

Om konsten att se

I Ulf Lindes essäistik och konstkritik

Av Susanna Slöör

C-uppsats, vt-04

Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria vid Stockholms universitet

Handledare: Anders Burman

1 Inledning.....	3
1.1 Syfte	3
1.2 Källor.....	3
1.3 Bakgrund	5
1.4 Disposition	5
2. Presentation	6
2.1 Biografi.....	6
2.2 Förebilder och intellektuella influenser.....	8
2.3 ”Den stora konstdebatten”	10
3. Om ett sätt att se	12
3.1 Verket och verkligheten	14
3.2 Beträktaren	16
3.3 Språket.....	18
3.4 Orten.....	19
3.5 Konst av konst.....	20
4. Om det allmänna	21
4.1 Kritik och utveckling.....	23
4.2 Konst och språk.....	25
4.3 Konstnären – en avsändare.....	28
5. Om det unika	29
5.1 Den kommunikativa akten	30
5.2 Metaforen och uppenbarelsen	33
6. Diskussion och slutsatser.....	36
6.1 Sammanfattning	36
6.2 Verkbegreppet hos Linde	38
6.3 Om det unika i 1980-talsdebatten.....	39
6.4 Till sist.....	40
Källor och litteratur	42

1 Inledning

John Berger, en brittisk konsthistoriker och konstkritiker, gav 1972 ut *Sätt att se på konst* som blev något av ett standardverk.¹ Den engelska originaltiteln är *Ways of Seeing*. Funderar man en stund på titelns ordalydelse inser man att den svenska innebörden av ”att se” inte fångar upp att det engelska verbet ”to see” täcker in mer än att bara se, som att förstå inte minst. Genom att låta ”seendet” få en vidare innebörd, som täcker såväl varseblivningsmässiga som kunskapsteoretiska infallsvinklar, ser jag en intressant ingång till hur man skulle kunna använda begreppet för en idéhistorisk analys. Konsten att se omfattar då en långt mer komplicerad process än att inhämta visuella data. Det sker någon form av begreppsbildning på vägen. För att kunna se och förstå behöver man kunna förklara och beskriva vad man ser: ”The ability to visualize something internally is closely linked with the ability to describe it verbally.”²

Den här uppsatsen kommer att handla om hur den svenske essäisten och konstkritikern Ulf Linde behandlar seendet i konsten, så som det kommer till uttryck i hans författarskap. Seendet hos Linde är ofta indirekt och handlar om den bild eller representation som uppstår i efterhand i huvudet, som svar på den stimulans som ögonen och hjärnan får. Den inre bilden som skapas kan avvika helt från det synintryck som träffat näthinnan. Man märker även ett genomgående intresse för språkfilosofiska frågor och den sociala kommunikativa akten.

1.1 Syfte

Syftet med uppsatsen är att undersöka hur Linde beskriver konsten att se och hur hans konstsyn utvecklas genom åren. En fråga att ställa sig och besvara är om det går att utifrån hans skriftställarskap ordna en sammanhängande bild av hur han behandlar dels akten att se på konst, dels konstverket som begrepp? Jag avser även att placera hans tänkande i ett idéhistoriskt sammanhang utifrån de referenser som hans texter innehåller.

1.2 Källor

Linde blev tidigt känd för att betrakta åskådaren som medskapare i konstverket. Detta synsätt tar han upp i den klassiska skriften *Spejare* från 1960.³ Denna bok är det enda försöket från Lindes sida att ge en översiktlig bild av sina ståndpunkter. I pamfletten *Fyra artiklar* från

¹ John Berger, *Sätt att se på konst* (eng. orig. 1972; Stockholm, 1989).

² Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993; Berkeley, Los Angeles, Kalifornien, 1994) s 8. Författaren citerar Robert Rivlin och Karen Gravelle, *Deciphering the Senses: The Expanding World of Human Perception* (New York, 1984).

³ Ulf Linde, *Spejare* (1960; Göteborg, 1984).

1965 förtydligas vissa av dem.⁴ Därefter finns hans uppfattningar spridda i ett oöverskådligt antal essäer i tidningar, tidskrifter och kataloger. En del av dessa återfinns samlade i antologier.

För att kunna uppfylla syftet har jag gjort ett urval av dessa texter och med hjälp av dem försökt besvara frågeställningen. En viss hjälp att värdera och välja underlag har jag indirekt fått genom att intervjua Ulf Linde vid tre tillfällen.⁵ Intervjuerna har även givit värdefulla bidrag till presentationen av Lindes liv och karriär samt de intellektuella influenser som inspirerat honom som inleder uppsatsen. Jag har med något undantag undvikit att bygga framställningen i undersökningsavsnitten i avsnitt 3-5 med hänvisningar till intervjuerna.

Hösten 1962 fördes en högljudd debatt om bland annat konstbegreppet, kritikerrollen och Moderna Museets inköpspolitik som ganska omgående kom att kallas ”den stora konstdebatten”. Ulf Linde var en av debattens huvudpersoner. Hans inlägg tillsammans med andra viktiga bidrag har Hans Hedberg samlat i antologin *Är allting konst?* från 1963.⁶ Lars Nygren sammanställde 1985 boken *Efter hand*, en diger volym med urval av Lindes texter från mitten av femtiotalet och framåt.⁷ Han fungerade även som redaktör för *Svar* som sammanställdes efter att Ulf Linde mottog Pilotpriset 1997.⁸ År 1986 publicerade Linde själv sitt stora verk om konstnären Marcel Duchamp.⁹ Dessa ovanstående titlar är de huvudsakliga källorna jag använt mig av.

Jag har även sökt efter andrahandskällor i tidningsdatabaser som Presstext och Mediearkivet, varav den förstnämnda omfattar texter från bland annat *Dagens Nyheter* från 1990 och framåt. Den senare omfattar bland annat texter ur *Svenska Dagbladet* och *Göteborgsposten* och sträcker sig cirka fem år bakåt i tiden. Därutöver har jag läst och tagit fram ett antal av de artiklar som publicerades hösten 1987 i *Dagens Nyheter* och *Artes* som ingick i den heta debatten om konstkritiken och postmodernism.

Värt att nämna i sammanhanget är att det inte finns någon sekundärlitteratur i form av böcker eller avhandlingar som behandlar Ulf Linde biografiskt eller med fokus på hans

⁴ Ulf Linde, *Fyra artiklar* (Stockholm, 1965). Dessa artiklar publicerades ursprungligen som en serie i *Dagens Nyheter* 26/3, 30/3, 4/4 samt 13/5 1965. Den finns också med i antologin *Efter hand* (se not 7). Jag kommer i uppsatsen att ge sidhänvisningar till *Efter hand*.

⁵ Intervjuerna ägde rum på Thielska Galleriet, intendentbostaden, den 28/1, 4/2 och 25/2 2004. De finns dokumenterade i form av privata intervjuanteckningar.

⁶ Hans Hedberg (red.), *Är allting konst?: Inlägg i den stora konstdebatten* (Stockholm, 1963).

⁷ Ulf Linde, *Efter hand: texter 1950-1985*, (red.) Lars Nygren (Stockholm, 1985). Nygren uppskattar att antologin omfattar en femtedel av det material som han gick igenom. Han påpekar svårigheterna med att samla in Lindes spridda alster och har exempelvis inte tagit med publicerat material i form av föreläsninganteckningar från professorstiden på Kungliga konsthögskolan.

⁸ Ulf Linde, *Svar*, (red.) Lars Nygren (Stockholm, 1999). Pilotpriset är ett litterärt pris som instiftades 1987 och finansieras av det japanska företaget Pilot Pen.

⁹ Ulf Linde, *Marcel Duchamp* (Stockholm, 1986).

skriftställarskap. Därför har en stor del av mitt arbete inneburit att försöka skapa mig en samlad uppfattning om hans gärning.

1.3 Bakgrund

Den föreliggande uppsatsen om Ulf Linde är en del av ett större planerat projekt med arbetsnamnet "Seendets idéhistoria". Undersökningen av Lindes texter har tjänat som inspiration och hjälp att formulera och fundera över begrepp och frågeställningar inför kommande arbeten. Ur idéhistorisk synvinkel knyts intresset till hur man i olika sammanhang använder ett begrepp som seendet och hur detta har utvecklats över tiden.

Bara att definiera ett begrepp som seende är i sig en mycket omfattande uppgift som bör föregå den historiska bearbetningen och inplaceringen i olika sammanhang. Vilken mening och vilket innehåll fyller vi begreppet "seende" och verbet "att se" med? Man kan jämföra med hur begrepp som förnuft och sanning använts och utvecklats. Arbetet leder ofelbart mot ett antal etablerade filosofiska frågeställningar: Hur ser kopplingen mellan verkligheten, våra sinnesintryck och våra begrepp ut? Finns det en utanförstående från våra sinnen separerad verklighet. Var återfinns det filosofiska medvetandet? Har det gemensamma gränser med vårt kroppsliga medvetande eller täcker det ett större eller annorlunda område? Bara för att nämna några.

För den här uppsatsens skull väcks ytterligare några frågor. Hur ser vi på konstverk, objekt som är framställda för att stimulera seendet? Är konstverket ett sken (representation) av en verklighet eller är det autonomt? Vad skiljer konst från natur? Dessa frågeställningar har legat i bakgrunden och påverkat mitt sätt att bearbeta undersökningsmaterialet.

1.4 Disposition

Arbetet inleds i avsnitt 2 med en presentation av Linde själv och några viktiga intellektuella influenser. Undersökningen samt delar av diskussion och slutsatser i avsnitt 3-6 har jag för framställningens skull låtit ramas in av de två konstdebatter som fördes i början av 1960-talet och i slutet av 1980-talet, i vilka Ulf Linde uppträdde som en av måltavlorna. I den förstnämnda uppfattades han av motdebattörerna som radikal och i den sistnämnda som konservativ. Min avsikt är inte att uttömmande redogöra för dessa diskussioner, utan jag har valt ut några enstaka frågor som hjälper till att belysa och besvara min frågeställning.

Granskningen av Lindes texter har visat att många av de idéer som han använder sig av har funnits med tidigt i hans tänkande. De återkommer i nya varianter och förklaras med hjälp av andra referenser. Den grundläggande modellen som hållit sig förvånansvärt intakt presenteras i avsnitt 3 och baseras på texter från 1960 och fram till mitten av decenniet.

Modellen kan kort sammanfattas som att Linde i sin kritik anser att åskådaren är medskapare i verket genom att med sin inlevelse svara på konstnärens tilltal. (Ett tilltal som genom sin språkliga karaktär är allmänt och riktat till vem som helst.)

I de två andra avsnitten 4 och 5 vill jag visa att det hos Linde funnits olika aspekter som intresset förskjutits mot under dock inte helt separerade perioder. Under den tidigare av dem från mitten av 1960-talet och in på 1970-talet är språkets (tecknets) sociala karaktär och dess betydelse för konsten i fokus. Det avsnittet kallar jag ”Om det allmänna”.

Gradvis under 1970-talet märker man att intresset växer för det unika, de upplevelser som språket med dess trubbiga och likriktande allmänbegrepp inte förmår att täcka, men som kan nås genom metaforiken och poesin, såväl den skrivna som den målade – den upplevelse eller den del av verkligheten som uppenbaras, utan att man kan redogöra för hur. Idén att uppenbarelsen, eller ögonblicket då ett konstverk griper en, påminner om förälskelsen märks återkommande hos Linde.

2. Presentation

2.1 Biografi

Ulf Linde är född 1929 i Stockholm. Hans far var den danske ingenjören Harald Linde och morfar var den svenske konstnären Johan Krouthén. Linde experimenterade med målarens efterlämnade färg och målarmaterial redan i 7-8 årsåldern. Men i unga år var det framförallt musiken, jazzen, som fångade honom och som enligt honom själv blev räddningen från en trångsynt och oförstående omgivning.¹⁰ Han började spela trumpet i 14-15-årsåldern och fann inledningsvis en livlig arena för jazzmusiker på den tidens skoldanser. Runt 1950 kallades Ulf Linde den ledande vibrafonisten i svensk jazz och han hann med ett fyrtiotal skivinspelningar innan musikerkarriären var över ett par år senare.¹¹

Föräldrarna kunde varken acceptera en musiker- eller konstnärskarriär utan krävde en riktig utbildning. Kemi var till en början huvudämnet vid Stockholms högskola, men intresset falnade inför tanken på att tillbringa livet i laboratoriemiljön. När Linde var 17-18 år, strax efter studenten, lärde han känna Jan Runnqvist, son till en konsthandlare, som inspirerade Linde att läsa konsthistoria.¹² Som sidoämne läste Linde teoretisk filosofi för Anders

¹⁰ Linde, intervjuanteckning 28/1 2004.

¹¹ Lars Nygren, ”Förord”, i Ulf Linde, *Efter hand*, s 8.

¹² Jan Runnqvist studerade i Uppsala och doktorerade där på Picasso: *Minotauros: En studie i förhållandet mellan ikonografi och form i Picassos konst 1900-1937* (Stockholm, 1959). Det var hemma i Runnqvists föräldrahem, som Linde för första gången kom i kontakt med ett verk av målaren Ragnar Sandberg, troligen ett av de allra viktigaste mötena med konsten som Linde erfar. Händelsen finns i återgiven SAKs (Sveriges

Wedberg samt etnografi med syftet att studera främmande folkslags konst. Han avslutade aldrig sin examen utan bröt upp när det återstod en deltentamen för att bli amanuens på Riksförbundet för bildande konst, Riksutställningars föregångare.¹³

För tidningen *Orkesterjournalen* skrev Linde mellan 1950 och 1953 ett trettiotal kåserier, som enligt redaktören för *Efter hand* var hållna i en ”ungdomligt respektlös ton”.¹⁴ Lars Nygren menar att man redan i texterna i *Orkesterjournalen* finner bärande element i Lindes konstsyn i rudimentär form. ”Kärleksanalogin” är en av dem, som Nygren beskriver på följande sätt:

Lyssnaren förhåller sig till musiken som en älskande. Relationen är både subjektiv och objektiv, både unik och allmän. Som unik är den utsägbär, den bara är. Å andra sidan spelar man för vem som helst, var och en kan vara den älskande, språket är för alla.¹⁵

Erwin Leiser, kulturredaktör på *MorgonTidningen* (MT), värvade Ulf Linde till den seriösa kulturkritiken. Den först publicerade artikeln från 1952 handlade om jazzmusikern Mezz Mezzrow, ”Dans till svart pipa”.¹⁶ Året efter, då den ordinarie konstkritikern Åke Meiersson var ledig, fick Linde möjligheten att börja skriva om konst. När sedan Yngve Berg, konstkritiker på *Dagens Nyheter* (DN), blev sjuk fick Linde av Olof Lagercrantz frågan, om han inte kunde tänka sig att skriva för DN istället. *MorgonTidningen* gick ekonomiskt dåligt och DN lockade inte minst av den anledningen. Ulf Linde lämnade inte MT definitivt. Han pendlade mellan vikariat på båda tidningarna.

Först 1956 efter tre år som kultur- och konstkritiker fick han en fast anställning på *Dagens Nyheter*. Där stannade han fram till 1968, då han istället knöts till Kungliga konsthögskolan i Stockholm som dess första professor i konstteori. Den tjänsten innehade han till 1976, men han har därefter återkommit under kortare perioder. Här skapades en rad kontakter med yngre svenska konstnärer som senare etablerat sig i det svenska konstlivet.

Mellan 1973 och 1977 var Linde knuten till Moderna Museet som 1:e intendent under museichefen Philip von Schantz. Linde var även med och iordningställde den av konstnären Marcel Duchamps i efterhand signerade repliken av verket *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (det stora glaset) till öppningen 1977 av Centre Pompidou i Paris under

Allmänna Konstförening) årsbok om Ragnar Sandberg från 1979. Texten är ett utmärkt exempel på hur Linde beskriver den form av upplevelse som konsten kan uppenbara.

¹³ *Efter hand*, s 6.

¹⁴ *Efter hand*, s 9. Dessa texter kommer att finnas tillgängliga i en ny antologi sammanställd av Lars Nygren.

¹⁵ *Efter hand*, s 10. Lars Nygren skriver i förordet att Linde i grunden förblivit sin konstsyn trogen sedan början av 1950-talet. Om han inte då var bekant Mead, Ahlin och Duchamp så tycks redan erfarenheterna från jazzen som 20-åring gjort honom förbluffande väl förberedd i de senare mötena med deras idéer. *Efter hand*, s 9-10.

¹⁶ Se även Linde, ”Mezz Mezzrow” (*MorgonTidningen* 7/10 1952), i *Efter hand*, s 403-406.

Pontus Hulténs ledning.¹⁷ Kopian hade Linde tillsammans med medhjälpare ursprungligen utfört till utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna Museet i Stockholm 1961.

Finjusteringarna av verket fortsatte Linde med till i början av 1980-talet. Han har senare låtit ta fram en ny kopia som färdigställdes i början av 1990-talet. Marcel Duchamp är utan tvekan en av Lindes viktigaste intellektuella inspiratörer. De hade även personliga kontakter i början av 1960-talet.¹⁸

Linde är medlem av Akademien för de fria konsterna och 1977 efterträdde han Eyvind Johnson på stol nr 11 i Svenska Akademien. Samma år tillträdde han som intendent för Thielska Galleriet där han arrangerade ett hundratal utställningar mellan åren 1977 och 1997.¹⁹

2.2 Förebilder och intellektuella influenser

Författaren Lars Ahlin har Linde uttryckligen angivit som en mycket viktig inspirationskälla. Frånsett Ahlin var Linde, enligt honom själv, mest dragen till poesin och poeterna. Det var främst dem och konstnärerna som han närmade sig. En förebild rent stilistiskt var den franske poeten Paul Valéry och hans essäistik. Linde framhåller sitt intresse för den korta essän och artikeln. Att uttrycka sig kort och klart har varit vägledande för honom.

Bland de svenska diktare som Linde nämner finns särskilt Gunnar Ekelöf. ”Han skrev på det korta sättet som jag uppskattar och han intresserade sig för [konstnären] Ragnar Sandberg precis som jag.”²⁰ En god vän var Erik Lindegren. De tillbringade två-tre somrar i början av 1960-talet tillsammans utanför Trosa. ”Hans översättning av Rilkes Duinoelegier hade vi långa diskussioner om. Jag lärde mig förstå hur en poet arbetar och fick insikt i språkets subtiliteter.”²¹

Evert Lundquist var den första konstnärskontakten. De träffades 1948-1949 på restaurang Gyldene Freden som Linde besökte efter en jazzspelning med Simon Brehms orkester. Olle Bonniér var också en av de tidiga bekantskaperna strax därefter. På fester hemma hos honom i Storängen mötte Linde tidens författare, musiker och målare. Samma år (1949) stötte Linde på Lennart Rodhes konkretistiska måleri i en konsthandel i Stockholm. Det var en konst vars

¹⁷ *Marcel Duchamp*, s 61-64.

¹⁸ *Marcel Duchamp*, s 31-59.

¹⁹ Den verksamheten finns dokumenterad i boken *Presentationer: Ulf Linde på Thielska 1977-1997* (Stockholm, 1999), sammanställd av redaktörerna Bengt Jangfeldt och Lars Nygren.

²⁰ Intervjuanteckning 4/2 2004. Linde och Ekelöf träffades vid något enstaka tillfälle i slutet av 1950-talet samt senare i korridorerna på *Dagens Nyheter*.

²¹ Intervjuanteckning 25/2 2004. Linde skrev i *Dagens Nyheter* 28/9 1961 om Erik Lindegrens översättning av librettot till *Don Juan*. Ett arbete som Linde kunde följa i poetens närhet. *Efter hand*, s 426-429.

poetiska kraft imponerade oerhört på honom. De inledde senare en lång och fortfarande pågående vänskap. ”Lennart har lärt mig att se, han har en helt enastående blick.”²²

Linde såg samma vilja till poetisk suggestion hos Lennart Rodhe och konkretisterna som hos naivisterna och de figurativa målarna. Även hos de förstnämnda, i det stadium när Linde fick kontakt med dem, fanns det någon form av naturanknytning i verken.²³ Tiden då *formen i sig* var det intressanta var redan överspelad och den tanken hade nog aldrig blivit riktigt genomgripande hos dem, menar Linde:

Utan någon form av naturanknytning i verken var det ingen konst överhuvudtaget. Det var den grunduppfattningen jag hade 1954 när jag kom till *Dagens Nyheter*. Redan då var jag inne på tanken att formen och färgen fick liv först när åskådaren upplevde det som ett slags ”natur”. Mondrian uppfattar jag som en landskapsmålare och Malevitj kan man se som en ”gubbmålare”, med sina figurer på grund. Men figureerna behöver nödvändigtvis inte vara abstraherade ur något utan de kan vara konstruerade, som i den syntetiska kubismen.²⁴

I början av 1950-talet fick Linde kontakt med den blivande sociologen Johan Asplund som då skrev i tidskriften *Konstrevy*. Författaren Lars Ahlin träffade Linde första gången i Arne Jones ateljé 1956.²⁵ De två gav Linde viktiga och liknande intellektuella uppslag från varsitt håll. Lars Ahlin inspirerades i sin estetiska etik av tyska protestantiska teologer som Karl Barth och Paul Tillich.²⁶ Johan Asplund i sin tur satte Linde på spåret till den amerikanske sociologen och filosofen George Herbert Mead.²⁷

Linde kom i kontakt med språkfilosofen Ludwig Wittgenstein redan under högskolestudierna, men då behandlades den tidiga filosofin.²⁸ Den sista paragrafen nummer sju i *Tractatus logico-philosophicus* lyder som följer: ”Vad man icke kan tala om, därom måste man tåga.”²⁹ Den påminner enligt min mening om Lindes sätt att tala om de uppenbarelser man kan få genom konsten – den uppenbarade ”sanning” som språket inte helt

²² Intervjuanteckning 4/2 2004.

²³ Till konkretisterna brukar man räkna Lennart Rodhe, Olle Bonniér, Karl Axel Pehrson, Lage Lindell, Pierre Olofsson och Arne Jones för att nämna några. Se Sven Sandström (red.), *Fogtdals Konstlexikon 11 Moo-Oz* (dansk. orig. 1991; Köpenhamn, 1995), s 73.

²⁴ Intervjuanteckning 4/2 2004.

²⁵ Linde säger att 1956 nog är den korrekta tidpunkten. I essäsamlingen *Svar*, där mötet beskrivs i förordet, står det 1957. Intervjuanteckningar 28/1 samt 4/2 2004.

²⁶ Linde lyfter fram *A Courage to Be* när vi talar om Paul Tillich i intervjuerna den 4/2 samt 25/2 2004. Detta var ett av Ahlins alla boktips. Den finns även på svenska: Paul Tillich, *Modet att finnas till* (eng. orig. 1952; Stockholm, 1962).

²⁷ Linde kunde konstatera likheterna mellan teologerna och Mead, inte minst genom att läsa Paul E. Phuetze, *Self, Society, Existence: Human Nature and Dialogue in the Thought of George Herbert Mead and Martin Buber* (1954; New York, 1961). (Titeln löd ursprungligen *The Social Self*. Den ändrades i samband med den senare utgivningen som en Harper Torchbook). Intervjuanteckning, 4/2 2004.

²⁸ Efter att hans huvudverk *Tractatus logico-philosophicus* publicerades i början av 1920-talet, tog Wittgenstein en paus från filosofin. Han återkom under 1930-talet och arbetade fram till sin död 1951 med en ny förändrad filosofi, som publicerades postumt 1953 i *Filosofiska undersökningar*.

²⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (eng. orig. 1922; Stockholm 1992), s 122.

tillfredställande förmår att uttrycka. Resonemanget återkommer hos Linde när han i vår intervju beskriver tänkandet hos teologen Paul Tillich, som menade att en uppenbarelse är given eller icke-medierad, och därmed inte är härledbar ur erfarenheten.³⁰ Konsten skulle i den bemärkelsen, enligt Linde, kunna uppfattas som ett medel för att kontakta världen som fenomen och för att utvidga det rationalistiska sanningsbegreppet till att omfatta ett uppenbarelsemoment.

Det är detta ”visar sig” eller ”sig visande” i konsten, poesin och litteraturen, som gör den märkvärdig och tidlös. Detta ”sig visande” har inget före och efter. Utan är och uppstår i nuet, pang, som en explosion.³¹

En sinnesförnimmelse skulle på detta sätt kunna uppfattas som en uppenbarelse när den visar sig. Se detta ting utanför tiden och logikens värld, så visar det sig tillhöra den andra världen, menar Linde och citerar Duchamp: ”Konsten är kanske enda utvägen mot en annan värld.”³²

Wittgensteins senare språkfilosofi kom som vi ska se längre fram snarare som en bekräftelse på de tankar som Linde redan hade börjat utveckla under 1950-talet. Friedrich Nietzsche däremot är en betydligt senare inspiratör. Honom började Linde studera efter att han tillträtt som intendent på Thielska Galleriet 1977. Även hos Nietzsche kan språket ses som en social konstruktion i det yttre. Människans inre får form först när man yttrar sig. I essän ”Dionysos i spegeln”, som skrevs på uppdrag av Arne Ruth på *Dagens Nyheter* 1983, drog Linde slutsatsen att människan enligt Nietzsche bara är anpassad till konstens värld, den är den enda som människan kan försonas med.³³

2.3 ”Den stora konstdebatten”

Hösten 1962 rasade ”den stora konstdebatten” i svenska medier.³⁴ Debatten delades i huvudsakligen två frågor som delvis tangerade varandra men som också diskuterades självständigt. Den ena handlade om själva konstverkets och indirekt konstnärens status och den andra kretsade kring Moderna Museets inköps- och utställningspolitik. Den förstnämnda frågan ledde även till en diskussion om kritikerns roll i förhållande till konstnären, vem av dem som bestämmer vad som är konst. Ulf Linde blev främst indragen i debatten kring konstbegreppet och kritikerrollen.

³⁰ Intervjuanteckning 28/1 2004.

³¹ Intervjuanteckning 28/1 2004.

³² Intervjuanteckning 28/1 2004. Den andra världen som våra vanliga sinnen i en empiristisk tradition stänger oss ute ifrån. Vår värld präglas av vad våra sinnen och kunskapsförmågor förmår att uppfatta.

³³ Linde, ”Dionysos i spegeln” (*Dagens Nyheter*, 16/1 1983), i *Efter hand*, s 517-521.

³⁴ Huvudaktörer i debatten var Ulf Linde, Torsten Bergmark, K.G. Hultén (Pontus), Ingemar Hedenius samt Rabbe Enckell.

Den utlösande faktorn i debatten var ett tal som författaren och diktaren Rabbe Enckell höll för Konstakademien våren 1962.³⁵ Talet publicerades senare i BLM. Följande citat riktade sig med tydlig adress till Linde och mot tankarna om att åskådaren är medskapare i verket:

I sig är konstverket en omedelbar realitet och besitter en egen auktoritet. Jag tror inte på dem som söker reducera det till något odistinkt, som plötsligt blommar upp i en skapelseakt hos mottagaren.³⁶

Lindes första inlägg i debatten kom den 18 september 1962 i ”Svar på Akademital”. Där lyfter han fram att seendet inte är något fixt. Han skiljer mellan den första retningen i ögat och den registrerande akten med det därefter följande igenkännandet. ”[F]örst när man ser något *som* något, först då har man verkligen *sett* något. [...] För att se betyder egentligen att se något *som* något.”³⁷ När man således står inför en målning måste man försöka göra sig beredd att se den ur en målerisk synvinkel, att se den som ett konstverk helt enkelt. Man ser ur en vald aspekt, med Wittgensteins ord, och man väljer därmed att se något som konst exempelvis.³⁸

Detta beteende uppträder inte reflexmässigt utan måste läras in. Därför kan inte Linde tro att vi automatiskt blir berörda av den stora konsten. Linde betonar i texten att hans hållning inte innebär någon utmaning mot konstnären.³⁹ ”[J]ag ser konstnären som den förste och mest levande mottagaren.”⁴⁰ Linde menar vidare att man som betraktare i själva verket är beroende av konstnärens seende. Man möter konstnärens blick i verket och vad denne har sett åt oss. ”Utän aningen om hans seende skulle det inte vara konst vi såg.”⁴¹ Marcel Duchamp valde aspekten att se sina ready-mades som konst, den avsikten visar han med ett verk som flasktorkaren.

Längre fram i artikeln skriver Linde: ”Det är för seendets skull bilder görs. Det är bara genom att tala om seendet man kan tala om konst”.⁴² Samtidigt, påpekar Linde, har man bara sitt eget seende att utgå ifrån. Man måste därför leva framför målningarna på egen hand och själv återskapa och tyda vad konstnären såg. Det händer ingenting på dukytan när innebörden går upp för en utan det är hos betraktaren som något sker.

³⁵ Rabbe Enckell, ”Ikaros och Lindansaren: ett försvar för klassicismen” (föredrag vid Konstakademiens högtidssammanträde 30 maj 1962), i *Är allting konst?*

³⁶ Enckell, ”Ikaros och Lindansaren: ett försvar för klassicismen”, *Är allting konst?*, s 8.

³⁷ Linde, ”Svar på akademital” (*Dagens Nyheter* 18/9 1962), i *Är allting konst?*, s 20.

³⁸ Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar* (eng. orig. 1953; Stockholm, 1992), s 222-227.

³⁹ Förenklat kan man säga att Lindes motdebattörer hävdade att konstverket eller målningen behåller ett självständigt värde och inte är beroende av den som tolkar det. Se exempelvis *Är allting konst?*, s 64.

⁴⁰ ”Svar på akademital”, *Är allting konst?*, s 22. Mottagaren bör tolkas som åskådaren i det här fallet.

⁴¹ ”Svar på akademital”, *Är allting konst?*, s 22.

⁴² ”Svar på akademital”, *Är allting konst?*, s 22.

”Sedan är det en annan sak att fantasin inte är någon helt fri fågel. All bildtydning vilar på bestämda spelregler. Och utan sådana grepp och chiffernycklar skulle vi ingenting se.”⁴³ Det är konventionerna eller spelreglerna som förvandlar förmimmelserna till bild, menar Linde.

En av debattörerna, kritikern Tord Baeckström i *Göteborgs Handels och Sjöfartstidning*, går vidare i kritiken mot Linde genom att särskilt rikta uppmärksamheten mot uppfattningen att ett föremål *blir konst* först genom en skapelseakt hos betraktaren. Han ogillar att kritikern eller betraktaren har anspråk på att vara medskapare. Att konsten görs beroende av relationen till betraktaren får också den konsekvensen ”att allt är – eller kan bli – konst”, och att därmed ingenting är konst.⁴⁴

Detta argument dyker upp i olika skepnader under debattens gång. Av intresse för denna uppsats skull är att motdebattörerna generellt bortser från Lindes påpekande att konstnären är den första betraktaren eller mottagaren. Torsten Bergmark, kritikerkollega på *Dagens Nyheter* och den som initierade debatten om inköspolitiken på Moderna Museet, bekräftar Baeckströms inställning:

I den situation av konstnär – konstverk – betraktare som alla har att utgå ifrån undertrycker Linde den roll konstverket spelar – och därmed konstnärens roll – till den grad att man verkligen inte kan säga att motsättningarna bara gäller en betoningsfråga.⁴⁵

Detta citat får tjäna som ingång till följande avsnitt där dessa relationer som de kommer till uttryck i Lindes texter kommer att behandlas.

3. Om ett sätt att se

År 1960 gör Ulf Linde ett konstteoretiskt avstamp med dels boken *Spejare*, dels en artikel om Lars Ahlins författarskap i BLM.⁴⁶ I *Spejare* behandlar han modernismens bankrutt och vill visa på en ny väg att ta till sig och skapa konst.⁴⁷ Lindes tolkning av den då aktuella informella konsten, med konstnärer som Dubuffet, Michaux, Pollock med flera, visar att sökandet efter ett allt renare eller sannare konstuttryck (det Absoluta) borde överges.⁴⁸ I stället

⁴³ ”Svar på akademital”, *Är allting konst?*, s 23.

⁴⁴ Tord Baeckström ”Ikaros och flaskorkaren” (GHT 2/10 1962), i *Är allting konst?*, s 62-63.

⁴⁵ Torsten Bergmark, ”Konst och kortkonster” (*Dagens Nyheter* 25/11 1962), i *Är allting konst?*, s 135.

⁴⁶ Artikeln publicerades ursprungligen i BLM VI 1960 och finns återpublicerad i avsnittet ”Lars Ahlin 1”, i *Efter hand*, s 406-421.

⁴⁷ *Spejare*, s 102-103. Det är de allt extremare formerna av realism och purism som Linde vänder sig mot. Se vidare avsnitt 3.1.

⁴⁸ *Spejare*, s 143-146.

lyfter han fram bildens och bildelementens förmåga att i form av tecken möjliggöra inlevelse och ”bilder i våra hjärtan”.⁴⁹

För Linde handlade det även om att ta reda på var han stod själv. Hur kunde det komma sig att han kunde tycka om en målare som Axel Nilsson som var så olik en annan som Piet Mondrian samtidigt? Konstverk som griper en tappar all stil kom han fram till. (Se vidare avsnitt 3.2.) *Spejare* skulle, enligt min mening, kunna läsas som en hyllning till dessa ”förälskelser” som uppstår bortanför stilbegreppen och ismerna.⁵⁰ Följande citat av Gunnar Ekelöf som Linde lyfte fram under en av våra intervjuer belyser tankarna:

Kvar står emellertid det oeftergivliga kravet att man måste vara ute i ett angeläget, ja, livsviktigt ärende, och i vilken stil man än behagar skriva kommer det till sist att visa sig om det fanns någonting – stillöst! – bakom.⁵¹

Linde hämtade inspiration främst från Lars Ahlins essäistik från 40-talet, vilket han uttryckligen påpekar i förordet till *Spejare*. I essän ”Konstnärliga arbetsmetoder” diskuterar Ahlin de allt extremare formerna av realismen och purismen inom modernismen på ett sätt som Linde knyter an till både i *Spejare* och i den ovannämnda BLM-artikeln.⁵²

Under våren 1960 hjälpte Linde till att färdigställa reproduktioner av konstnären Marcel Duchamps verk till en utställning i regi av Bokkonsum, som då drev ett galleri på Wallingatan i Stockholm.⁵³ Det var Lindes första försök att reproducera Duchamps stora glas och han tyckte sig kunna innehållets former och proportioner utantill, men det hade inte lett honom närmare ett svar på vad verket egentligen handlade om. Under samma period umgicks Linde mycket med Ahlin. ”Mest hade vi timslånga samtal i telefon, för mig några av de bäst använda timmarna i mitt liv.”⁵⁴

Ahlins tankar om att läsaren är medskapare skulle Linde komma att jämföra med Marcel Duchamps sätt att resonera. Linde framhåller i sin bok från 1986 om honom att konstnären till och med hade sagt i en intervju att det var åskådaren som gjorde målningarna. ”[K]anske handlade *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* just om det. [...] Kunde Lars Ahlins idéer helt ut förklara det gåtfulla verket?”⁵⁵ Då skulle man kunna tolka verket som om det

⁴⁹ Uttrycket inom citationstecken kommer ursprungligen från Gregorius den Store. *Spejare*, s 99.

⁵⁰ Intervjuanteckningar, 4/2 samt 25/2 2004. Se även hur Linde resonerar om stil och stillöshet i *Spejare*, s 99-101.

⁵¹ Gunnar Ekelöf, ”40-talslyriken” (*Vi* 49/1946), i *Kritiker i Socialdemokraten, Vi och Dagens Nyheter* (Stockholm, 2003), s 58.

⁵² Lars Ahlin, ”Konstnärliga arbetsmetoder” (*40-tal* 1947:4), i Karl Wennberg & Werner Aspenström (red.), *Kritiskt 40-tal* (Stockholm, 1948).

⁵³ *Marcel Duchamp*, s 11-13.

⁵⁴ *Marcel Duchamp*, s 13.

⁵⁵ *Marcel Duchamp*, s 13.

handlade om akten att se på konst, där konstnären (bruden), konstverket (brudens kläder) och åskådarna (ungkarlarna) finns med tillsammans med akten där konstnärens avsikter ”kläs av”.⁵⁶

I *Spejare* och i BLM-artikeln om Ahlin har dessa tankar fullt utvecklats och här presenteras åskådaren som med sin inlevelse är medskapare i konstverket.⁵⁷ Här märks ett ganska typiskt sätt för Linde att resonera. Någonstans har tankarna funnits latent hos honom själv, för att senare slå ut i blom och mogna med hjälp av andra. Jag tror att man i stor utsträckning vågar läsa hänvisningarna till andra tänkare och deras citat även som ett slags bekräftelser på Lindes egna tankegångar.

Ett tydligt exempel är just idén om att åskådaren med sin inlevelse är medskapare i verket. Den behandlas exempelvis ur tre olika inspiratörers synvinklar i *Spejare*, BLM-artikeln och senare i *Fyra artiklar*. I första fallet knyter Linde an till Duchamp, sedan till Ahlin och slutligen till poeten Paul Valéry, vilket kommer framgå senare i framställningen.

3.1 Verket och verkligheten

I inledningen till Ahlin-artikeln skriver Linde att: ”Ahlins metod tycks idag erbjuda en utväg ur en situation som framför allt präglas av två teorier på väg att ruttna och bli obrukbara för en kritiker. Inte minst en kritiker av bilder”.⁵⁸

Den ena av dessa teorier hävdar konstverkets autonomi, där alla ingående element i verket tillsammans förklarar verket (purism). Kontakten med verkligheten och konstnären är i det närmaste bruten. Teori nummer två säger att verket är sant om det förmår att hitta den konstnärliga form som naturen eller verkligheten kräver (realism). I den teorin finns en utvecklingshistorisk tendens mot det allt sannare verket. Kubisterna till exempel ansåg sig vara sannare mot naturen än Monet.

Med andra ord innebär detta att verket existerar antingen självständigt skilt från upphovsmannen och verkligheten som impulsgivare eller så utvecklas konsten mot former som blir allt sannare mot verkligheten. Linde poängterar att konsekvenserna av båda perspektiven blir orimliga: ”den ena leder till maskinen som det stora verket, den andra till att alla avbildningsformer utom en – vilken det nu kan vara – är misstag.”⁵⁹

Linde vill med det alternativ som Lars Ahlin erbjuder visa att det är inlevelsen i konstverket som är ”konstens hjärtpunkt”.⁶⁰ Då handlar det inte om inlevelse i motivet (vad

⁵⁶ *Marcel Duchamp*, s 13.

⁵⁷ Kapitlet ”Strip-tease” om Duchamp i *Spejare* handlar om detta. Se exempelvis s 66-68.

⁵⁸ Linde, ”Lars Ahlin 1” (BLM VI/1960), i *Efter hand*, s 406.

⁵⁹ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 406.

⁶⁰ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 406

exempelvis målningen föreställer), sådana teorier hade existerat tidigare och leder egentligen till samma slutsatser som teori två. Istället knyts inlevelsen till verkets medium: ”färgen och formen om det gäller bild, texten om det gäller litteratur”.⁶¹

Här kan det vara viktigt att påpeka skillnaden mellan den roll färg och form spelar i den första teorin jämfört med den i Lindes eller Ahlins tredje alternativ. Färgen och formen, precis som orden, används i det senare fallet för att väcka minnesbilder eller erfarenheter hos den som tar del av verket. Färgen rött kan ha vissa psykologiska egenskaper som att verka hetsande eller eggande för sinnet, men den måste, enligt Linde, vara ett tecken för något, en metafor, för att väcka en personlig upplevelse till liv. Den kan inte stå utan sammanhang. Åskådarens reaktion är därför inte en betingad reflex utlöst av en stimulus, utan hon eller han är medskapare i verket.

Linde exemplifierar med ett avsnitt ur Ahlins debutbok från 1943, *Tåbb med manifestet*, där huvudpersonen Tåbb oroligt vrider sig i sängen i väntan på en kamrat som han eventuellt ska begå ett brott tillsammans med. Denna väntan övergår, enligt Ahlin, från att vara ett abstrakt substantiv till att bli ett konkret. Därefter följer ett längre avsnitt med metaforer kring väntan: ”väntans ljud var plötsligt knäppningar, mystiska ljud [...] Ibland kom väntan rusande som hundar, [...] Väntans temperatur var ibland hetta [...] Ibland var väntans temperatur köld: då frös svetten till och låg som en iskaka över magen [...]”.⁶²

Det finns enligt Linde två sätt att läsa dessa metaforer. Antingen kan man rulla dem som en film i medvetandet som ”en svit bilder av myrblommor, åskmoln, hundskall, isskogar etc.” eller så kan man koncentrera uppmärksamheten på ordet ”väntan”. Den läsarten rekommenderar Ahlin, menar Linde. När man läser på det sättet tyngs metaforerna av läsarens egna upplevelser av att vänta, exempelvis då man suttit ”i läkarens kala väntrum” eller oroat sig för ett barn som inte kommit i hem i tid.⁶³ Det är först när läsaren involverar sina egna tidigare erfarenheter och man speglar dessa i texten, som den får liv (blir konkret) och ”upphör att vara en flackande anhopning bilder.”⁶⁴

I *Spejare* kan man säga att Linde presenterar en pendang till Ahlins resonemang, men där är exemplen hämtade från den tidiga modernismen och inte minst från Duchamp. Hösten 1911 klistrade Picasso in en bit vaxduk i ett stilleben. Det var enligt Linde ett första steg mot

⁶¹ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 406. På sidan 412 visar Linde varför Ahlin avvisar både naturalismen (jämför realismen inom konst) och purismen. Naturalismen försöker hävda uniciteten men språkets egenart ”omöjliggör varje verbal gestaltning av något unikt i ett mänskligt psyke”. Purismen avfärdas med att språket aldrig kan ”bli ren form”. ”Allt språk är antropomorft, det får kraft och uttryck, det tyds, först om man ger akt på de mänskliga situationer i vilka orden verkar.”

⁶² ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 407.

⁶³ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 407.

⁶⁴ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 408.

att bilden skulle kunna betraktas som ett föremål med samma grad av verklighet som vilket annat föremål som helst. ”Man kunde knappast längre säga att den avbildade sanningen om verkligheten: den *var* själva sanningen”, skriver Linde.⁶⁵ Därmed inleddes de realistiska pretentionernas sönderfall. Sökandet efter den alltmer perfekta avbildningen eller representationen av verkligheten blev efter att Duchamp presenterade sina ready-mades helt enkelt meningslöst.

Duchamps flasktorkare kunde uppfattas som en förolämpning mot och drift med en borgerlig konstsmak. Men Linde poängterar att man bör se verket utifrån realismens sammanbrott. Duchamp tycktes vilja påstå att den enda betingelsen för att något är ett konstverk är att någon *kallar* det ett konstverk.⁶⁶ Det är hans ena front, menar Linde, den andra är att Duchamp också tar avstånd från purismen och doktrinen om den ”rena formen” genom att så starkt betona åskådarens roll i den skapande akten.⁶⁷ Här möts således Ahlins och Duchamps tankar.

Linde försöker i *Spejare* även visa att det konstnärliga seendet förutsätter en skolning. Till och med för att uppfatta den rena formen krävs det en viss ”trimning” av seendet. I vilket fall som helst går det knappast att avgöra ”om det rena formseendet är helt frigjort från alla konventioner, eller om det i själva verket bara innebär en ny och subtil konvention för seendet”.⁶⁸

3.2 Beträktaren

I kapitlet ”Strip-tease” i *Spejare* nystar Linde upp trådarna till Duchamps gåtfulla verk *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* och vill med sin tolkning visa att detta är ett meta-konstverk, som handlar om själva akten att se och uppfatta konst, och som därmed behandlar förhållandet mellan konstnär, verk och åskådare.

De sexuella metaforerna som verket innehåller bör enligt honom inte ensidigt ses som en kommentar till konsten.⁶⁹ De handlar också om den upplevelse som skapas och blir sann först när vi genomströmmar den med vårt eget liv (inlevelsen) – enligt Linde en erotisk akt genom vilken vi når varandra.⁷⁰ Kapitlet beskriver utmärkt väl Lindes tankar om betraktaren som älskande och om konstverket som förmår att väcka förälskelsen till liv. I början av 1990-talet, över trettio år senare, svarar Linde i en brevintervju i tidskriften *Material* att han inte har

⁶⁵ *Spejare*, s 32-33.

⁶⁶ *Spejare*, s 43-44.

⁶⁷ *Spejare*, s 71.

⁶⁸ *Spejare*, s 73-74.

⁶⁹ Den svenska titeln till verket lyder: *Bruden avklädd naken av sina ungarlar, till och med*, Sven Sandström (red.), *Fogtdals konstlexikon 4* Cos-Egy (dansk. orig. 1988; Köpenhamn, 1993), s 96-97.

⁷⁰ *Spejare*, s 68.

några kriterier för hur han väljer de konstnärer som han ställer ut på Thielska Galleriet, med motiveringen att det lika lite går att fastställa i förväg hur man väljer en förälskelse som en konstupplevelse.⁷¹ Man väljer väl helt enkelt inte sådana händelser som *drabbar* en, tolkar jag det som.

Linde beskriver att det enda vi med visshet vet om en människa som står inför en bild är att hon i den första direkta kontakten ser utan att se. Ett stirrande där förståelsen är frånvarande. I nästa ”akt” påbörjas ”avklädningsaktens” och bilden övergår från sitt oordnade tillstånd till att anta ett symboliskt (tolkbart) eller ”allegoriskt utseende” (Duchamp). Åskådaren tar steget till ”att se *och* se”, i en mer kognitiv bemärkelse.⁷² Det första stadiet innehåller en massa möjligheter att se formen och innehållet. Möjligheterna realiserar genom att de passerar åskådarens filter av tidigare inlärd konventioner. ”Endast så gjuts det formlösa till en klart konturerad gestalt – *utan konventioner överhuvudtaget ingen vision!*”⁷³

Den verklighet eller det konstverk som följaktligen uppfattas tillhör endast åskådarevärlden och är formad ur dess konventioner.⁷⁴ Avklädningsaktens hetaste ögonblick, då den absoluta förståelsen om konstnärens avsikter nås, kan därför inte fullt ut realiserar. Förbindelsen mellan konstnären (bruden) och åskådaren (ungkarlarna) blir på sin höjd ”en växelström av åtrå” skriver Linde som här citerar Duchamp själv.⁷⁵ Mellan dem står död materia, konstverket (brudens kläder). Bruden nås som en åtrådd bild inom ungarlen, som märk väl förblir ungarl.⁷⁶ Men Linde påpekar att det finns en glidning i brudens identitet att vara både konstnär och konstverk. Bruden kan vara naken både i ungarlarnas och i hennes egen värld. Hon klär av sig i sin egen viljebetonade fantasi, och därmed visas det levande innehåll som konstnären själv avsett i sitt verk. Hur detta sker blir i konstens värld som sagt motsvarigheten till kärlekens mysterium.⁷⁷ Linde sammanfattar tolkningen av Duchamp och hans verk med att skriva:

Ogaranterat, obegripligt upprättas ett möte mellan konstnärens avsikt och betraktarens upplevelse. Och detta är verkets sanna liv, detta är den skapande akten, det ”mänskliga avseendet” par préférence.⁷⁸

⁷¹ Ulf Linde, Daniel Birnbaum, Erik van der Heeg och Sven-Olof Wallenstein (*Material* nr 15, 1993), *Svar*, s 185.

⁷² *Spejare*, s 58-59.

⁷³ *Spejare*, s 60-61.

⁷⁴ Enligt Linde är vi alla beroende och underställda våra konventioner. Samtidigt är Linde en notorisk motståndare till att låta stilen vara en smakdomare. Konstverk som *drabbar* en tappar alla stil, menar han. Intervjuanteckningar 4/2 samt 25/2 2004.

⁷⁵ *Spejare*, s 63.

⁷⁶ *Spejare*, s 64.

⁷⁷ *Spejare*, s 65.

⁷⁸ *Spejare*, s 66.

3.3 Språket

I den tidigare nämnda Lars Ahlin-artikeln följer ett intressant resonemang om språket. Det strukturerar verkligheten åt oss och bestämmer vilka relationer vi kan ha till världen och mellan varandra. Linde påpekar i detta sammanhang att Ahlins språk inte har några rötter i något ”absolut” eller ”sant” utanför människornas värld.⁷⁹ Här tangerar Linde besvärliga filosofiska frågor. Jag tror för enkelhetens skull att man kan tolka det som att språket inte är något som är givet utifrån, nedlagt i oss av en Gud, eller att vi genom språket kan veta om vi står i direkt kontakt med tingen som vi försöker beskriva. Orden är inte tingen. Konsten eller språket är inte natur (verkligheten).

Ahlin skriver att: ”Ordet är framförallt antropomorft [människoliknande], det får sin realitet först i mänskliga sammanhang.”⁸⁰ Språket gör det även möjligt för människan att identifiera sig med ett oändligt antal mänskliga situationer.⁸¹ Skulle man överföra detta till Lindes tankevärld är det lika giltigt att de symboliskt verkande sammanställningarna av färg och form (konsten) som utlöser seendet eller upplevelsen är en produkt av och för människan och att det åtminstone i konstnärliga sammanhang inte har några rötter i något absolut eller sant.

Det antropomorfa draget kan tolkas som att språket är konstruerat av och för människan, utan någon säker koppling till den verklighet den beskriver. I romanen *Om* framställer Ahlin, enligt Linde, mycket tydligt sin estetik. Orden i romanens meningar är inte avsedda att ge en illusion av organiskt liv: ”De är avsedda att pulsera i de blodkärl av associationer som du som är läsare får.”⁸²

Här följer ett exempel på hur Linde tillämpar liknande tankar inom konsten. Till bildkonstnärens rekvisita av möjliga symboliskt verkande ord hör således färgen och formen. Linde pekar på två olika sätt att skildra den sistnämnda; formen kan vara avgjuten eller konstruerad och kan på så sätt ge upphov till olika seenden.⁸³ En avgjuten form kan knappt skiljas från det avgjutna och effekten blir därmed illusorisk, en förväxlingslek.

En konstruktion kräver insikt och inlevelse av den som ser, en vilja att se något som något. Kubismen och kubisterna som talade om ”un art conceptuel” intresserade sig enligt Linde för konstruktionen, där bilden med hjälp av konstruerade tecken skapar föreställningar

⁷⁹ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 410-412.

⁸⁰ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 410.

⁸¹ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 411. Linde förklarar Ahlins syn.

⁸² ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 411.

⁸³ Linde, ”Siri Derkert” (Bonniers små konstböcker, 1964), i *Efter hand*, s 81. I bland annat artikeln om Evert Lundqvist nämner Linde att former nödvändigtvis inte behöver konstrueras medvetet, man kan finna dem. *Efter hand*, s 136.

om verklighetens ting. Linde exemplifierar detta med barns lek med kottar och tändstickor och menar att de använder sig av samma metod som kubisterna när de sedan utnämner konstruktionen till en kossa eller gris.

Denna lek är en olidlig stötesten för naturalisten. Hur kan miraklet ske? Här finns ju ingenting av avgjutningens grandiosa ackuratess – bristen på överensstämmelse mellan kon och kotten är skriande. Illusionen tycks vara helt satt ur spel. Ett barn ser och vet hela tiden att kotten är en kotte, och ingen dröm rämnar för att man påpekar det. Likafullt är kotten en ko.⁸⁴

För kubisterna handlade det om att även gestalta den sida av tinget som skymms. Detta låter sig inte göras illusoriskt utan får ske med hjälp av tecken.

3.4 Orten

”[H]ur skulle en människa kunna säga att hon var helt unik och i samma andetag räkna med att bli förstådd?”⁸⁵ Den här frågeställningen är central hos Ahlin och för hans syn på språket menar Linde. Och den kan även tolkas som en ingång till Lindes syn på språket, seendet och vår förmåga att kunna dela erfarenheter.

Ahlins tes är att en människa inte kan ge sig själv unika egenskaper och därigenom göra sig olik en annan människa. Det enda som skiljer människan från den andre är platsen i tiden och rummet, ”orten”, som Ahlin kallar den.⁸⁶ I Ahlins resonemang leder detta till att det är språket som bestämmer i vilket förhållande en människa står till verkligheten. Det innebär även att (de av oss uppfattade) egenskaperna hos verkligheten ligger under språkets domän.⁸⁷

I en essä om Sven X:et Erixon lyfter Linde fram ett exempel på hur översättningen av seendet till språk kan gå till. Vi väljer både vad vi ser och återger. Verkligheten filtreras och beskärs:

Man hör ofta sägas att konsten berikar synen på verkligheten. – Det är inte säkert. Viljan att göra något bra kan lätt leda till att konstnären endast uppmärksammar sådant som tjänar verkets syfte – resten ser han inte. På så vis beskärs faktiskt verkligheten.⁸⁸

Denna beskärning behöver dock inte leda till att konstnären och betraktaren inte kan mötas. Vi kan känna igen oss i konstnärens verk. Ulf Linde nämner sin egen upplevelse inför en

⁸⁴ ”Siri Derkert”, *Efter hand*, s 82.

⁸⁵ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 413.

⁸⁶ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 413.

⁸⁷ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 413.

⁸⁸ Linde, ”Sven X:et Erixon”, *Efter hand*, s 100. Vissa av artiklarna i *Efter hand* har redaktören redigerat och ställt samman från flera källor. I det här fallet går dessa inte att separera. Texten bygger på en katalog från Moderna Museet 1970, ”5 litografier ur Carmen” 1954, ”Litografier”, Bokkonsum 1958 samt ”X:ets lustgård” *Dagens Nyheter* 12/10 1961.

målning där X:et skildrar ett ymnigt snöfall utanför ett fönster med grafiskt enkla vitaktiga fläckar:

Det är sant att var och en av oss lever ett unikt liv, men det är kanske långt mindre unikt än vi först är benägna att tro. – Jag har inte sett *den* snön, men jag har sett blöt snö falla *just så*. [---]
Det precisa konstnärliga uttrycket är precis just därför att det avtäcker vad konstnären har gemensamt med den som ser. [---] X:et har sett för oss.⁸⁹

Linde menar att vi möter vår like i X:et, en paradox som alla stora konstnärskap bjuder på. Verkligheten eller livet i X:ets tappning återges exakt som han upplevt den, vilket för den delen inte innebär att upplevelsen inte kan delas: ”Det exakta är *icke* exklusivt, det pekar *icke* ut några unika orter, okända för oss som ser”.⁹⁰ Konstnären håller fram det som är gemensamt för oss även om han bara målar vad han själv har sett och varit med om, menar Linde. Här återkommer Linde även till bildkonstnärens gemenskap med författaren och poeten i förhållande till sina medel, formen och ordet:

X:et har en enastående förmåga att finna nya, och tydliga tecken för vad som händer i naturen, den synliga verkligheten. Han försöker inte kopiera naturens utseende, utan han skapar nya former som *berättar* om naturen. [...] Han lägger form till form nästan som en författare lägger ord till ord: varje form för sig kan kännas grov och trubbig – som författarens ord kan kännas nedslitna och allmänna – men *summan* blottar ett ovanligt friskt och precis innehåll.⁹¹

3.5 Konst av konst

I kapitlet ”Något annat” i *Spejare* formulerar Linde ett konstbegrepp som inte bara låg i tiden internationellt under 1960-talet, utan som fortfarande påverkar konstdebatten i Sverige än idag: ”I sig självt är ingenting konst: man måste först kalla det ett konstverk, se det som ett konstverk.”⁹² Men för att kunna kalla det för konst, påpekar Linde, behöver vi använda oss av en konvention, ett användningssätt. Först då kan man tolka ett tecken som ett tecken eller konst som konst. Man behöver helt enkelt vara inställd på att se konst för att kunna se den.

Tankarna kan härledas till Duchamp som med sina ready-mades exempelvis valde att kalla en flasktorkare eller pissoar för konst för att man ur det läget (aspekten) skulle kunna iaktta vad man såg. Linde hänvisar till Duchamps verk *La boîte verte* (den gröna asken) som utförligt behandlar detta.⁹³ Måleriets estetiska konvention eller användningssätt innebär, enligt Linde, att man måste leva sig in i verkets värld, i dess eget medium. Även konstnären är

⁸⁹ ”Sven X:et Erixon”, *Efter hand*, s 103.

⁹⁰ ”Sven X:et Erixon”, *Efter hand*, s 104.

⁹¹ ”Sven X:et Erixon”, *Efter hand*, s 103-104.

⁹² *Spejare*, s 97.

⁹³ *Spejare*, s 94. *La boîte verte* är en ask som innehåller faximil av 93 utkast och anteckningar till Marcel Duchamps, det stora glaset: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. *Spejare*, s 47.

bunden av sitt mediums konventioner när han gestaltar naturen (sitt motiv). Så bör man enligt Linde förstå ett uttalande som ”att konst görs av konst”.⁹⁴

Man bör uppmärksamma att Linde använder begreppet konvention ur två inte helt överlappande aspekter. Dels väljer åskådaren (och konstnären) att se något som konst, dels är man bunden till att tolka måleriska tecken utifrån ett tidigare utvecklat måleriskt språk, som dessutom begränsas av sitt eget medium. (En tredimensionell rörelse måste exempelvis omformuleras till ett tecken, en godtagbar statisk gest på en platt yta. Det hindrar inte att den senare trots begränsningen kan bli nog så uttrycksfull och egentligen säger mer än ursprunget, eller att det är den som faktiskt säger något!) Det förstnämnda alternativet innebär en frihet och det andra exemplet en begränsning.

Hos Linde löper dessa tankar parallellt, men senare kommer han att kraftfullt kritisera de konstnärer som övertolkar (val-) friheten och tror sig helt kunna bryta med en konstnärlig tradition och konvention eller leva utanför den. Att tro att allt kan utnännas till konst och samtidigt bryta kontakten med konventionen och språket som håller samman konstnär och åskådare är en vulgarisering av Duchamps tankar, tycks han senare mena.⁹⁵

I essän ”De kritiska ögonblicken” publicerad i BLM 1963, efter den stora konstdebatten, redogör Linde för sin syn på sig själv som kritiker. Har man väl accepterat att tillskotten till konsten uppkommer ur bruket att se något som konst så går det inte längre att ställa upp några formella kriterier som kan upprätthålla skillnaden mellan konst- och ickekunst. En kritikers uppgift blir, enligt Linde, att ge exempel på olika ”bruk” och ”läsarter” som han rekommenderar framför andra. Linde framhåller att kritikerns text aldrig får ses som fullständigt uttömmande, den är ett exempel.⁹⁶

4. Om det allmänna

Lindes ambition med *Spejare* kan sammanfattas som ett försök att befria konsten från dogmatism och pretentioner på sanning, vilket enligt honom utmärkt ”modernismens” era.⁹⁷ Samtidigt som han poängterar att konsten inte kan frikopplas från att den görs av konst i den bemärkelsen att konstens språk eller läsart som nämndes ovan är beroende av och utvecklas ur tradition och konventioner. Friheten omfattar både konstnär och åskådare, då ”allt som syns går att se som bild” och att ”[a]llt är bild för den som ser med tanke på bild”.⁹⁸

⁹⁴ *Spejare*, s 97. Linde hänvisar till den franske konstnären Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

⁹⁵ Se exempelvis ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 525 samt Marcel Duchamp, s 58-59. Se även baksidestexten till pamfletten *Fyra artiklar*.

⁹⁶ Linde, ”De kritiska ögonblicken” (BLM IX/1963), i *Efter hand*, s 498-499.

⁹⁷ *Spejare*, s 145-146. Se även s 26-28.

⁹⁸ Linde, ”Andra sätt att se” (*Dagens Nyheter* 25/11 1962), i *Är allting konst?*, s 132.

Under 1960-talet blir friheten ett signum för en ny tid och det syns inte minst i den explosiva utveckling som konsten genomgår. Nydadaismen, popkonsten och senare minimalism blir nya stilbenämningar eller riktningar som konsten underordnas.⁹⁹ Lindes tankegångar passar bitvis väl in i dessa nya sammanhang. Men på ett par punkter är Linde kritisk, dels som det verkar mot att överhuvudtaget tränga in den stillösa informella konsten under nya beteckningar, dels mot anspråken på att dessa nya riktningar skulle vara helt nyskapande (popkonsten).¹⁰⁰

Den centrala kritiken återfinns i *Fyra artiklar*, som inleds med följande mening: ”Konstverk kommer till på ateljéerna. Men inte konstriktningar – de uppstår alltid utanför.”¹⁰¹ I oktober 1963 träffades Duchamp och Linde för sista gången. Under de följande åren växte Duchamps ryktbarhet som idol för nydadaister och popkonstnärer. Kulten ingav Linde leda och intresset för att fortsätta studera konstnärskapet minskade.¹⁰² Givet att storheten hos Duchamp kunde reduceras till den nya ”kvasiintellektuella kitsch” som presenterades i konstitidskrifterna var konstnärskapet umbärligt. Linde föredrog att hålla tyst ”[e]ller nästan tyst”. I den ovan nämnda pamfletten, som först publicerades som en artikelserie våren 1965 i *Dagens Nyheter*, utvecklar Linde sitt tänkande. Han uppfattas därefter som en reaktionär, enligt honom själv.¹⁰³

Nu märks även påverkan från sociologen George H Mead och språkfilosofen Ludwig Wittgenstein mer påtagligt. Betoningen ligger på den sociala delen av människans jag: ”man”. Det är med hjälp av språket som vi människor förenar oss i ett gemensamt ”man”. Att tolka är en social aktivitet och att *tolka något som något* kräver ett känt språk. Meads begrepp ”the generalized other” är ett nyckelbegrepp:

The generalized other arises out of the capacity of the individual to take the role of the other. [...] The means by which the individual “gets outside himself” and takes the attitude of the other is the language gesture.¹⁰⁴

⁹⁹ Linde talar genomgående om popkonsten, än så länge hade inga andra beteckningar slagit igenom.

¹⁰⁰ Ulf Linde, *Fyra artiklar* (Stockholm, 1965), s 9, alternativt i Linde ”Fyra artiklar” (*Dagens Nyheter* 26/3, 30/3, 4/4, 13/5 samt *BLM-biblioteket* 1965), i *Efter hand*, s 524-525. Jag kommer härnäst att hänvisa till sidnummer i *Efter hand*.

¹⁰¹ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 522. I inledningen knyter Linde således an till tankarna att konsten är stillös och förstås utifrån en själv. Se t. ex. Spejare, s 101 samt 146. Detta bekräftades även i intervjuerna den 4/2 samt 25/2 2004. På s 526 i *Efter hand* beskriver Linde att varje ny konstriktning på sitt sätt försöker att definiera vad konst är och vill återskänka begreppet en levande mening, när den gamla känns död. Varje definition är enligt honom ett provisorium.

¹⁰² *Marcel Duchamp*, s 58-59.

¹⁰³ *Marcel Duchamp*, s 58-59. Linde nämner inte explicit av vem, men man får förmoda att det är de radikalare delarna av konstetablissemangen som avses. Han återkom till tankarna i intervjun den 25/2 2004.

¹⁰⁴ David L. Miller, *George Herbert Mead: Self, Language, and the World* (Austin, Texas, 1973), s 50.

4.1 Kritik och utveckling

På tre punkter tycker jag att Linde från mitten av 1960-talet förstärker de tendenser och resonemang som behandlats mer eller mindre direkt dels i *Spejare*, dels i Lars Ahlin-artikeln i BLM och under den ”stora konstdebatten”. Linde vill avmystifiera konsten åtminstone den del av den som är språk.¹⁰⁵ Under den här perioden verkar Linde hysa en stor tilltro till den språkliga symboliken i konsten som gör att vi kan dela den, även om man kan ana att Linde inte stänger helt för att det kan finnas kvaliteter i konsten som ligger utanför språkens domän.

För det första argumenterar han än kraftfullare för att konst bör skiljas från natur och riktar av det skälet kritik mot popkonsten (nydadaismen) och den amerikanska konstkritikens historielöshet. Popkonsten verkar, enligt Linde, ha hämtat idéer från John Cage, som ”inte vill höra något som något”. Det är, fortsätter han, en antiintellektuell inställning som även har parats med tron att konstverket uppbär mystiska kvaliteter (i form av att vara ett stycke natur), som utlöser rätt känslor hos åskådaren på instinktiv väg.¹⁰⁶

”Denna ovillighet att skilja mellan konst och natur är utmärkande för hela den expressionistiska traditionen – till vilken man också tycks ha goda skäl att räkna Cage, Rauschenberg och popkonstnärerna.”¹⁰⁷ Gemensamt för dem, menar Linde, är att de delar exempelvis 1910-tals expressionisten Kandinskys misstro mot människans språkliga konstruktioner (begreppen).¹⁰⁸

För det andra säger han att: ”Det är min övertygelse att konstnärer, kritiker och publik förr eller senare måste ge upp tanken på att ’konst’ skulle vara en egenskap hos ett stycke materia vars genesis är likgiltig”.¹⁰⁹ Det är en seglivad myt att en målning bara verkar genom hur den ser ut, inte genom hur den kommit till. Linde hävdar att konsten måste erkänna sig själv som ett kulturellt fenomen och en historisk konstruktion, vilket innebär att konsten står och faller med att det finns människor som vill upprätthålla den.¹¹⁰ ”Utan dialogen med det förflutna kan ingen konst existera – och heller inga konstnärer.”¹¹¹

För det tredje kritiserar han också tanken att ett konstverk direkt skall kunna förmedla konstnärens inre, d.v.s. att konstverket inom åskådaren uppväcker exakt samma känslor som konstnären själv hade inför verket. Det finns, enligt Linde, ingen själ bakom verket, utan det

¹⁰⁵ Linde, ”Spånor” (*Konstrevy* 2-3 1965), i *Efter hand*, s 503.

¹⁰⁶ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 524.

¹⁰⁷ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 527.

¹⁰⁸ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 525. Jämför med Lindes tal till Konstakademien 1966 där han citerar Lars Ahlin ur romanen *Bark och löv*: ”I sig själva är konstverken tomma och döda, ett dött språk, ytor fulla av klotter och fläckar. De är verkliga kulturföremål, och det fordras levande kulturmänniskor som kan läsa och som föredrar en sådan verksamhet för att kontakten med dessa tillverkade ting skall kännas meningsfull.” *Efter hand*, s 544.

¹⁰⁹ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 530.

¹¹⁰ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 530.

¹¹¹ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 531. Minns Rabbe Enckells argument från den stora konstdebatten.

är dess språkliga och kommunikativa karaktär man uteslutande har att förhålla sig till.¹¹²

Linde återkommer i den här passagen till att det är åskådaren som skapar verket. Här ges en direkt hänvisning till Paul Valéry (1871-1945), som även han avvisar tanken på att verket direkt kan förmedla konstnärens inre. ”Tesen om åskådaren som skapar konstverket är som synes inte ny”, menar Linde.¹¹³

Här följer sedan en intressant anmärkning om att ”åskådaren” inte ska uppfattas som en bestämd individ eller personlighet. Det är inget isolerat subjekt som tolkar tecknet eller det som skall tolkas. Själva handlingen att uppfatta något *som* något äger rum på ett överindividuellt plan. Anledningen till att det sker på ett överindividuellt plan är att tolkningen förutsätter att detta ”något” översätts till ett redan känt språk.¹¹⁴ (Kriteriet för att det är ett språk är att det delas med andra, vilket själva konstruktionen ”att se något som något” bygger på.) Så här förklarar Linde resonemanget:

Är inte ens *eget* kriterium på att man *själv* förstått just att man kan göra en översättning till ett redan känt språk, ett som redan talas av *andra*? [---] Att tolka en symbol – också en symbol för känsla, eller en plastisk symbol – är en social aktivitet. Det är inget unikt subjekt som finner innebörder, utan det är ’man’ hos en själv ’the generalizied other’, för att låna ett underbart uttryck från en amerikansk filosof från sekelskiftet, George H. Mead.¹¹⁵

Linde anstränger sig ytterligare för att komma tillrätta med kritiken från den stora konstdebatten hösten 1962, om att åskådaren ges den större rollen på konstnärens bekostnad. Åskådaren måste uppfattas i denna mer allmänliggjorda bemärkelse för att tesen om att åskådaren gör konstverket skall ha en mening, menar Linde. Hans resonemang innebär analogt att konstnären skapar för den del i sig själv, som har del i andra.¹¹⁶ Det innebär att man måste ta distinktionen mellan åskådare och konstnär ”med en nypa salt”.¹¹⁷ Man kan nog tolka Linde i det här avseendet som att språket, med dess inbyggda egenskap att det måste kunna delas av fler än en, hjälper till att upphäva distinktionen. (Jämför Wittgensteins argument mot privatspråk.)¹¹⁸

I ett tal hållet i Konstakademien 1966 förnekar Linde att han någonsin försökt skapa ett motsatspar av åskådare och konstnär, i den meningen att åskådarna bara återfinns bland

¹¹² ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 532.

¹¹³ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 532-533.

¹¹⁴ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 533.

¹¹⁵ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 533.

¹¹⁶ Linde exemplifierar med följande citat av Gunnar Ekelöf: ”För den inre läsaren / diktar jag / för den del av mig / som har del i andra”, ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 534.

¹¹⁷ ”Fyra artiklar”, s 534.

¹¹⁸ Privatspråksargumentet behandlas i paragraferna 243-421. Se exempelvis paragraf 398. *Filosofiska undersökningar*, s 140.

publik och kritik, eller att vilken publikreaktion som helst skulle vara lika mycket värd som någon annan.¹¹⁹

4.2 Konst och språk

Redan i *Spejare* refererar Linde till Ludwig Wittgenstein, men inte som den primära inspiratören. Istället lyfter Linde fram att Duchamps sätt att se, eller *kalla* något för konst, påminner om Wittgensteins analys av seendet: ”denne filosofers resonemang kring ’*the dawning of an aspect*’ fanns långt tidigare demonstrerade av den märklige Duchamp i hans *ready-mades*, och utförligt diskuterade i den gröna asken.”¹²⁰

Linde knyter emellertid i texter från mitten av 1960-talet och framåt direkt an till Wittgensteins sena filosofi. Frågan om språket kan vara helt privat, vilket Wittgenstein nekar till, är ett exempel. Linde tar upp detta tema i essän ”Spånor” från 1965 som inleds så här: ”En symbol kan beskrivas som ett närvarande ting där någon mer eller mindre avlägsen verklighet återklingar. Hur kryptiskt kan ett sådant ting vara?”¹²¹ Linde hävdar att även om den aktuella symbolen uppfunnits av endast en människa, så är det tänkbart att hon kan förklara den eller lära ut vad den betyder på ett annat språk; hon kan göra en översättning till ett språk som andra redan talar. Tankarna är sociala fenomen, menar Linde och sätter inom parentes att det även gäller en ”bild-tanke”.¹²²

Även fantasin får sin näring från omvärlden och är inget uteslutande själsligt fenomen.¹²³ Linde hänvisar till Wittgenstein som menar att det man ser, när man börjar se något *som* något, är en intern relation mellan objektet och andra objekt, inte en egenskap hos det. När en konstnär säger att han inte menade *så*, med sitt verk, bör det enligt Linde tolkas som att just den relationen mellan verket och omvärlden inte var aktuell under arbetet. Vi förstår varandra främst för att vi lever i samma värld, menar Linde. I det i konsten som är *språk* finns inga mysterier.¹²⁴

I talet till Konstakademien 1966 återkommer Linde till att människans intelligenta processer är sociala fenomen. För att kunna tyda ett tecken eller ett plastiskt tecken som en

¹¹⁹ Linde, ”Form som socialitet i praxis” (tal hållet i Konstakademien 31/5 1966), i *Efter hand*, s 545.

¹²⁰ *Spejare*, s 94.

¹²¹ ”Spånor”, *Efter hand*, s 502.

¹²² ”Spånor”, *Efter hand*, s 502.

¹²³ I en artikel om konstnären Karl Axel Pehrson där dennes fantasifyllda djungellandskap avhandlas, jämför Linde fantasin med det vetenskapliga arbetet. Den kan precis som det vetenskapliga arbetet endast kombinera element av redan färdigt material, fragmentariska minnesbilder, rester av intryck. Fantasifostren kan därför avslöja (oväntade och förbisedda) egenskaper (eller sammanhang) hos yttervärlden. *Efter hand*, s 116-117.

¹²⁴ ”Spånor”, *Efter hand*, s 502-503.

bild är det nödvändigt att man intar den andres hållning inför det man mött. Innebörden kan inget ensamt jag finna utan den når man genom sin socialitet.¹²⁵

Lindes katalogtext till konstnären Torsten Renqvists utställning på Moderna Museet 1974 är ett representativt exempel på periodens språkfilosofiska fokus.¹²⁶ Här upprepar han kritiken mot Kandinsky och senare historiska efterföljare och påpekar att konst är ”något annat än en uppsättning stimuli” som utlöser responser i en åskådarens mentala apparat.¹²⁷

Linde accepterar inte att färgen eller formen i sig (till exempel i form av en gul triangel), utan att användas symboliskt eller metaforiskt, skulle kunna utgöra en tillräcklig stimulans för åskådaren.¹²⁸ Han jämför med Renqvist och menar att denne konstnärs stiliserade former i en starkt förenklad bild inte är fullt så enkla stimuli som man först kunde tro. De utlöser mer än psykiska ekon ”av formkaraktärer som förhärlogas som känsla i de expressionistiska urkunderna.”¹²⁹ Som en parentes kan nämnas att Linde deltog i arbetet med den svenska översättningen av en av dem: Kandinskys *Om det andliga i konsten*.¹³⁰

Den ”känsla” som Renqvists målning istället väcker kallar Linde en ”föreställning”, ”aning” eller ”minnesbild”. Bilden fungerar i det här fallet, i analogi med Ahlins romaner, som en spegel som fångar upp en glömd syn hos betraktaren.¹³¹ Inför Renqvists bilder blir man inte ett ”stumt offer för någon annans utspel” utan bidrar med något eget, ”jag tyder bilden utifrån en erfarenhet som kommer ur mitt liv”, säger Linde.¹³²

Linde tolkar konstnärens förenklade former som ett slags skrift, ”som en uppsättning enkla hieroglyfer för något som Renqvist en gång sett”.¹³³ Distinktionerna mellan ett rent eller litterärt, ett abstrakt eller föreställande samt ett reflekterat eller spontant måleri blir i detta sammanhang ointressant, menar Linde. För Renqvist ”gällde det främst att få ett tecken, ofta nog givet ur materialet självt, att beteckna en upplevelse så precist som möjligt”.¹³⁴ Tecknet i sin tur måste vara så övertygande att konstnären själv, ”som en av de andra” återupplever

¹²⁵ ”Form som socialitet och praxis”, *Efter hand*, s 546. Linde refererar i det här avsnittet till George H Mead.

¹²⁶ Linde, ”Torsten Renqvist” (katalog, Moderna Museet, 1974), i *Efter hand*, s 117-127. I förbigående kan nämnas att Linde var starkt kritisk mot Torsten Renqvists konst till en början. Det pågick ett replikskifte dem emellan i slutet av 1950-talet och under ”den stora konstdebatten”. Linde omvärderade honom senare.

¹²⁷ ”Torsten Renqvist”, *Efter hand*, s 118.

¹²⁸ Linde har tagit exemplet från Kandinsky, en av de tidiga föregångarna till den tyska expressionismen i början av 1900-talet. Linde, ”Torsten Renqvist”, *Efter hand*, s 118.

¹²⁹ ”Torsten Renqvist”, *Efter hand*, s 119.

¹³⁰ Wassily Kandinsky, *Om det andliga i konsten* (tysk. orig. 1910; Stockholm, 1970). Linde har även skrivit förordet.

¹³¹ ”Torsten Renqvist”, *Efter hand*, 119-120. Lindes tankar om spegeln finns i ”Lars Ahlin 1”: Figurerna i Ahlins böcker är inte helt genomskinliga utan ordsituationer, stoff för läsaren att spegla sig i under läsningen. ”Håller man upp texten som en spegel för sig kunde kanske allt ha sagts av en själv. Då kan det också hända att man upptäcker drag hos sig själv som man förut inte var medveten om.” *Efter hand*, s 420.

¹³² ”Torsten Renqvist”, *Efter hand*, s 120.

¹³³ ”Torsten Renqvist”, *Efter hand*, s 120.

¹³⁴ ”Torsten Renqvist”, *Efter hand*, s 121.

världen i teckningen, som om han inte skapat verket självt. Linde tror att han förstår varför: ”den värld som uppväcks när ett poetiskt tecken tyds och röjer sin innebörd är aldrig privat, den är den värld man delar med vem som helst”.¹³⁵

För att bara göra en kort utveckling om den gula triangeln som dyker upp titt som tätt i texterna kan det i sammanhanget vara värt att nämna ett konkret exempel på hur man kan se en gul triangel ur olika aspekter. Linde tar upp detta skolexempel från Wittgenstein som visar att man kan se en gul triangel i en trafikskylt som markerar övergångsställe som en triangel rätt och slätt, men också som en gata i perspektiv där triangelns topp bildar flyktpunkten vid horisonten.¹³⁶

Bildtankar och fantasier kan således uttryckas som språkliga akter i konsten. Det innebär att konsten varken behöver stå eller ens kan stå i direkt kontakt med eller förmedla konstnärens innersta. Åskådaren får hålla till godo med karaktären hos verket självt.¹³⁷ Kontakten med konstnären är dock inte bruten; åskådarens tolkning gör inte hela verket:

[E]n konstnär kan förhålla sig till sitt eget verk bara i den mån han behärskar *andras* språk, bara i den mån han står i en tradition. [---] Hans avvikelse, och därmed också hans vilja, kan bara avläsas på det viset – inte genom försök att ställa verket i relation till någon unik skapande personlighet. [---] Tesen om åskådaren som gör konstverket har mer än en gång visat en benägenhet att glida in i ett slags solipsism. En del konstnärer och kritiker tycks med ”tolkning” snarast ha menat ett nervfysiologiskt förlopp i den seendes och läsandes hjärna. [...] strängt privata fenomen.¹³⁸

I essän ”Motroten 2” från 1968 talar Linde om att när man verkligen förstår något, som en text på ett främmande språk, så är man också i stånd att kunna översätta det och egentligen kapabel att meddela innehållet med en fyraårings tal. Översättningsarbetet blottar en gemensam grund. Linde går vidare med att ta upp att ett modeord som ”kommunikation” etymologiskt betyder ett blottande av den gemensamma grunden, att enbart låta det ”stå för ett slags transportteknik är ett tecken på gravt förfall.”¹³⁹ Han hänvisar därefter till poeten Paul Eluards ord: ”Vi har ingen egen intelligens; vi är moraliska varelser och hör samman med vem som helst.”¹⁴⁰

¹³⁵ ”Torsten Renqvist”, *Efter hand*, s 122. ”Det är i de andras namn, i otaliga okändas namn, en konstnär bejaktar sin bild; det är så han är typisk”, tillägger Linde. *Efter hand*, s 123.

¹³⁶ ”Form som socialitet och praxis”, *Efter hand*, s 543.

¹³⁷ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 532.

¹³⁸ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 535. I *Efter hand* står det ”i den seendes och läsandes hjärta”, men Linde menar att det borde stå ”hjärna”, intervjuanteckning 21/5 2004.

¹³⁹ Linde, ”Motroten 2” (*Dagens Nyheter* 23/9 1968), i *Efter hand*, s 507.

¹⁴⁰ ”Motroten 2”, *Efter hand*, s 507.

4.3 Konstnären – en avsändare

Linde fortsätter att lyfta fram konstnärens betydelse i den skapande akten. Denne är själv den förste åskådaren. Åskådarna finns således inte bara i publiken eller bland kritikerna.¹⁴¹ Han tar i *Fyra artiklar* hjälp av Wittgenstein för att visa hur betydelsefull konstnären är. Enligt Wittgenstein uppstår känslan av att ett ord har en mening först då man anar hur ordet ”valts och värderats”.¹⁴² En läsare (eller åskådare om det gäller ett konstverk) måste således förutsätta att orden (färg- och formsymbolerna) valts och värderats av den som yttrat dem för att läsningen ska bli meningsfull.

I essän ”Konsten är något för några” beskrivs betraktaren, den som konstnären arbetar för som ”vem som helst”.¹⁴³ (Den slutsatsen hade Linde själv dragit redan som ung jazzmusiker, att man spelar för vem som helst.¹⁴⁴) Till den gruppen sällar sig även konstnären när verket är klart:

[K]onstnären ställer sig i den allmänliggjorda andres ställe för att ta emot eller förkasta sitt eget verk; han är en av de andra – vilka som helst andra – i samma stund han tar del av vad han själv gjort. Han är vem som helst jämlike, en ställföreträdare. Han står varken högre eller lägre än den okände, och han tvingar honom inte. Detta är tror jag, konstens modus – den tilltalsform som är egen för konsten.¹⁴⁵

Resonemanget finns redan i ”Lars Ahlin 1” från 1960. Där Linde tar upp hur man bör ställa sig till huvudpersonen Bengt i Ahlins roman *Om?* Ifall han inte är en illusion (avbildning), vad är han då? Bengt är ”jag som är du och vår obekante”, svarar Ahlin.¹⁴⁶ Bengt är en konstruktion av romankonstartens element – orden, precis som färgen och formen konstruerar måleriet.¹⁴⁷

Det är inlevelsen som den verbala konstruktionen Bengt utlöser (baserad på läsarens egna erfarenheter) som är viktig, inte den inlevelse som den fiktiva människan Bengt framkallar. Den obekante ”vem som helst”, eller ”den allmänliggjorde andre (the generalized other)” kan vara både konstnär och åskådare hos Linde.¹⁴⁸ I en senare artikel om Ahlin från 1967 citerar Linde honom direkt:

¹⁴¹ ”Form som socialitet och praxis”, *Efter hand*, s 545.

¹⁴² ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 538. Jämför med Linde som citerar Matisse: ”Tecknet bestäms i det ögonblick jag använder det.” *Efter hand*, s 552.

¹⁴³ Linde, ”Konsten är något för några” (enkätsvar i Ord och Bild 1/1969), i *Efter hand*, s 509.

¹⁴⁴ *Efter hand*, s 10.

¹⁴⁵ Linde, ”Konsten är något för några”, *Efter hand*, s 509. I ”Motroten 2” skriver Linde: ”Är konst ett ’modus’, ett sätt att säga till vem som helst att han är just vem som helst – ett sätt att påminna honom om att han är en människa bland människor.” *Efter hand*, s 508.

¹⁴⁶ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 411.

¹⁴⁷ ”Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 411.

¹⁴⁸ Jämför även med Gunnar Ekelöf i ”Jag talar till dig” ur *Opus Incertum* (1959), *Dikter* (Stockholm, 1965), s 282.

Men vad som fått mig att släppa fram de ord som kommit fram är [...] den associationssituation du som är mig delvis obekant befinner dig i. Det är mina ords pulsering i ditt associationssystem, som är min modell, mitt arbetsmaterial, min avsikt. Inte om Bengt, inte om Peter, inte om Hercula eller någon annan handlar denna bok, utan om dig.¹⁴⁹

Ahlin tilltalar läsaren direkt i sina böcker och kallar honom eller henne för en delvis obekant, vilket i sin tur innebär att läsaren är delvis bekant, påpekar Linde. ”Ahlin vet, att den som använder språk ofrånkomligen blir en av ’de andra’”.¹⁵⁰ För att tolka ordens, skriftens, kodens innebörd krävs ett medvetande som följer etablerade rutiner och gemensamma regler. Både författaren och läsaren präglas, enligt Ahlin, av samma språk eller ”associationssystem”.

”Tilltal” är ett nyckelord precis som ”orten” och den ”delvis obekante” hos Ahlin och Linde. När någon talar *till* mig används språket personligt. Det skiljer sig helt från att tala *om* någon. Tilltalet riktas inte till mig i egenskap av något unikt men låser fast mig vid en ort, precis som det gör med avsändaren. Man hör inte bara vad personen talar om man erfar också honom, han som står *där*.¹⁵¹

Ahlin avvisar, enligt Linde, hållningen att konsten – all konst – är en imitation av naturen. Istället är den precis som språket antropomorf och ett ”medel att värna det personliga, väcka det till liv i en ’fri zon’”.¹⁵² Det personliga, avslutar Linde resonemanget, bygger inte på någon avvikande, spektakulär, häpnadsväckande kvalitet hos verket, utan är en förutsättning för själva akten att känna igen konst. Här uppstår även jämlikheten som innebär att konstnären vet att han inte talar till några utvalda utan till vem som helst.¹⁵³

5. Om det unika

Tankar kring metaforen och dess exakta förmåga att uttrycka något utöver mer vardagliga sammansättningar av orden är rikt behandlade hos Linde. Det är ett tema som finns med tidigt, men under 1970-talet fördjupas vad jag kan se intresset, inte minst sedan Linde börjat intressera sig för Nietzsche. Kom i sammanhanget ihåg Lindes intresse för Paul Tillich

¹⁴⁹ Linde, ”Lars Ahlin 2” (*Dagens Nyheter* 29/5 1967), i *Efter hand*, s 421.

¹⁵⁰ ”Lars Ahlin 2”, *Efter hand*, s 421. Resonemanget som refereras vidare fortsätter även på s 422. Detta påminner om Wittgensteins tankar om livsformer och språkspel. På s 422 förekommer dessutom ett avsnitt som går att direkt hänföra till Wittgensteins privatspråksargument. Jämför exempelvis paragraf 246, *Filosofiska undersökningar*, s 105.

¹⁵¹ ”Lars Ahlin 2”, *Efter hand*, s 423.

¹⁵² ”Lars Ahlin 2”, *Efter hand*, s 425. Linde skriver ”en imitation av naturen i hennes sätt att verka” och hänvisar direkt till John Cage, vars förhållningssätt sammanfaller med Zola, Kandinsky och ”den nyfrälste McLuhaniten”. Alla fyra är representanter för en form av realism som Linde starkt ogillar.

¹⁵³ ”Lars Ahlin 2”, *Efter hand*, s 425.

tankar om att uppenbarelsen inte går att härleda som nämndes tidigare.¹⁵⁴ En annan kristen teolog fast av den grekisk-ortodoxa skolan som Linde senare refererar till är Vladimir Lossky och även hos honom möts tankar om uppenbarelsen och kunskapsteoretiska frågor.¹⁵⁵

5.1 Den kommunikativa akten

Det finns alltid en personlig dimension i ett konstverk, menar Linde. Han presenterar i ett tal med titeln ”I det falskas ljus” från 1984 ett exempel på hur man reagerar inför en konstförfalskning.¹⁵⁶ När väl avslöjandet kommer är det inte verket som har förändrats utan inställningen till verket. Målningens tekniska utförande är således inte hela verket, till den konstnärliga kvaliteten hör något mer.

Linde påpekar att den personliga dimensionen inte är synonym med identiteten eller signaturen. Det personliga är verksamt även i ett anonymt konstverk. Det är en livshållning och inte en samling egenskaper. Linde beskriver hur han bevittnat en scen där en gammal dam talat med doktorn i telefon, utan att vara medveten om att hon talat med läkarmottagningens telefonsvarare. ”Hon hade förhållit sig personligt i en situation som inte påkallade något personligt förhållningssätt.[...] Hon hade öppnat sig mot en fullständigt livlös tomhet, givit den av sin kärlek [...] För det personliga är ett slags kärlek”¹⁵⁷

Det är inte så lätt att få grepp om innebörden av det personliga hos Linde. Det personliga är allmänt i den bemärkelsen att den inte hyser några individuella egenskaper som tilldelas genom språket. Och det är unikt när det gäller orten, platsen i tid och rum. Så långt Lars Ahlin.¹⁵⁸ I talet refererar Linde till Vladimir Lossky, som på ett likartat vis beskriver det personliga som unikt och det som återstår när kosmiska, sociala och individuella sammanhang har eliminerats. ”Eftersom det undflyr alla begrepp kan det personliga inte definieras. [...] Man kan bara räkna samman individer, aldrig personer. Personen är alltid unik.”¹⁵⁹

Resonemanget knyter även an till språkkritiken hos Nietzsche. Enligt honom är det ett stort misstag att se en person som ett ting – ett allmänbegrepp. I *Artes* 4/1984 introducerar Linde en till svenska översatt essä av Nietzsche, ”Om sanning och lögn i utomoralisk

¹⁵⁴ Tillich, s 178. Här beskrivs även hur människan ”undgår både att förlora sig själv genom delaktighet och att förlora sin värld genom individualisering”. En problematik som påminner om Ahlins resonemang om person och individ.

¹⁵⁵ Se vidare Vladimir Lossky, *Östkyrkans mystiska teologi* (Skellefteå, 1997).

¹⁵⁶ Linde, ”I det falskas ljus” (opublicerat tal som hölls vid mottagandet av Natur och Kulturs kulturpris 1984), i *Efter hand*, s 553-555.

¹⁵⁷ ”I det falskas ljus”, *Efter hand*, s 555-556.

¹⁵⁸ Se exempelvis ”Lars Ahlin 2”, *Efter hand*, s 423-425.

¹⁵⁹ ”I det falskas ljus”, *Efter hand*, s 556.

mening”, som behandlar misstron mot allmänbegreppen.¹⁶⁰ Losskys synsätt påminner om Nietzsches, och Linde tolkar Lossky som att man inte kan räkna samman *personer* på samma sätt som man räknar *ting*, de kan inte klassificeras under ett givet begrepp. Själva ordet ”ting” står för det vidaste begreppet av alla och blir i högsta grad abstrakt, vilket enligt Linde bidrog till att ”Nietzsche hatade ordet”.¹⁶¹ Enligt Lossky finns *personen* endast i ett personligt förhållande, i *ömsesidigheten*.

Det personliga är utgivet liv och därmed en akt som når bortom begreppen och kunskaperna. Damen med telefonsvararen gjorde misstaget att hon ensam hade hävdad en ömsesidighet. Linde vill med sina exempel om konstförfalskningen och telefonsvararen visa att det personliga är verksamt, att det existerar. Kontentan blir att Linde ser konstverket som en skärningspunkt, orten, för ett personligt möte mellan konstnär och betraktare.¹⁶² Därför kan inte konstverket ses som ett ting som definitionsmässigt är underställt opersonliga regler, vilket gör både en formalistisk estetik och nyttoteorier besynnerliga; man kan i det sistnämnda fallet inte tala om nyttan av en förälskelse, anser Linde.¹⁶³

Personerna möter man enligt Lossky i akter av utgivet liv.¹⁶⁴ I Lindes situation som betraktare kan man se en målning som ett konstverk först när man ser den som en akt, en handling som inbegriper en själv. ”Uppfattar jag målningen som ett ting, ett resultat av opersonliga krafters spel – psykologiska, sociala, politiska – då har jag inte sett något konstverk alls.”¹⁶⁵ Kunskaperna behövs, men de räcker inte eftersom de inte kan ta sig förbi det opersonligas banala ogenomskinlighet. Till det senare hör definitivt (allmän-) begreppen i språket, tolkar jag det som.

Linde avslutar talet med att gå tillbaka till vad Duchamp sagt om betraktarens situation att den kan jämföras med en älskandes eller troendes (jämför avsnitt 3.2). Det subjektiva, jagets

¹⁶⁰ Linde, ”Om en essä av Nietzsche”, *Artes* 4 1984, s 3-5. Kritiken mot allmänbegreppen, universalerna, är av gammalt datum, och härstammar från universaliststriden i början av 1000-talet. Redan då hävdade nominalisten till skillnad mot realisten att allmänbegreppen bara är ett namn (utan form eller substans). Likheten hos ett allmänbegrepp (det gemensamma namn som de unika tingen klassificeras under) gör att det *i sig* inte kan vara ett individuellt ting. Svante Nordin, *Filosofins historia: Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernism* (Lund, 1995), s 167-168.

¹⁶¹ ”I det falskas ljus”, *Efter hand*, s 556.

¹⁶² ”I det falskas ljus”, *Efter hand*, s 557.

¹⁶³ ”I det falskas ljus”, *Efter hand*, 557. En variant av formalistisk estetik menar att bildkonstens väsen endast består av de plastiska elementen i relation till varandra, se Morris Weitz, ”Teoriernas roll i estetiken”, i (red.) Tom Sandqvist, *Konsten och konstbegreppet* (Stockholm, 2000), s 45.

¹⁶⁴ Jämför hur Linde tolkar de erotiska metaforerna hos Duchamp. ”[A]tt gripa ett ting och bringa in det i sin upplevelse är en akt som alltid utspelas enligt älskarens eller konstnärens livsregel. Eller så här: att genomströmma det med sitt eget liv utan att fråga efter högre sanningar – endast så blir något ’sant’ eller ’verkligt’. Världen levs fram av människor.” *Spejare* s 68.

¹⁶⁵ ”I det falskas ljus”, *Efter hand*, s 558. Jämför med hur Linde behandlar strukturalism i essän om Axel Nilsson från 1971. *Efter hand*, s 106.

kunskaper och tolkning förbränns i det personliga mötet. Där bärs allt man förstått fram av en främmande röst. ”En person gör sig hörd. Det är i denna zon av ömsesidighet verket lever.”¹⁶⁶

Tagen för sig erbjuder inte det ovanstående refererade talet en helt tillfredställande lösning. När vet man att det är ett konstverk eller ett konstobjekt som man har framför sig? Det är inte detsamma som tinget har vi fått veta. Det är dags att knyta an till Lindes tankar om att betraktaren måste förutsätta att konstverket är utvalt och har värderats av den första betraktaren, d.v.s. konstnären.¹⁶⁷

I ett tal till Konstakademin 1980 talar Linde om allmänt och unikt i konsten. Linde återkommer till Wittgensteins tankar att ordens mening beror på hur vi använder dem, hur vi väljer och värderar dem.¹⁶⁸ Tankarna kan överföras som vi sett ovan till tingen. På en gigantisk fransk loppmarknad, en värld utan några spår av mänskliga val och värderingar, genomgår Linde en form av kris, när han upptäcker hur tingen fråntagits sin mening när de ryckts ur sitt sammanhang.¹⁶⁹ Linde menar att det finns en särskild aura av mänsklig omsorg som de utvalda tingen utstrålar. En sten på en strand är ett råstoff, ställs den ut som konst får den automatiskt en aura av värderad utvaldhed.¹⁷⁰ Auran har sitt ursprung i viljeakten, skriver Linde, och ”den akten är unik genom att den utspelar sig i en unik punkt i rummet och tiden”.¹⁷¹

Man kan enligt Linde inte bortse ifrån att tinget, konstverket skapats av en människa vid en annan tidpunkt och på en annan plats. ”[D]å bortser man också från det som gör konstverket till ett konstverk.”¹⁷² Jag skulle vilja tolka detta som att även konstens rum och sammanhang är avgörande för att vi som betraktare ska börja söka efter en avsändare, vilket är en del i akten att se och därmed en del av konstverket.

Konst är ett slags flaskpost, menar Linde. Konstverket är spänt mellan två olika, unika och personliga punkter. Konstnären, avsändaren, från sin ort vänder sig till en annan ort, en unik person, upphittaren av flaskposten. Adressaten är däremot den allmännast tänkbara, en mer eller mindre avlägsen obekant. Upphittaren blir adressaten och denne tänder konstverkets aura när förseglingen bryts. Så länge man söker en avsikt i konstverket är man själv adressaten, menar Linde.¹⁷³

¹⁶⁶ ”I det falskas ljus”, *Efter hand*, s 558.

¹⁶⁷ ”Fyra artiklar”, *Efter hand*, s 538.

¹⁶⁸ Linde, ”Allmänt och unikt i konsten” (tal hållet i Konstakademin den 30 maj 1980), i *Efter hand*, s 449 och 552.

¹⁶⁹ ”Allmänt och unikt i konsten”, *Efter hand*, s 549-550.

¹⁷⁰ ”Allmänt och unikt i konsten”, *Efter hand*, s 550.

¹⁷¹ ”Allmänt och unikt i konsten”, *Efter hand*, s 551. Se även *Efter hand*, s 106.

¹⁷² ”Allmänt och unikt i konsten”, *Efter hand*, s 551.

¹⁷³ ”Allmänt och unikt i konsten”, *Efter hand*, s 552.

Med ledning av detta skulle man kunna säga att i en av Linde inspirerad definition av ett konstverk ingår den kommunikativa akten. Viljan från konstnärens sida att nå en obekant adressat och sökandet från åskådarens sida efter avsändarens avsikt. I akten ligger en viljehandling från både avsändare och adressats sida. Man bör samtidigt dra sig till minnes att Linde använder ordet kommunikation i betydelsen att blotta den gemensamma grunden.¹⁷⁴

5.2 Metaforen och uppenbarelsen

Intresset för Nietzsches tänkande väcks i samband med att Linde tillträder som intendent för Thielska Galleriet 1977. Filosofen är något av ställets husgud, då Ernest Thiel var en av dem som introducerade Nietzsche för den svenska publiken i början av 1900-talet. Lindes fördjupning i Nietzsche kommer att sätta spår i hans essäistik därefter. Inte minst märks intresset när Linde sammanfattar 30 års studier kring Marcel Duchamp i bokform 1986.

Där skriver Linde att Nietzsche ser metaforen som individuell och unik, utan rubricering. En förljugenhet uppstår när metaforerna förbyts till begrepp. Orden blir begrepp när de, enligt Nietzsche, inte längre tjänar som en påminnelse om den ”den unika, helt och hållet individualiserade urupplevelsen.”¹⁷⁵ Den spontant alstrade skenbilden, menar Nietzsche, representerar en grundläggande drift i naturen. De är metaforer, liknelser, som varken är sanna eller falska. ”De låter bara något oformulerat framstå som klar, lysande form – som *uppenbar*at.”¹⁷⁶

Dessa resonemang måste ha klingat synnerligen bekanta för den poetiskt inspirerade och intresserade Linde som tidigt använder sig av metaforen och uppenbarelsen som pedagogiska instrument när han vill förmedla en konstupplevelse. I intervjun den 4/2 2004 påtalade Linde språkets oförmåga att fånga helheten, i min tolkning även likställd med verkligheten eller ”urupplevelsen”, se ovan. Konsten kan, enligt honom, ingenting förmedla annat än i poetisk metaforisk form. I essän ”Bildkonst och ordkonst” från 1976 framgår Lindes poetiskt inriktade läsning av konstverken tydligt. Poesin kan både vara skriven och målad. Linde beskriver hur man med små medel och enkla tecken kan framkalla visioner och bilder i sitt inre som bevisligen inte återfinns målningen. Konstverket tillhandahåller istället retningen.

Hos de kubistiska konstnärerna är den här formen av retningar vanligt förekommande. Picasso använder summariska tecken för att kunna skildra sin modell sedd från två olika håll samtidigt i ett porträtt. Tecknen skulle, enligt Linde, kunna motsvara de två termerna i en

¹⁷⁴ ”Motroten 2”, *Efter hand*, s 507.

¹⁷⁵ *Marcel Duchamp*, s 79.

¹⁷⁶ *Marcel Duchamp*, s 78.

skriven metafor. Två tecken som ställs mot varandra trots att de inte hänger ihop logiskt.

Tillsammans skapar de en inre bild och vision hos betraktaren:

[D]en syn som en kubistisk Picasso utlöser har mer gemensamt med de bilder som uppstår när jag läser poesi än med vad jag ser i ett färgfoto. Den lösgör sig från sitt materiella underlag lika pregnant och flyktigt som bilden från en dikts typografi, glappet mellan tecknet och det betecknade känns lika oväntat och hisnande: jag ser målningens färgstoff, dess materialitet, men vad jag då ser – direkt – är bara en retning, en impuls i ett mentalt relä som utlöser energier i en helt annan krets: poesins. Den inre bild som föds har en helt annan substans än näthinnebildernas, eller de rena minnesbildernas, och jag menar att den ”substansen” är väsentligen densamma som den skrivna poesins.¹⁷⁷

Jag vet inte om Linde även haft Nietzsches ”urupplevelser” (som inte låter sig begreppsliggöras) i tankarna när han skrev katalogförordet till skulptören och målaren Alberto Giacomettis utställning på Moderna Museet 1977. Men skildringarna av hur man erfar en spricka i verkligheten känns som utmärkta exempel. När detta sker bryts ens sociala varelse ned och man får bevittna något som inte kan mätas eller vägas och man står *ensam* inför det som syns. ”[F]ör det unika finns inga tillgängliga tecken – tecken kan endast gälla ting i *allmänhet*.”¹⁷⁸

I det här sammanhanget vill jag bara peka på en intressant komplikation i Lindes tänkande som tyvärr inte kan utredas tillfredställande inom ramen för uppsatsens begränsade utrymme. Vår sociala varelse ”man” kan genom de språkliga begreppen (de som klassificerar) inte stå i kontakt med det unika. Samtidigt kan det unika erfaras utan att vi tillfredställande kan redogöra för upplevelsen och vi förblir därmed ensamma med den. Språkets konstruktion, där (allmän-) begreppen omvandlar olikheter till likheter (vilket sker exempelvis när alla unika människor införlivas i begreppet människa), gör att den som ogillar allmänbegreppen kan bli tvungen att erkänna existensen av en utanförstående verklighet även om man inte kommer åt den. Man hamnar i det ”man icke kan tala om”.

Fördelen med metaforen är att den inte påstår någonting utan är en ”ren lysande liknelseartad drömbild.”¹⁷⁹ *Den är varken sanning eller lögn*. I essän ”Dionysos i spegeln”, som för övrigt var det sista beställda uppdraget som Linde gjorde för *Dagens Nyheter* 1983, behandlar Linde Nietzsches filosofi med exempel från konstens värld. En metafor som Karlfeldts ”högt mot höstmånens röda kastrull”, är inte sann ”men det som syns är så obeskrivligt likt”, enligt Linde.¹⁸⁰ Det är denna likhet som en konstnär som Cézanne förmår

¹⁷⁷ Linde, ”Bildkonst och ordkonst” (*Artes* 3/1976), i *Efter hand*, s 516.

¹⁷⁸ Linde ”Alberto Giacometti” (katalog, Moderna Museet, 1977), i *Efter hand*, s 352.

¹⁷⁹ Linde, ”Dionysos i spegeln” (*Dagens Nyheter* 16/1 1983), i *Efter hand*, s.521.

¹⁸⁰ ”Dionysos i spegeln”, *Efter hand*, s 521.

att skapa. En likhet som inte grundar sig på att avbilda naturen. Han skapar en metafor för landskapet som skildras exempelvis i målningarna från sin hembygd Aix en Provence:

Cézannes målningar är sådana metaforer, det är hemligheten med deras obegripliga likhet. De är väsentligen *poetiska* skapelser, appolinska sken bortom sant och falskt. [...] de perspektiviska lagarna är upphävda till exempel, i stället frigör de synen ur betraktarens inre – synen som *inte* sammanfaller med målningarnas synlighet.¹⁸¹

Jag ska avsluta med två andra exempel på hur Linde arbetar med metaforen och uppenbarelsen som hjälpmedel. I en artikel i *Dagens Nyheter* från 1971, som handlar om den realistiske målaren Axel Nilsson, skriver Linde att språket, precis som färgen och de måleriska reglerna, kan användas sakligt beskrivande eller som metaforiska liknelser. Den sakliga beskrivningen kan uppfattas som rätt eller fel, ”men en metafors riktighet kan inte bekräftas på det sättet”.¹⁸² Man vet exakt vilken måne Gunnar Ekelöf sett när han skriver *och kallnad brinner månen vit*, ”men det är nonsens från det beskrivande språkets synpunkt.”¹⁸³ Även färgen kan användas lika irrationellt som att sätta ”kallnad” och ”brinner” bredvid varandra, menar Linde. Intrycket behöver inte vara subjektivt utan kan ”kännas riktig i förhållande till något *givet i det yttre* – precis som Ekelöfs metafor”:

En sådan realism är väsentligen poetisk. Den syftar till en oväntad insikt, ett tillstånd då en djupare överensstämmelse mellan en själ och verkligheten avtäcks.¹⁸⁴

I en museikatalog från 1974 om Evert Lundqvist tar Linde upp två slag av likhet i förhållande till motiv och verklighet: ”en som tanken härskar över och kan framkalla efter eget skön. Och en som den inte kan härska över, men som – i bästa fall – uppenbarar sig, tvingande, obestridlig.”¹⁸⁵ Den förstnämnda likheten kan konstnären åstadkomma genom att bedöma vilka målarkonventioner eller regler som passar bäst för ändamålet lite i förväg (ett logiskt orsakssamband). Den andra likheten går inte att förutsäga utan uppstår under arbetets gång. Den bryter ofta mot de regler som används för att räkna ut likheten i förväg. Det är ”en likhet som ger sig till känna som en oförklarlig stöt i ett skikt av medvetandet för vilket världen, de belysta tingen, framstått på ett sätt som strider mot optikens lagar, det vill säga just de lagar som tycks betinga det första slaget av likhet.”¹⁸⁶

¹⁸¹ ”Dionysos i spegeln”, *Efter hand*, s 521.

¹⁸² Linde, ”Axel Nilsson” (*Dagens Nyheter* 2/5 1971), i *Efter hand*, s 109.

¹⁸³ ”Axel Nilsson”, *Efter hand*, s 109.

¹⁸⁴ ”Axel Nilsson”, *Efter hand*, s 110.

¹⁸⁵ Linde, ”Evert Lundqvist” (katalog, Moderna Museet, 1974), i *Efter hand*, s 138.

¹⁸⁶ ”Evert Lundqvist”, *Efter hand*, s 138.

6. Diskussion och slutsatser

6.1 Sammanfattning

Här följer några påståenden som jag formulerat för att försöka ge en sammanfattning av Lindes konstsyn, som han format i samklang med inspiratörer som Ahlin, Duchamp, Mead, Wittgenstein och Nietzsche:

Åskådaren är medskapare i verket: Beträktaren blir medskapare i verket när denne satsar sig själv och sina egna erfarenheter genom att spegla dessa i verket under tolkningsprocessen. Orden eller (bild-) tecknen hålls upp som speglar och inlevelsen knyts därmed till verkets medium, färgen och formen om det gäller en målning och texten om det gäller en roman. Inlevelsen gäller inte romanfigurens öde (motivet), utan ens eget liv.¹⁸⁷

Konstnärens står genom "man" med hjälp av språket i kontakt med åskådarnas "man": Det innebär att konstnären när han skapar för "man" (den mellanmänniska gemenskap som språket tillhandahåller), även skapar för "man" i vem som helst. Det är sedan när "man" i åskådaren tolkar verket som det får värde eller värderas. Hos Ahlin kan "man" uttryckas som den delvis obekante, vilken Linde även kallar för den delvis bekante. Hos Mead heter det "man" eller "the generalized other".

Linde och Ahlin menar att konsten måste *tala till* någon och inte *om* någon. När Linde och Ahlin menar att läsaren eller åskådaren svarar på "tilltal" är det inte konstnärens unicitet som är av intresse, utan "man" i honom, men han visar sig som avsändare utifrån en personlig position i tid och rum. I det personliga är vi utan egenskaper (individuella) och skiljs åt endast genom vår position "orten" i tid och rum. Egenskaper är individuellt knutna, enligt Ahlin, men vi får dem som attribut genom språket.¹⁸⁸ Att se på konst är också enligt Linde en viljeakt, åskådaren måste vilja se något som något. Därför är konsten endast något för några i den bemärkelsen att man väljer att se.

Språket (konsten) är antropomorft: Det antropomorfa (människoliknande) draget kan tolkas som att språket och konsten är produkter av och för mänskliga sinnen.¹⁸⁹ (Världen skulle med andra sinnesförmågor troligen kunna uppfattas på ett annat sätt.) Linde vidgar språk till att omfatta tecken, symboler och bildelement i bildkonsten. Orden motsvaras av färg och form. Ett tecken blir ett tecken först när det används som ett sådant. Användningen

¹⁸⁷ "Lars Ahlin 1", *Efter hand*, s. 420 samt även s 411.

¹⁸⁸ "Lars Ahlin 1", *Efter hand*, s 413-414 samt "Lars Ahlin 2", *Efter hand*, s 421-425. "Lasse skilde på individ och person. Man är individuell genom sina egenskaper. Personen har inga egenskaper." Intervjuanteckning 4/2 2004.

¹⁸⁹ Linde menar att vi kan ha alla möjliga synfel utan att någonsin få dem belagda. Se "Spånor", *Efter hand*, 503.

förutsätter att det finns en konvention. Man använder konventioner för att se ett tecken som ett tecken, en bild som en bild, eller konst som konst.¹⁹⁰

Tanken, att språket är antropomorft, kommer ursprungligen från Ahlin. Språkets konstruktion gör det möjligt att identifiera oss med en oändlig mängd mänskliga situationer.¹⁹¹ Man skulle kunna förklara det som att språket är skapat av och för människor och inte givet av naturen eller en avbildning av den.¹⁹² (Det sistnämnda kan tyckas vara självklart för lekmannen, men är en stötesten för vissa filosofer.)

Vi kan *se utan att se* men vi kan också *se och se* (Duchamp), d.v.s. *se något som något*. I det senare fallet gör vi en tolkning, som förutsätter ett språk. Språket i sig innebär att det kan delas, eftersom det enligt Wittgenstein och Linde inte finns något privat språk. En upplevelse kan därmed endast översättas till någon form av språk, som är känt av flera. Språket är en social konstruktion.

Begreppen är inte exakta: De språkliga begreppen kan inte riktigt fånga våra upplevelser (av verkligheten bland annat). Poeten använder sig därför av metaforen för att bli mer exakt. Denna exakthet (sanning) kan aldrig bekräftas, men kan uppenbaras oss ”man” emellan. Även målaren eller konstnären kan gå utanför stilarna och använda sina uttrycksmedel färg och form ”metaforiskt” och därmed nå fram till den exakta skildringen av något (verkligheten, en känsla o.s.v.). Likheten uppnås genom att metaforen uppenbarar förhållanden för oss, även om vägen till insikten är okänd. Metaforen, när den brukas av poeten och konstnären, kan kanske öppna en baddörr mot en fördjupad förståelse av tillvaron.

Med Nietzsche med i leken uppstår en osäkerhet kring vad ”man” i oss kan dela. Vi kan tydligen inte lita helt på våra antropomorfa uttrycksmedel. Linde verkar godta detta perspektiv. Här skymtar även tankegångar från Kant och tidige Wittgenstein fram. ”Tinget i sig” och det ”man icke kan tala om” kan förnimmas (är i sig själv visande), men kan inte förklaras eller översättas men möjligen förmedlas genom metaforen (konsten). Upplevelsen som förmedlas kan vara unik. Jag tror dock att man inte automatiskt behöver tolka detta som att det även finns utrymme för en privat eller unik upplevelse utanför ”man” i oss. Det handlar mer om kontaktproblem. Tilltalet riktas definitivt inte till någon unik, utan till vem som helst; d.v.s. till ”man”.

¹⁹⁰ *Spejare*, s 94 och 97.

¹⁹¹ Lars Ahlin 1”, *Efter hand*, s 410-411.

¹⁹² En förenklad beskrivning av ett språkfilosofiskt komplex, som jag endast antydningvis kan behandla inom ramen för detta arbete.

6.2 Verkbegreppet hos Linde

Jag fick under intervjuerna med Linde bekräftat för mig hans olust att syntetisera sina idéer. Någon formel eller system kunde han inte ge mig. Han skulle om han kunnat försäkrade han mig. Här är mitt försök att formulera ett verkbegrepp, som passar Lindes tänkande:

Redan tanken att åskådaren är medskapare i verket, visar att Linde tidigt ansåg att objektet inte självständigt täcker in vad konstverket omfattar, vad begreppet konstverk ramar in. Skilj därför på verk och objekt i det följande. Objektet kan dessutom varken återge en verklighet, eller avslöja något om konstnärens eller upphovsmannens inre. Objektet är inte heller ren verklighet, utan alltid kopplat till en avsikt att kommunicera och därmed tillhör det språkets värld, det allmänna. Detta behandlade Linde redan i *Spejare*.

Jag tror att man kan uppfatta Lindes konstobjekt som en av människor, med hjälp av språkliga tecken eller koder, utsedd mötesplats för en kommunikativ akt. Objektet är om det är placerat i ett sammanhang där människor är beredda (görs beredda) att möta och läsa det en uppmaning att inleda en kommunikativ akt. När vi kommunicerar, i Lindes tappning, går vi från att *se* till att *se något som något*. Det involverar en kognitiv verksamhet att först se för att sedan se och försöka förstå. Kontakten med objektet uppmuntrar till att väcka ”ways of seeing”, för att återknyta till konstteoretikern John Bergers boktitel och dess engelska betydelse. I akten att se, eller konstverket, ingår således objektet, samt möjligen en uppmaning att se och förstå (tolka) och definitivt en vilja att se och förstå (tolka).¹⁹³ ”I see!”

I sitt senare tänkande har Linde fortsatt att kretsa kring dessa idéer. I åttiotalssessäerna lyfter han fram viljan att se som en viktig del i konstverket. Och denna vilja ligger utanför språket, den återfinns i den personliga dimensionen, i den upprättade ömsesidigheten. Viljan är unik, eller snarare, så som jag uppfattar jag det, är det denna viljeyttring (från konstnärens och åskådarens sida) som Linde syftar på när han använder begreppet unik (utöver positionen i tid och rum). *Ett tilltal däremot är aldrig unikt utan riktat till vem som helst.*

För att viljan att se ska väckas, kräver Linde att det finns en uppmaning att se. Han tappar intresset om uppmaningen inte är personlig, i den bemärkelsen att det finns en bestämd avsändare som kan knytas till en ort i tid och rum. (Viljan är även starkt knuten till en önskan att uppenbara avsändarens avsikter, eller till möjligheten att erfara och spegla avsändarens erfarenheter i mig eller avsändaren i mina egna erfarenheter.) Objektet måste finnas i ett meningsskapande sammanhang och inte på loppmarknaden. Avsändaren får inte vara en maskin, eller en telefonsvarare. Objektet borde kunna få vara en kopia men inte en

¹⁹³ Jag skriver ”möjligen en uppmaning att se” för att verkbegreppet även ska kunna omfatta objekt eller dylikt där upphovsmannens ursprung är okänt, inte minst kan det gälla äldre konst. I Lindes värld borde det kunna räcka med att fastställa ”orten”, avsändarens position i tid och rum.

förfalskning, d.v.s. utrustad med falsk avsändare. Om avsändaren avslöjas som falsk, släcks Lindes intresse för objektet, även om det i sig inte har förändrats.

I Lindes senare tänkande kan man följa hur tanken om att åskådaren är medskapare i verket utvecklas och hur idén successivt förstärks och införlivar *viljan* att kommunicera och tolka (sända och mottaga) i konstverket. Konstverket omfattar, enligt min tolkning, kommunikationsakten och dess beståndsdelar: sändare, mottagare, mediet och koden. Samt inte minst *viljan* att upprätta en kommunikation (att blotta den gemensamma grunden). Denna vilja är i varje stund unik (knuten till den som vill).

Den slutsats jag drar av min skiss av Lindes verkbegrepp, som på sätt och vis hittade sin fullständiga form under 1980-talet, är att det borde vara lika intressant och aktuellt för dagens konstteoretiker som när han introducerade det 1960.

6.3 Om det unika i 1980-talsdebatten

Hösten 1987 bröt ett praktgräl ut på *Dagens Nyheter*s kultursidor. Den utlösande faktorn var två artiklar som publicerades i slutet av september där tidningens nye konstkritiker Lars O Ericsson presenterade postmodern teori för en svensk konstpublik. Föreläsningmaterialet som artiklarna byggde på var också ett ”frontalangrepp på ledande svenska kritiker som Ulf Linde och Torsten Ekbohm.”¹⁹⁴ De som var med minns hur debattnivån sjönk till en för båda sidor mindre smickrande nivå.

Det visar inte minst ett kvardröjande (och för uppsatsens skull ett intressant) exempel när Ericsson fjorton år senare, 2001, sammanfattar 1980- och 1990-talens konstdebatt och det utmålade skiftet från modernism till postmodernism i antologin *I den frusna passionens heta skugga*.¹⁹⁵ I förordet från 2001 skriver Ericsson att han bakom Lindes aggressiva utfall anar en djup frustration inför ”blotta tanken på det humanistiska subjektets upplösning; det subjekt vars ’unika tilltal’ Linde i Lars Ahlins efterföljd gjort till hörnstenen i sin estetik”.¹⁹⁶

Ericsson hävdade redan den 29 september 1987 i *Dagens Nyheter* att: ”Det unika tilltalet – i konstnärens fall konstverket – är aldrig mer unikt än den gemensamma koden tillåter.”¹⁹⁷ Kritiken skärps och upprepas den 16 oktober, med adress till Linde: ”idén om ett direkt och unikt tilltal är djupt problematisk och motsägelsefull”. I ett svar strax efter skriver Linde den 21 oktober 1987 i samma tidning:

¹⁹⁴ Lars O Ericsson, *I den frusna passionens heta skugga: Essäer om 80- och 90-talets konst* (Stockholm, 2001), s 11.

¹⁹⁵ Lars O Ericsson ”Det kodade kan inte kommuniceras”, *Dagens Nyheter* 16/10 1987, s 4. Ulf Linde, ”Min rumpa är unik”, *Dagens Nyheter* 21/10 1987, s 4. *I den frusna passionens heta skugga*, s 13 och s 25.

¹⁹⁶ *I den frusna passionens heta skugga*, s 13.

¹⁹⁷ Ericsson, ”I symbolernas rike” (*Dagens Nyheter* 29/9 1987), i *I den frusna passionens heta skugga* (Stockholm, 2001), s 25.

För mig har det aldrig någonsin varit fråga om ett ”unik tilltal”. Jag har heller aldrig använt den ordsammanställningen. Inget tal är unikt – Jag är väl medveten om det: tal är språk och allt språk är allmångods. Men den som talar är unik. Och den som lyssnar.

Jag skulle tolka det ovanstående citatet som att viljan att tala och lyssna är unik och knuten till den agent eller det subjekt som faktiskt gör det – personen som manifesteras av sin plats i tid och rum (orten). Själva (till-)talet som inkluderar den del i konsten som är språk (konstobjektet) samt även subjektens föreställningsvärld (individen med dess egenskaper, kanske till och med dess medvetande och språkligt uppdagade verklighetsuppfattning) är däremot allmänna. Man bör därför hos Linde skilja på position (person) och klassificerbara objekt (individ, ting).¹⁹⁸ Där den förstnämnda är unik, medan den efterföljande inte alls behöver vara det. Där språket skapar relationer som sammanbinder det med andra objekt och ger det dess allmänna karaktär.

6.4 Till sist

Det har inte ingått i syftet att diskutera utvecklingen av olika konstriktningar. Jag har därför endast kortfattat berört Ulf Lindes ställning i konstlivet och hans resa från radikal till konservativ, som en del vill uppfatta den. Inriktningen har i stället varit att se på hur hans mer konstteoretiska idéer förändras och utvecklas över tiden. Det kan i det här sammanhanget vara värt att påminna om att Linde själv avvisade modernismen som livsdugligt teoretiskt paradigm redan i *Spejare*. Men att han därefter av omgivningen uppfattas som alltmer konservativ för att under konstdebatten 1987 göras till måltavla som företrädare för en förlegad modernism.¹⁹⁹

Jag tror att den som är bekant med strukturalistisk och postmodern teori kommer att känna igen de tankegångar som Linde rör sig med inte minst under 1960-talet. Emellanåt har det föresvävat mig att Linde kanske kan uppfattas som den svenska konstens förste postmodernist, som hamnade i bakvattnet av den då aktuella vänsterpolitiskt orienterade konstdebatten. Han avvisar den stora (framåtskridande) berättelsen och öppnar för en syn på konsten utanför alla riktningar och stilbegrepp, en fragmentisering. Det senare uppblommade intresset hos Linde för Nietzsche kan nog ses mot bakgrund av detta.

Man kanske till och med kan uppfatta hans personliga ”eklektiska” urval av de företeelser som han väljer att skriva om och den konst han ställde ut som sanna postmodernistiska

¹⁹⁸ I intervjun den 4/2 2004 talade Linde om att man inte bör ta konstverket för ett ting utan för en blick. Konstverket talar till någon i andra hand. Det är på så vis en villfarelse att konsten måste bestämmas sakligt som ett objekt. Det innebär menar jag att konstobjektet i Lindes tappning kan tolkas som en ”ort”, mötesplatsen i tid och rum.

¹⁹⁹ *I den frusna passionens heta skugga*, s 12.

uttryck, där inga hänsyn tas till stil eller samtid. Urvalet i antologin *Svar* är för övrigt ett utmärkt exempel. Hur som helst vore det intressant att göra en jämförande studie mellan Lindes tänkande och en språkligt orienterad poststrukturalistisk och postmodern teori. Men det har som sagt inte varit syftet med uppsatsen.

På en punkt kan jämförelsen glida isär och det gäller synen på subjektet. Lindes subjekt (konstnär och åskådare) är sociala varelser. Individer som förenas och tänker och upplever med hjälp av språket, men så finns det en annan sfär en personlig egenskapslös sfär som utmärks av personens position i rummet och tiden och viljan att kommunicera (till ömsesidighet), som i sig verkar ligga utanför språkets domän, den är unik. Lindes problematiska terminologi med distinktionerna allmän-unik och person-individ (där personen är unik medan individen är allmän och samtidigt genom språket utrustad med individuella egenskaper) gör hans tänkande emellanåt svårt att integrera. Jag har försökt skapa en konsekvent bild över hur han använder dessa som möjligt.

Ordvalen som ”unik”, ”personlig”, ”utanför språkets dimension” och användningarna av dessa missförstods av motdebattörerna under konstdebatten 1987, enligt min mening. Meningsskiljaktigheterna är möjligen inte så avgrundsdjupa om man synar dem närmare. En uppenbar förklaring är naturligtvis att det inte finns en auktoritativ sammanställning och analys av Lindes tänkande och livsverk. Hans vana att i mina tycken klä sina egna resonemang med andras ord, gör att man i den enstaka artikeln inte alltid uppfattar hans egen röst. Däremot hörs den när man läser Lindes texter kronologiskt. Jag tycker att Linde är väl värd att framhäva som en fortsatt aktuell konsteoretiker utöver det oemotsägliga erkännande han redan har som lysande stilist och essäist.

Källor och litteratur

Linde, Ulf, intervjuanteckningar från 28/1, 4/2, 25/2 samt 21/5 2004.

Ahlin, Lars, ”Konstnärliga arbetsmetoder” (*40-tal* 1947:4), i Karl Vennberg & Werner Aspenström (red.), *Kritiskt 40-tal* (Stockholm, 1948).

Berger, John, *Sätt att se på konst* (eng. orig. 1972; Stockholm, 1989).

Ekelöf, Gunnar, ”40-talslyriken” (*Vi* 49/1946), i *Kritiker i Socialdemokraten, Vi och Dagens Nyheter* (Stockholm, 2003).

Ekelöf, Gunnar, ”Jag talar till dig” ur *Opus Incertum* (1959), *Dikter* (Stockholm, 1965).

Ericsson, Lars O, *I den frusna passionens heta skugga; essäer om 80- och 90-talets konst* (Stockholm, 2001).

Ericsson, Lars O, ”Det kodade kan inte kommuniceras”, *Dagens Nyheter* 16/10 1987.

Hedberg, Hans (red.), *Är allting konst?: Inlägg i den stora konstdebatten* (Stockholm, 1963).

Jangfeldt, Bengt & Nygren, Lars (red.), *Presentationer: Ulf Linde på Thielska 1977-1997* (Stockholm, 1999).

Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993; Berkeley, Los Angeles, Kalifornien, 1994).

Kandinsky, Wassily, *Om det andliga i konsten* (tysk. orig. 1910; Stockholm, 1970).

Linde, Ulf, *Spejare* (1960; Göteborg, 1984).

Linde, Ulf, *Fyra artiklar*, (Stockholm, 1965).

Linde, Ulf, *Ragnar Sandberg*, (Stockholm, 1979).

Linde, Ulf, *Efter hand* (Stockholm, 1985).

Linde, Ulf, *Marcel Duchamp* (Stockholm, 1986).

Linde, Ulf, ”Min rumpa är unik”, *Dagens Nyheter* 21/10 1987.

Linde, Ulf, *Svar* (Stockholm, 1999).

Lossky, Vladimir, *Östkyrkans mystiska teologi* (Skellefteå, 1997).

Miller, David L., *George Herbert Mead: Self, Language, and the World* (Austin, Texas, 1973).

Nietzsche, Friedrich, ”Om sanning och lögn i utomnormalisk mening” (ty. orig. 1873), *Artes* 4/1984.

Nordin, Svante, *Filosofins historia: Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernism* (Lund, 1995).

Lars Nygren, ”Förord”, i Ulf Linde, *Efter Hand* (Stockholm, 1985).

- Pfuetze, Paul E., *Self, Society, Existence: Human Nature and Dialogue in the Thought of George Herbert Mead and Martin Buber* (1954; New York, 1961).
- Runnqvist, Jan, *Minotauros: en studie i förhållandet mellan ikonografi och form i Picassos konst 1900-1937* (Stockholm, 1959).
- Sandström, Sven (red.), *Fogtdals Konstlexikon 4 Cos-Egy* (danskt orig. 1988; Köpenhamn, 1993).
- Sandström, Sven (red.), *Fogtdals Konstlexikon 11 Moo-Oz* (danskt orig. 1991; Köpenhamn, 1995).
- Tillich, Paul, *Modet att vara till* (eng. orig. 1952; Stockholm, 1962).
- Weitz, Morris, "Teoriernas roll i estetiken", (red.) Tom Sandqvist, *Konsten och konstbegreppet* (Stockholm, 2000).
- Wittgenstein, Ludwig, *Filosofiska undersökningar* (eng. orig. 1953; Stockholm, 1992).
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (eng. orig. 1922; Stockholm, 1992).