidsperioder, som t.ex. omtalas som förebilder, har ignorerats. Den historiska period som omskrivs avslutas, då inte annat anges, ungefär vid bokens utgivning.

Handbokens period	Handbok	Antal	Könsfördelning, antal		Könsfördelning, procent	
			Kvinnor	*Män*	*Kvinnor*	*Män*
1900–	Söderberg 1955	(309)	28	238	9%	91%
1945–	Sydhoff 1973	(138)	21	138	15%	85%
1945–1975	Sydhoff 2000	(212)	36	176	17%	83%
1945–	Olvång 1983	(365)	80	285	22%	78%
1900–2000	Edwards 2000	(222)	35	187	16%	84%
1945–	Granath 1975	(79)	9	70	11%	89%.
1945–	Granath 1986	(106)	12	94	11%	89%
1970–	Nittve 1986	(28)	2	26	7%	93%
1980–	Engblom 1998, 2000	(102)	36	66	35%	65%
1970–2000	Castenfors 2001	(309)	85	224	27%	73%
1950–1975	Millroth 2005	(603)	90	513	15%	85%
1950–2000	Eriksson & Mankell 2007	(341)	141	200	41%	59%

BILDFÖRTECKNING

Målningar av Barbro Östlihn på sidorna 27, 29, 34 och 53 samt på färgarket bilderna I–XIV, är återgivna med tillstånd av Ann Hallström. Eftertryck förbjudet. Angående vissa målningar, se även sidhänvisningar nedan.

Fotografier av Barbro Östlihn på omslagets framsida samt på sidorna 1, 41, 45, 50, 58, 62, 71, 73, 78, 90, 92, 96–98, 101–102, 105–107, 111–112, 119, 123, 125 och 134–136 är återgivna med tillstånd av Ann Hallström. Eftertryck förbjudet.

Sidor ur Barbro Östlihns arbetsböcker på s. 47–48 och 184 samt på färgarket är återgivna med tillstånd av Ann Hallström. Eftertryck förbjudet.

s. 8–9 och 14: Foto Ugo Mulas. © Ugo Mulas arvingar. Eftertryck förbjudet.
s. 27: Reproduktion: Hans Lindahl, Kungl. biblioteket.
s. 54: © Estate of Robert Rauschenberg/BUS, Stockholm/VAGA, NY 2010. Reproduktion: Hans Lindahl, Kungl. biblioteket.
s. 69: Flygblad, Cordier & Ekstrom, Inc., New York 1963.
s. 95: Stillbilder (*Studio 66: Aktuellt kulturmagasin*, 1966) framtagna av och återgivna med tillstånd från Sveriges Television.
s. 128: © Lütfi Özkök 1960. Återgivet med tillstånd från fotografen. Bildbyrån, Moderna Museet.
s. 129: © Harry Shunk 1966. Målningen: © Öyvind Fahlström/BUS 2010. Bildbyrån, Moderna Museet.
s. 130: Fotograf okänd. Bildbyrån, Moderna Museet.
s. 132: Reproduktion: Kungl. biblioteket.
s. 133: Fotograf okänd.
s. 138–139: Karta © Maria Esaiasson.
s. 144: Foto © Stig T. Karlsson. Återgivet med tillstånd från Lisa Karlsson. Bildbyrån, Moderna Museet.
s. 149: Torsten Bergmark, ”Abstrakt konst – finns den?”, *Dagens Nyheter*, 1961-08-31; Gunnar Hellman, ”Uppvisning i det abstrakta”, *Arbetet*, 1961-08-31. Klipp ur Liljevalchs konsthalls artkiv.

Klipp ur Liljevalchs konsthalls arkiv.

s. 158–159: Stillbilder (*Forum: Aktuell kulturspegel*, 1968) framtagna av och återgivna med tillstånd från Sveriges Television.
s. 165: Roy Lichtenstein, katalogomslag. *Amerikansk popkonst – 106 former av kärlek och förtvivlan*, Moderna Museet 1964.
s. 167: © Lütfi Özkök 1964. Återgiven med tillstånd från fotografen. Bildbyrån, Moderna Museet.
s. 176: Stillbild (*Aktuellt*, 1964) framtagen av och återgiven med tillstånd från Sveriges Television.
s. 181: © Harry Shunk 1966. Bildbyrån, Moderna Museet.

Färgark, bild I: Återgiven med tillstånd från Yale University Art Gallery, Richard Brown Baker, B.A. 1935, Collection. Yale University, New Haven, Connecticut.

Färgark, bild III: Återgiven med tillstånd från Bildbyrån, Moderna Museet

Färgark, bild IX: Återgiven med tillstånd från The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York. Donation av mr och mrs F. Ossorio.

Färgark, bild XIV: Foto Kevin Ryan.

Ett antal färgfotografier av målningar har utförts av Andreas Rydén och ställts till förfogande av Norrköpings konstmuseum. Andra har hämtats ur Barbro Östlihns kvarlåtenskap. Tillstånd för bildåtergivning har i möjligaste mån inhämtats från respektive upphovsrättsinnehavare. Stora ansträngningar har gjorts för att lokalisera dessa. För bilder utan copyrightangivelse förutsätts upphovsrätten tillhöra skaparen eller efterlevande. Eftertryck av samtliga illustrationer förbjudet.

PERSONREGISTER

Abbott, Berenice 56, 214
Abram-Nilsson, Kerstin 195
Adorno, Theodor 162, 174, 177
Ahrenberg, Theodor (Teto) 147, 151, 153, 154, 224, 225
Alloway, Lawrence 40, 65, 161, 213
Anderberg, Rolf 177
Andersson, Fred 211
Andersson, Patrik Lars 211, 229
Andersson, Torsten 148, 220, 232
André, Carl 65, 81, 82, 217
Andrejevic, Milet 77, 218
Anshelm, Klas 148
Arakawa [pseud.] 181
Arman [pseud.] 68, 178
Arnell, Maj 194
Arp, Hans 178
Arroyo, Eduardo 173
Artschwagger, Richard 217
Ashton, Dore 17, 63, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 87, 110, 203, 217
Asker, Curt 198, 232
Asplund, Hans 161
Atterberg, Ingrid 148, 150
Austin, J. L. 57
Avedisian, Edward 82
Avery-Fahlström, Sharon 210, 222
Axelman, Torbjörn 175, 176
Baj, Enrico 68
Baker, Elizabeth C. 196
Bal, Mieke 18, 19
Banes, Sally 64, 121, 215
Banham, Reyner 161, 226
Bankier, Channa 162
Bannard, Darby 79, 217
Barr, Alfred H. 74, 189, 230
Barthes, Roland 57, 213
Baudelaire, Charles 74, 75, 125, 126
Baxandall, Michael 212
Baziotes, William 65
Bearden, Romare 68
Bejemark, K. G. 195, 197
Bellamy, Richard/Dick 117, 121, 168
Belting, Hans 190, 192, 231
Bengtsson, Dick 173, 198, 228
Ben [pseud.] 114
Berefelt, Gunnar 186, 229
Berg, Christian 148, 212
Berger, Tore 225
Bergman, Hans 173
Bergmark, Torsten 174, 175, 176, 187
Berman, Marshall 125, 221
Bernadotte, Sigvard 26
Billgren, Ola 194, 198, 225, 232
Birnbaum, Daniel 206
Bladen, Ronald 217
Blake, Peter 228
Blomdahl, Karl-Birger 224
Bode, Arnold 186
Bontecou, Lee 85, 220
Boshier, Derek 228
Boty, Pauline 228
Bourdieu, Pierre 13, 18, 64, 108, 110, 113, 114, 121, 137, 168, 209, 220, 232
Boyer, Kathryn 66
Brach, Paul 70
Braun, Trisha 171
Brecht, George 147, 169, 171, 181
Breer, Robert 168, 169, 229
Breton, André 157
Brown Baker, Richard 70, 122
Brown, Carolyn 171
Buchloh, Benjamin H. D. 13, 114, 214, 220
Buckhardt, Rudolph 124
Buffington, Chell 226
Burén, Daniel 198
Burén, Eva 187, 188
Burroughs, William S. 227
Bydén, Alf 224
Bürger, Peter 13, 66
Bæckström, Tord 175
Bäck, Sven-Erik 224
Bærtling, Olle 11, 13, 116, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 168, 186, 224
Börjesson, Mikael 232

Cage, John 117, 121, 174, 176, 199
Calas, Nicolas 70
Calder, Alexander 147, 162, 178, 212, 224, 226, 227
Carlsund, Otto G. 151, 212, 225
Cassatt, Mary 126
Castelli, Leo 16, 65, 68, 85, 116, 117, 121, 122, 163, 167, 168, 172, 176, 177, 219, 220, 221, 227
Castenfors, Mårten 189, 194, 195, 199, 200, 230
Caulfield, Patrick 228
Celsing, Peter 27
Certeau, Michel de 140, 204
Chadwick, Whitney 222
Chagall, Marc 153
Chambert, Erik 148
Chave, Anna 124
Christo [pseud.] 137, 181
Chryssa [pseud.] 68
Clark, T. J. 125, 126
Clausen, Franciska 151, 225
Cooke, Susan J. 229

Cordier, Daniel 31, 63, 67, 68, 69, 70, 117, 122, 132, 163, 215, 216
Courtivron, Isabelle de 222
Cronqvist, Lena 232
Cullberg, Erland 195
Cunningham, Merce 117

Dahlin, Hans 224
Danielsson, Åke 150, 224
Danto, Arthur C. 10, 80, 192, 208, 231
D'Arcangelo, Allan 229
Davies, Karen 209
Davis, Stuart 163
Davis, William 171
Denney, Alice 170, 171, 227
Derkert, Carlo 146, 166, 172, 175, 226
Dietman, Erik 173, 228
Dine, Jim 64, 70, 163, 164, 169, 172, 177, 178, 179, 226, 228, 229
Doesburg, Theo van 225
Dorazio, Piero 36
Drexler, Rosalynn 117, 177, 181
Dreyer, Katherine 227
Dreyfus, Charles 17, 21, 187, 210, 216
Dubuffet, Jean 68
Duchamp, Marcel 68, 79, 158, 199, 224, 226, 227
Dunér, Katarina 176, 177
Dunn, Judith 171

Edling, Marta 211, 219
Edman, Bengt 161
Eduards, Maud 209
Edwards, Folke 147, 154, 177, 186, 189, 191, 192, 196, 194, 195, 200, 201, 224, 230
Eggeling, Viking 147, 227
Ehrenborg, Lennart 99
Eisenhower, Lettie 20, 130, 222
Ekbom, Torsten 174, 211
Ekdahl, Inger 163, 190, 193
Eklund, Claes 232
Eklund, Sten 197
Ekman, Stina 199
Ekstrom, Arne 63, 67, 68, 70
Enckell, Rabbe 30
Eneroth, Björn 225
Engblom, Sören 186, 195, 198, 230
Engellau, Elisabet 225
Englund, Lars 148, 198, 199, 225
Ericsson, Lars O. 198, 199
Eriksson, Elis 211, 220
Eriksson, Yvonne 186, 188, 189, 193, 195, 196, 200, 230
Erixson, Sven X-et 26
Ernst, Max 226
Erskine, Ralph 149
Escobar, Marisol, se Marisol [pseud.]
Evans, Jan 217
Evans, Walker 214

Fagerström, Linda 211, 230
Fahlström, Öyvind 7, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 25, 31, 35, 36, 44, 45, 49, 51, 52, 55, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 93, 94, 99, 100, 102, 104, 105, 108, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 137, 140, 141, 147, 148, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 167, 171, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 186, 187, 196, 197, 198, 199, 204, 205, 206, 208, 210, 211, 212, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 228, 229
Fairclough, Norman 18, 185, 188
Falk, Lars Erik 148
Feldman, Morton 70
Felski, Rita 15, 209
Ferguson, Bruce W. 18
Figge, Eddie 163, 190, 191, 193
Fisher, Randi 211, 230
Fitzsimmons, James 76, 82, 218
Flaubert, Gustave 113, 121
Flavin, Dan 65, 81, 217, 218
Foerster, Svante 224
Follin, Frances 206
Foster, Hal 13, 56, 228, 229
Foucault, Michel 14, 201
Francis, Sam 163, 220, 227
Frankenthaler, Helen 77, 124, 220
Franzén, John-E. [pseud.] 173, 192, 194, 228
Friberg, Roj 156, 194
Fried, Michael 75, 76, 77

Gablik, Suzi 180
Gabo, Naum 147, 227
Ganetz, Hillevi 209
Geber, Nils-Hugo 226
Geldzahler, Henry 82, 113, 217, 226
Giacometti, Alberto 84, 124, 147
Glenn, Constance W. 178, 179
Goldsworthy, Andy 44
Gordon, David 171
Gorky, Arshile 72
Gothlin, Hans 199
Gottlieb, Adolph 65, 214
Granath, Olle 11, 186, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 229, 231
Grate, Eric 150
Greenberg, Clement 39, 40, 66, 75, 77, 83, 84, 110, 115, 122, 215
Green, David 57
Grooms, Red 93
Gross Grooms, Mimi 93
Guilbaut, Serge 66
Guston, Philip 65, 72, 115, 214
Göransson, Anita 209
Göransson, Viking 150, 154, 224
Görts, Maria 188
Göthlund, Anette 196
Haftmann, Werner 186, 189
Hagberg, Rune 148, 163, 190, 191, 193
Hallek, Enno 27, 173, 192, 195, 212
Hallström, Björn 28, 30, 31
Hamilton, Richard 56, 161, 181, 228
Hammarberg, Jarl 173, 228
Hammarskiöld, Hans 208
Harrie, Ivar 220
Hartigan, Grace 70
Hay, Alex 181
Hayden, Hans 22, 224
Hayes, David 179, 227
Held, Al 168
Helldén, David 149, 151, 152, 224
Hellman, Gunnar 150, 224
Hellman, Göran 224
Henschen, Helena 162
Henschen, Helga 148, 224
Herbin, Auguste 157
Herdies, Olivier 173
Hesse, Eva 220
Hess, Thomas B. 81, 174, 196, 214
Higgins, Edward 82
Hildeman, Per-Axel 155
Hill, Carl Fredrik 159
Hillersberg, Lars 156, 173, 228
Hillerström, Anna-Lisa 212
Hillfon, Curt 197
Hillfon, Hertha 148, 224
Hillström, Ylva 230
Hjelmstedt, Lars 211
Hockney, David 181, 228
Hofmann, Hans 214
Holm, Lennart 161
Holmqvist, Åke 228
Holmstrand, Cajsa 199
Holten, Ragnar von 149
Hopper, Edward 163
Hultberg, Teddy 211
Hultén, C. O. 149
Hultén, K. G., se Hultén, Pontus

Hultén, Pontus 21, 30, 68, 122, 127, 146, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 177, 179, 187, 206, 220, 223, 225, 226, 227, 229
Hultman, Marianne 216
Huot, Robert 217
Huxtable, Ada Louise 93, 104, 219
Huyssen, Andreas 114, 162
Hylander, Einar 148, 153
Håfström, Jan 194, 197, 198, 225, 232
Häger, Bengt 224
Höglund, Sven 228
Hörlin, Tor A. 25, 212

Indiana, Robert 63, 120, 122, 181, 214, 229
Iolas, Alexander 117, 220

Jackson, Harry 70
Jacobsen, Robert 224
Jacobs, Jane 104
Jacobson, Christer 159, 225
Janis, Sidney 65, 69, 70, 118, 157, 170, 178, 179, 221, 222, 227, 229
Jansson, Rune 148, 163, 190, 191, 193
Jeanne-Claude [pseud.] 137
Johannesson, Lena 188
Johansson, Albert 153, 173
Johns, Jasper 15, 20, 36, 40, 68, 83, 110, 115, 117, 118, 120, 121, 147, 166, 168, 169, 174, 178, 181, 208, 213, 219
Johnson, Ivar 220
Johnson, Lyndon 156
Johnson, Philip 102
Johnston, Jill 72
Jones, Allen 229
Jones, Arne 148, 224
Jones, Caroline A. 15, 21, 22, 122, 124
Jones, Gwen 126
Josephson, Ernst 159
Jouffroy, Alain 226
Judd, Donald 17, 63, 65, 72, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 155, 176, 203, 204, 215, 217, 218

Kandinsky, Wassily 74, 175, 176
Kaprow, Allan 65, 66, 109, 110, 115, 132, 147, 169, 170, 222, 227
Karkoff, Maurice 224
Karlholm, Dan 210
Karling, Sten 220
Karlsson, C. Göran 199
Karp, Ivan 104, 117
Kelly, Ellsworth 36, 40, 52, 57, 120, 122, 163, 214
Kennedy, John F. 64, 69, 216
Kessler-Harris, Alice 209
King, Martin Luther 64
Kipp, Lyman 217
Kirby, Michael 220
Kitaj, R. B. 229
Klein, Yves 130
Kline, Franz 70, 220
Klüver, Billy 20, 21, 45, 46, 67, 68, 70, 77, 117, 118, 146, 162, 163, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 178, 179, 216, 221, 222, 226, 227, 229
Klüver, Olga 45
Kooning, Elaine de 70
Kooning, Willem de 65, 72, 121, 140, 163, 169, 214, 219, 220, 226
Kozloff, Max 76, 171, 172
Kramer, Hilton 217
Krasner, Lee 77, 108, 124
Krauss, Rosalind 13, 55, 57, 66, 215
Kron, Joan 227
Kronwall, Anna-Lisa 222
Kunitz, Stanley 217
Kusama, Yayoi 218
Kylberg, Carl 153
Köhler, Karl 149
Lagerkvist, Amanda 209, 219
Larsson, Sonja 199
Larsson, Ulla 197
Latour, Bruno 210
Lauritzen, Bertil 224
Le Corbusier [pseud.] 153
Lefebvre, Henri 18
Léger, Fernand 84, 147, 157, 174, 175, 216, 222, 225, 226
Lehman, Rolf 26
Lehmbruck, Wilhelm 187
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 147
Leider, Philip 86, 217, 218
Lennartsson, Eva Lisa 224
Leslie, Alfred 70, 115, 147, 220, 227
LeWitt, Sol 65
Lhôte, André 157
Liberman, Adolf 124
Lichtenstein, Roy 10, 36, 40, 42, 56, 65, 68, 77, 79, 81, 84, 85, 113, 114, 117, 122, 137, 163, 164, 167, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 206, 226, 229
Lidén, Elisabeth 189, 230
Lidholm, Ingvar 224
Liisberg, Olaf 150, 151
Lilja, Gösta 186, 190, 229
Lindberg, Anna Lena 196, 209
Lindberg, Stig 150
Lindblom, Andreas 186, 229
Lindblom, Sivert 194, 198, 225, 232
Lindell, Lage 220
Linder, Alf 162
Linde, Ulf 175, 176, 187, 193, 220, 229
Lindgren, Mereth 186
Lindner, Richard 68, 72, 77
Lindroos, Bengt 224
Lindström, Bengt 192, 193
Lippard, Lucy 85, 177, 178
Ljungdahl, Arnold 193
Louis, Morris 40, 168
Lourmée, Emilie 131
Lowry, Joanna 57
Lundbohm-Reutersvärd, Britt 190
Lundbohm, Sixten 26
Lundqvist, Evert 186, 193
Lyberg, Louise 186, 230
Lyth, Harald 198
Löfström, Folke 224

Magnus, Carl 199
Magritte, René 77, 82
Malevitj, Kazimir 79, 147, 175
Manet, Edouard 126
Mankell, Bia 186, 188, 189, 193, 195, 200, 230
Manker, Jan 197
Manns, Ulla 209
Manzoni, Piero 114
Marcus, Gert 148, 150, 151, 154, 224
Marin, Louis 58
Marisol [pseud., även Escobar, Marisol] 22, 116, 147, 169, 177, 178, 179, 181, 220
Marklund, Bror 173
Martin, Agnes 77, 80, 82, 120, 122, 214
Martin, Edna 157
Martin, Julie 20, 209, 214, 222
Marx, Karl 125
Matell, Hans 150, 224
Matérn, Göran von 225
Mathey, François 159
Matisse, Henri 153
Matta, Roberto 68, 226
McNamara, Robert 222
Mekas, Adolfas 168
Mekas, Jonas 107, 168
Melanton, Erland 150
Merola, Rose 211
Meyer, James 83
Michaux, Henri 68
Miller, Dorothy 70
Millhagen, Lars 198
Millroth, Thomas 21, 188, 189, 195, 197, 223, 230

Minioudaki, Kalliopi 22, 116, 177, 196, 229
Mitchell, Fred 20, 108, 120
Mondrian, Piet 151, 175, 226
Morisot, Berthe 126
Morris, Robert 65, 70, 81, 82, 117, 137, 217, 218
Moses, Robert 102, 103, 219
Motherwell, Robert 65, 72
Mucha, Patty, se även Oldenburg, Pat 133, 137
Mulas, Ugo 7, 10, 15, 42, 208
Munch-Nisted, Hans 228
Myers, John 216
Myrdal, Alva 159, 160
Månsson, Philip 27
Mörner, Stellan 156

Nagy, Tibor de 118, 216
Namuth, Hans 7, 120, 124, 208
Nelson, Jack 228
Nemes, Endre 148
Nevelson, Louise 85
Newman, Barnett 7, 66, 85, 120, 168, 220
Nilson, K. G. 197
Nilsson, Albin 211
Nilsson, Håkan 211, 215
Nittve, Lars 186, 189, 198, 199, 230, 231
Nixon, Nils 150, 151
Nochlin, Linda 194, 196
Noguchi, Isamu 68
Noland, Kenneth/Ken 40, 75, 85, 168
Nordenfalk, Carl 153, 175
Nordenström, Hans 224, 227
Nordström, Anders 150
Novion, Ingrid 222
Nyberg, Håkan 162
Nylén, Leif 194, 200
Nyman, Olle 27, 28, 42, 212

O'Doherty, Brian 65, 72, 216, 218
O'Keeffe, Georgia 99, 163
Okimoto, Jerry 82
O'Konnor, Louise 226
Oldenburg, Claes 10, 36, 63, 64, 65, 75, 77, 82, 83, 86, 110, 114, 117, 133, 163, 164, 167, 169, 170, 177, 178, 179, 181, 191, 218, 226, 229
Oldenburg, Pat 132, 133, 137, 179, 223
Olitski, Jules 40
Olofsson, Pierre 148
Olson, Eric H. 148, 150, 151, 224, 225
Olson, Lennart 148, 224
Olsson, Bengt 148
Olsson Hagalund, Olle 175
Olsson, Jesper 211
Olvång, Bengt 189, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 230
Orup, Bengt 150
Osborne, Peter 51, 52
Ossorio, Alfonso 68

Paik, Nam June 152, 154
Pallarp, Åke 195
Palmstierna-Weiss, Gunilla 196
Panza di Buomo, Count 122, 227
Paolozzi, Eduardo 161, 228
Parsons, Betty 122
Paxton, Steve 46, 171
Pehrsson, Karl-Axel 224
Petterson, Berndt 173, 228
Picasso, Pablo 153
Pistoletto, Michelangelo 208
Pollock, Griselda 15, 126, 194, 209
Pollock, Jackson 7, 65, 66, 72, 75, 108, 121, 124, 162, 163, 169, 190, 191, 227
Poons, Larry 75, 79, 218

Qvarnström, Ludwig 231

Rahmberg, Ulf 228
Rainer, Yvonne 85, 171
Ramos, Mel 229
Rasmusson, Ludvig 173, 228
Rauschenberg, Robert 10, 15, 36, 40, 46, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 79, 83, 84, 85, 86, 93, 110, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 140, 147, 157, 163, 166, 168, 169, 171, 174, 178, 181, 208, 211, 214, 216, 218, 220, 221, 223, 229
Ray, Man [pseud.] 68, 147, 227
Raysse, Martial 178
Reid, Albert 171
Reinhardt, Ad 36, 66, 77
Renqvist, Torsten 148, 193
Restany, Pierre 156, 160
Reuterswärd, Carl Fredrik 11, 116, 148, 157, 158, 173, 175, 186, 198, 199, 206, 217, 225, 228
Reutersvärd, Oscar 28, 30, 148, 223
Richter, Gerhard 51, 52, 57, 214
Richter, Hans 227
Ridderstolpe, Gunne 211
Riley, Bridget 36, 206
Riopelle, Jean-Paul 30, 226
Rivers, Larry 70, 163
Rockefeller, David 103
Rodhe, Lennart 148, 224
Rodin, Auguste 223
Rogoff, Irit 140
Romare, Kristian 159, 225
Rose, Barbara 17, 36, 63, 65, 70, 72, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 117, 118, 169, 193, 203, 216, 217, 218
Rosenberg, Harold 65, 66, 122, 221
Rosenquist, James 36, 56, 63, 64, 65, 75, 77, 81, 83, 117, 120, 121, 122, 163, 164, 167, 169, 172, 174, 177, 178, 179, 181, 214, 226, 227, 228, 229
Rossholm, Göran 228
Roth, Emery 93
Rothko, Mark 65, 220
Rothman, Lenke 148, 225
Ruscha, Ed 57, 181
Russell, John 180

Sabol, Audrey 227
Sachs, Nelly 224
Saint Phalle, Niki de 84, 117, 122, 147, 157, 177, 226, 229
Samaras, Lucas 218
Samuelsson, Sten 224
Samuelsson, Ulrik 198, 212, 225, 232
Sandberg, Ragnar 27, 28, 212
Sandblad, Nils Gösta 151, 224
Sandler, Irving 117
Sandström, Sven 193, 200, 230
Schantz, Philip von 197
Schwitters, Kurt 174, 176
Schönberg, Arnold 176
Scull, Ethel 113, 117, 220, 227
Scull, Robert 113, 117, 122, 220, 227
Segal, George 65, 84, 163, 164, 167, 169, 177, 178, 227, 229
Selling, Gösta 212
Selz, Peter 217
Shahn, Ben 163
Shapiro, Meyer 77, 81, 227
Shapiro, Miriam 220
Sheeler, Charles 51, 73, 74
Sjöberg, Alf 224
Sjödahl, Anna 196
Sjöstrand, Östen 224
Sköld, Otte 16, 209
Smith, David 229
Smith, Gordon M. 214
Smith, Richard 218, 229
Smithson, Alison 161
Smithson, Peter 161
Smithson, Robert 22, 44
Soja, Edward E. 18
Solomon, Alan R. 7, 117, 137, 166, 171, 172, 178, 208, 223, 226

Solomon, Nanette 194
Sonnabend, Ileana 16, 68, 117, 163, 164, 167, 168, 221, 227
Sontag, Susan 75, 80, 169, 193
Spoerri, Daniel 146
Springfeldt, Björn 21, 130, 198
Stankiewicz, Richard 70, 115, 147
Steichen, Edward 208
Steinberg, Leo 137, 217, 226
Stella, Frank 22, 36, 40, 68, 70, 76, 79, 82, 85, 93, 108, 110, 117, 137, 168, 205, 220
Stella, Joseph 99
Stevenson, Harold 82
Stieglitz, Alfred 74
Still, Clyfford 43, 72, 213, 220
Stone, Allen 121
Strand, Paul 51
Strandroth, Cecilia 210
Strider, Marjorie 117, 220
Strindberg, August 159
Strunke, Laris 195
Strömberg, Per Olof 152
Ståhle, Stefan 230
Sundström, Jan 20, 209, 216, 219
Suttner, Georg 166, 173
Svanberg, Max Walter 116, 155, 157, 158, 186
Sydhoff, Beate 11, 160, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 229
Söderberg, Rolf 186, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 199, 229, 230
Sörensen [sign.] 153

Tallack, Douglas 99
Tamm, Birgitta 31
Tapiés, Michel 190
Taube, Per-Evert 157
Taube, Sven-Bertil 224
Tawney, Lenore 120, 214
Tawney, Leonore 120
Tesch, Nils 27
Thelander, P. G. 194
Thelaus, Erik 224
Thiebaud, Wayne 181
Thorén, Stefan 148
Tilson, Joe 181, 229
Tinguely, Jean 68, 70, 122, 147, 157, 169, 224, 226, 229
Tobey, Mark 191
Truitt, Anne 65, 83, 217
Tuttle, Richard 217
Twombly, Cy 120

Ultvedt, P. O. 11, 65, 116, 117, 147, 157, 158, 171, 173, 178, 198, 199, 206, 225, 228, 229
Ulvenstam, Lars 94, 99
Valentin, Curt 82
Vandongerloo, Georges 147
Vasarely, Victor 175, 224

Wahlberg, Ulf 173, 192, 225, 228
Wallenstein, Sven-Olov 215
Ward, Elaine 117
Warhol, Andy 10, 15, 22, 40, 56, 65, 110, 113, 114, 117, 137, 163, 164, 167, 177, 179, 181, 192, 205, 208, 217, 220, 226, 229
Warren, Michael 215
Watts, Robert 147, 169, 171, 228
Weber, Idelle 117, 177, 220
Werkmäster, Barbro 196, 209
Werner, Gösta 224
Werner, Jeff 190, 206
Wesley, John 171, 229
Wesselman, Tom 117, 163, 164, 167, 177, 179, 181, 208, 226, 229
White, Hayden 19, 185, 210
Whiting, Cécile 22, 177, 178, 226
Whitman, Bob 117
Wibom, Anna-Lena 127, 168, 226, 227
Wibom, Magnus 228
Widenheim, Cecilia 21
Widlund, Agnes 153
Wigert, Hans 232
Wiggen, Knut 152
Wiggen, Ulla 130, 197
Wikander, Ulla 15, 209
Williams, Neil 79, 218
Wilson, Ann 120
Winell-Garvén, Iréne 231
Winther, Thea 131, 222
Wolff, Janet 126
Wolgin, Acey 227
Wollheim, Richard 81

Youngerman, Jack 120, 121, 122, 163

Zennström, Petter 232
Zetterberg, Hans L. 225
Zettervall, Eva 232
Zox, Larry 217
Zuhr, Hugo 28, 220
Zukin, Sharon 22, 105, 107

Öberg, Eje 150
Öhrner, Annika 188, 208, 209
Östergren, Göran 228
Östlihn, Greta 211
Östlihn, Martin 211