

A Young Kim
Konstvetenskapliga institutionen
Modernitetens Konst- och Bildkultur
Hans Hayden
Hemtenta
15/04-2009

Fråga 1

De två böckerna behandlar om fotografi och modern konst och målningar, under moderniteten. Trots det används de olika teknikerna som Brettell har benämnt *fotografik* och *handgjord* där många koncept sammanfaller med varandra. Med andra ord har fotografi och konstmålning påverkat varandra, men också har de påverkats av det industrialiserade samhället. På innehållsförteckning till *Modern Art 1851 - 1929*, kan man se de namnen till ändamål om målningsstil och hur har det förändrats från realism till surrealism.

I stora drag kan man säga att de centrala teman som konsekvent upprepades i konstscenen under 1850-talet till 1960-talet är: representation eller porträtt (av sanning eller samhället), den moderna stad eller urbana och deras förort likväl invandrare, samhällsklass, o.s.v. Brettell och Edwards har betonat de här idéerna.

Man kan säga att genom konstmålning och fotografi försöker man att fånga *sanningar*. Men den största skillnaden mellan konstmålning och fotografi är hur sanningarna representeras. Fotografier "visar i viktiga avseenden för oss vad som hände framför objektivet vid en särskild tidpunkt på en särskild plats" (Edwards, 123). Man kan tolka de objektiva ögonblicken på olika sätt. På sätt och vis är konstmålning redan en tolkad form av vad konstnärer tror såsom sanningen, och det behöver inte vara ren representation av verkligheten (t.ex. surrealism). I viss mån kan några objekt dras ut eller ändras för konstnärers skull. Den skillnaden kan man hitta också även i porträtt.

1800-talet var det tiden av realismen; Realismen, särskilt Transparent Realism som Brettell benämner behåller akademisk teknik och ur detta har ämnet tagits från det moderna livet, till exempel *The Railway Station* av Frith i boken. Fotografi har uppenbarat sig också i den perioden. Som vi har läst på föreläsningen kan man kategorisera funktioner av fotografi som här; mätverktyg (som 1800-talets viusella vetenskaper), underhållning (porträtt, fotografiska medier), dokument (bevis, sanning), och konst (rent foto, iscensättning). Fotografi i begynnelsestadiet

har använts av polisen för att identifiera individer eller antropologin för att dokumentera *koloniala fantasier*. Samtidigt som amatörer och professionella har använt fototekniken för att fånga vardagliga handlingar och skiftande samhället.

Innan industrialisering började arbetade de flesta med jordbruksarbetare som bodde på landet eller i en liten by som man kan se i konstmålning av t.ex. Monet. Efter industrialiseringen tog fart utvecklades samhällsklasser; proletariat och bourgeoisie som Marx benämner. Jag ska börjar med fotografi, särskilt dokumentär fotografi. Steve Edwards har skrivit “[d]et dokumentära har alltid varit nära sammankopplat med studiet av olika samhällsklasser” (59).

Dokumentärfotografer som Thomas Annan, John Thomson och Jacob Riis



avbildade slumområden och skapade fotografidokumentationer om arbetarklassen under 1860 t o m det sena 1800-talet. Deras bilder fokuserade på arbetarens fattigdom och avbildade så realistisk som möjligt – *porträtt* av arbetare eller den andra sidan av industrialiserad samhället. Fotografiet till vänster är *The Street Lockman* av John Thomson under året 1876-77. Det här fotot visar en aspekt av det sena 1800-talets Storbritannien utan någon yttre påverkan förutom fotografens perspektiv mot sitt objekt (eller subjekt av bilden).

det kan man också hittat i konstfotografi som har kallats gatufotografi. Gatufotografi är verk i dokumentärstil och de har också avbildat “gatans folkliv, särskilt i arbetarklass- och invandrarområden” (Edwards, 84-85). Enligt Edwards är det extremt svårt att skilja den här tillämpning från bredare dokumentära strömningar. För att göra skillnad mellan dokumentär och konstfotografi har konstfotografer undvikit två huvudteman av dokumentärfotografi, krigsreportage och samhällsstudier, dock är både dokumentärer och konstfotografier och även på

sätt och vis ett porträtt av den moderna och industrialiserade samhället. De intar ögonblick av den industriella förändring av staden i fotografi och om man samlar de fragmenten kan man få ett övergripande intryck om den sena 1800- och 1900-talet.

Vad sägs då om konstmålning? Enligt Brettell har den idén om “dokument och representation som en del av forskning- och analyseringsprocess” (93) också varit bekant för målare. Fotografier speglar de moderna städerna i fragment samtidigt som konstmålning å andra sidan samlar och rekombinerar de fragmenten och frambringar bilden av modernism i formen av collage och montage eller i abstrakta former. Till exempel Paul Citroëns *Metropolis*, 1923 (Brettell, 121) och *Soldiers Playing at Cards*, 1917, av Fernand Léger (Brettell, 163). Enligt Brettell har vissa konstnärer förstått sina oeuvre som *ett samlade porträtt av det samtida samhället*. När man studerar porträtt i samtida porträttfotografis sammanhang kan man se att konstnärer har utställt en “tolkning av de moderna individerna som ett bevis på moderna ångster, triumfer och socialbelastning” (Brettell, 163). Det vill säga att de moderna porträtten har representerat både borgerlig bekvämlighet och ångest.

Men samtidigt, samma som fotografi gjorde, var intresse över den urbana arbetarklass arbetsförhållanden och religiös livet viktigt beståndsdel av modernt tänkande i konstmålning under 1800-talets andra hälft, till exempel *The Stroker* av Nikolai Yaroshenko eller *Laundresses* av Abrham Arkhipov på boken sidan 175. Men i motsats till fotografier behövde konstmålningar inte att vara alltid spegla realitet.



Ovanstående är Édouard Manets *A Bar at the Folies-Bergère*, 1882. I Manets bild som har Brettell skrivit, symboliserar spegeln i bilden inte realitet; den speglar om en antagen kund som inte finns i realitet. Men Manets bilden är inte bara fantasi skriver Brettell spegeln i bilden representerar osynlig lust. Det vill säga att är bilden en tolkning av avståndet mellan två olika socialgrupper – en urban arbetarklass och en borgarklass. Under den här tiden har sådana bilder fått representera samhällsklasser och konsteman i ett modernt kapitalistiskt samhälle. “Konstnärer som skapar representationer av särskilt individer eller klasser av individer i moderna samhället, har frambringat ett gemensamt porträtt om sina samhällen så tvingad som de av romanförfattare och dramatiker, psykolog och antropolog, eller skribent” skriver Brettell (178).

Det är klart att den största skillnaden mellan fotografi och måleri är hur dem representeras speglar det samtida samhället; fotografi avbildar i ett objektivt perspektiv med öppet rymd för att tolka, medan måleri fångas relativt i ett subjektivt perspektiv av målare, det vill säga, måleri är en konst form som har redan tolkats av konstnärer. Enligt både Edwards och Brettell har fotografi och måleri behandlar om samhällsklass inte studerad mycket när man jämföra med deras historia. Men det skulle vara intressant att se hur fotografer och målare representerar osynlig föredrag eller spänningar i samtida samhället.

Fråga 2

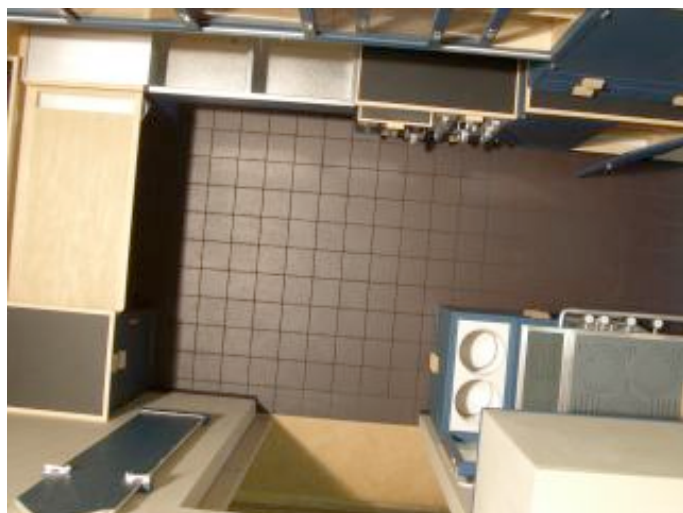
Enligt Marshall Berman expanderade moderniseringsprocessen till hela världen på nittonhundratalet och man kan hitta början av moderniseringsprocessen i 1800-talet: "Om vi . . . [försöker] klara ut artonhundratalsmodernismens specifika rytmer och dagrar, är det första vi noterar det högutvecklade, differentierade och dynamiska nya landskapet . . . Det är ett landskap av ångmaskiner, mekaniska fabriker, järnvägar, vidsträckta nya industriområden" (16). Som ytterligare exempel, kan man hos Woodhams *Twentieth-Century Design* se att utvecklingen av transportsystem, särskilt järnvägar, har förändrat det moderna samhället och samtidigt arkitektur och design. Jag vill försöka att undersöka hur den moderna samhället och arkitektur/design påverkade varandra mellan det sena 1800-talet fram till 1950-talet.

I det sena 1800-talet och i början av 1900-talet kan man hitta hur *Arts and Crafts Movement* har påverkat formspråket inom både arkitektur och design. Rörelsen tydliggjordes enligt Alan Colquhoun först i arkitekturen med Art Nouveau år 1892 och förändrade det dåvarande samhället: "[Art Nouveau] var tätt bekant med framväxten av de nya industriella bourgeoiserna å ena sidan, och å andra sidan med många rörelser för politisk självständighet i *fin-de-siècle* Europa" (Colquhoun, 13). Det har blivit möjligt tack vare förändringen inom industri; massproducering. Som Woodham skrev, "Modernisten . . . har utforskat nya former och material . . . [som är] förenlig med den massproduktion kapaciteten av en progressive industrikultur skapar" (29). Jag skulle vilja fokusera på förändringen i arkitektur och reflektera om design under det sena 1800-talet fram till 1950-talet, refererande till arkitekturs utvecklingen i Europa.

Man kan säga att Viollet-le-Duc var en viktig figur som har påverkat mycket på Art Nouveau arkitektur. Som Colquhoun har skrivit påverkades Art Nouveau av den romantiska estetiken: Arkitektur måste vara ett naturligt och spontant språk. När det gäller att Gaudí, som har dominerat katalanska modernismen kan man se att hans verk var påverkades av Viollet – begreppet av organisk form. Det här begreppet, imitationen av naturen/organisk form, var inte bara giltig för katalanska modernismen utan även ornament. En av de centrala figurer i modernitetens debatten, Le Corbusier, har hävdade att "ju mer folk blir bildade, desto mer försvinner dekorationen" och för honom var den idealistiska formen "'fin', 'ren' och 'oblandad'" (Woodham, 33). Enligt Woodham har modernists samhörighet med den

abstrakta formen och det nya materialet utvecklats samtidigt med förbättrad kvalitet på vardagsliv – en mer hygienisk, hälsorik och modern miljö.

När individualismen var en idé som dominerade samhället under det sena 1800-talet, blev byggande också en själv tillräcklig entitet och förtydligades på individualitet. Men när individualismen gav plats för en mer nationalistisk och kollektivistisk anda ungefär i slutet av 1800-talet, förändrade det teorier i arkitektur och design. Efter det första världskriget utvecklades nya rörelser och estetiker både i arkitektur- och designfälten. *The Citi Beautiful* rörelse i arkitekturfälten uppstod efter *The World's Fair*, som har visat upp de viktiga utvecklingarna i transportmedel, teknik och förbindelser, och en kritiker har kommenterat att förslaget om Cleveland center representerades “demokratisk’, upplyst *kollektivism*” (Colquhoun, 46). När det gäller att husen i den urbaniserade staden har Frederick Winslow Taylors princip av *Scientific Management* använts. William Morris har ansett att “husen måste innehålla ingenting annat än användbara och vackra objekt” (Colquhoun, 50). Man kan också hitta den här principen i designfält; Ernst May, enligt Woodham, har fört “flera av modernistiska aspirationer till livet i kategorin massmagasinering” som passar till “funktionella möbler . . . och praktiskhet i effektivt liv på små platser (*Existenzminimum*)” (49). Bilden om vänster är ett



fågelperspektiv om Margarete Schütte-Lihotzkys “Frankfurter küche” som uppvisar estetik av det kompakta och arbetsbesparande livet. Målet av *frankfurter küche* var inte bara att uppnå effektivitet utan även “att frambringa en trevlig . . . miljö” (Woodham, 50)

Le Corbusier har hävdade att inredningen och möblerna måste omfatta rationaliserings och standardiserings begrepp, som arkitektur. Det mesta uppenbara exemplet till en byggnad som passar till hans idé är “Scheu House” av Adolf Loos på sidan 83, Colquhoun. Som Colquhoun har kommenterat “[m]ed reducerar exteriören till det

avskalade metoduttrycket (expression of technique), har Loos skapat en avsiktlig motsvarighet till moderna urbana människor som gömmer egna personligheten under standardiserade klänningar och skyddar sig själv från överansträngningen av moderna storstäder” (82). Man kan säga att Loos byggnader implicerar både individuella och politiska aspekter (särskilt i *The Looshaus*, på sidan 77 av Colquhoun), som Berman har skrivit i “Allt som är Fast Förflyktigas”: den moderna gatan[och byggnaden] fungerar som ett medium där det personliga och politiska livet flyter samman och blir ett.

Omkring 1910 hade tysk expressionism och italiensk futurism utvecklats i bildkonst- och litteraturfälten, och både de rörelserna drog till sig arkitekter. Bruno Taut var ledande arkitekten i den här rörelsen. Tauts idé har växte ur både *Garden City* och *City Beautiful* rörelser, och enligt Colquhoun har hans estetik i arkitektur åstadkommit mellan två extrema stolpar: “praktiska individuella bostäder och symboliska offentliga byggnader som binder individen och *Volk* på transcendental nivå” (90). I den här rörelsen har flera arkitekter fokuserat på *Volks* livet. Om Bruno Taut är den viktigaste i Expressionism rörelsen kan man säga att Antonio Sant’Elia är den viktigaste i futurism rörelsen. Hans anteckningar representerar framtidsstaden men samtidigt motsäger flera idéer av futuristmanifestet (Colquhoun, 104). Men trots deras skillnader, enligt Colquhoun, “har de både rörelserna avvisat upplysningstraditionen . . . och betonat betydelsen av myt och instinkt i nationens sociala liv” (107).

Sen har vi Avant-gardes rörelse i Holland och Ryssland. De Stijl grupp var den viktigaste i Hollands Avant-gardes rörelse, enligt båda Woodham och Colquhoun. Designer vid De Stijl har sökt att upptäcka ett elementärt design omfång i deras estetik och de har ansett att balansen kan uppnås igenom vertikal och horisontell jämvikten, och de har begränsat användning av färg till grundfärg, d v s röd, gul och blå såväl som svart och vit. Bilden till vänster är ett bord och en stol som har designats av Gerrit Rietveld. I både de möblerna och på sidan 37 i



Twentieth-Century Design, kan man se hur De Stijls estetik har adopterat. Man kan se på de karaktäristiska dragen att deras estetik i arkitekturfält ligger i byggnader med släta, maskinlika beläggningar och omfattande glasningen. Vid det tillfället har Avant-garde rörelse utvecklats, som har påverkats av kubism och futurism. *The First Working Group* i den här rörelsen utvidgat futurists begrepp om konstverk som en 'konstruktion' och estetiska objektets självständigheten var framhävas. En av de viktigaste, Melnikovs byggnader har utställt en elektrisk blandning av strukturell expressionism, abstrakt form och allegorisk användning av människofigur, enligt Colquhoun.

Under 1920-35 fanns en rörelse som kallade *return to order*, också känd som *L'Esprit Nouveau* i Frankrike och *Neue Sachlichkeit* i Tyskland. Dess huvudtema och De Stijls idé har "Den moderna industrialiserad världen underförstådd en förändring från individualism till kollektivism gemensamt" (Colquhoun, 139) som i princip av *Scientific Management*. Den tänkbara bakgrunden av den här rörelsen skulle vara masskonsumtions- och massproduktions domineringen över en efterkrigsekonomi. Le Corbusier har hävdats 'De Fem Punkter om Nya Arkitekturen' är: *Pilotis*; takträdgården; fria planen; vågräta fönstret; och fria fasaden (Colquhoun, 148). Omkring det sena 1920-talet har enskilda lägenheters designer reflekterat påverkan av nya begrepp om hushålls hantering som har upphöjt av kvinnorörelse. I Italien började också *return to order* rörelsen i början av 1920-talet som heter *Novecento*. Man kan säga att den mest kända grupp är *Gruppo 7* i efterkrigets rörelser. Som Colquhoun har skrivit kan man se att de har lånat teorier eller estetik från Le Corbusier.

Man kan säga att mellan det sena 1800-talet fram till 1950-talet har design och arkitektur, och deras omvärlden – rörelser i politik likväl i sköna konster – påverkat varandra. Ändå kan man säga att den främsta och omtvistliga diskussionen är spänningen mellan två begrepp i ett stort drag; *individen/individuell* och *kollektivet*.