

# FALL - Brigitte Waldach

18 september – 28 november 2010



Ett nordligt perspektiv på Brigitte Waldach konstnärskap

Den starka förankringen i tysk kulturhistoria utgör ett tankemässigt fundament när Brigitte Waldach tar sig an nutidshistoria och aktuella samhällsfrågor. Det finns hos Waldach ett intresse i att finna de grundläggande mekanismerna, själva ramverket, i den moderna samhällsstrukturen, i synnerhet samspelet mellan individen och samhällsstrukturen, det privata och det offentliga. Det rör frågor som individens möjlighet till självständighet och hur hon kan undkomma strukturen. Eller vilka konsekvenser som kan uppstå när individen krockar med den rådande strukturen. Eftersom den tyska och svenska historien i mångt och mycket är sammanflätade, en stor del av våra kulturella referenser och preferenser är gemensamma, uppstår frågan om Waldach konst även kan ge ett perspektiv på svenska förhållanden.

Det långa historiska samspelet mellan Sverige och Tyskland omfattar allt från konungar, Hansan och slag till religion, ekonomi och språk. Den gemensamma bakgrunden var ett skäl till att Sverige fram till 1942 i huvudsak var välvilligt inställt till Tyskland under andra världskriget, även om Sverige officiellt var och är neutralt. Till exempel skickade den dåvarande svenske konungen Gustav V gratulationer till Hitler för hans militära framgångar på Östfronten. De få som under kriget rapporterade om förekomsten av tyska arbetsläger dömdes till fängelse. Idag betraktas exempel på nazisympatier i Sverige som historiska enskildheter, när de i själva verket snarare visar på en allmän svensk hållning under den aktuella tidsperioden. I praktiken var det endast några få framträdande personer i Sverige som tydligt tog offentligt avstånd från nationalsocialismen som Torgny Segerstedt (chefsredaktör för *Göteborgs Sjöfarts- och Handelstidning*). Förvisso hjälpte många i Sverige de danska och norska motståndsrörelserna, men detta stöd fick ske mer eller mindre inofficiellt. Däremot var Sveriges stöd till Finlands kamp mot Sovjetunionen, där svenska frivilliga stred tillsammans med finska och tyska soldater, något som fick officiellt stöd.

Inställningen till Tyskland ändrades i takt med att krigslyckan vände. Efter krigets slut utsågs några symboliska syndabockar, som Zarah Leander och Sven Hedin, att representera det svenska stödet för och undfallenheten till Nazityskland. Allt medan det politiska etablissemanget lugnt kunde smita ut bakvägen. Det bör påtalas att den tyskvänliga inställningen från Sveriges sida snarare är att betrakta som en följd av den gemensamma kulturhistorien än något direkt ställningstagande för nationalsocialismen som sådan. Att det fanns starka krafter i Sverige som stödde nazismen kan dock inte förnekas, och i efterkrigstidens Sverige gjordes ingen artskillnad mellan allmän tyskvänlighet och stöd för nationalsocialism. Relationen till Tyskland blev efter kriget komplex och dubbel. Västtyskland blev dels ett transitland som svenska turister körde igenom för att nå något annat, dels kvarstod de nära relationerna inom industrin. Västtyskland – och senare Tyskland – har sammantaget varit Sveriges största exportmarknad under större delen av efterkrigstiden. Även DDR utnyttjade svensk teknik, bland annat var svenska företag involverade i flera byggprojekt, varför DDR som stat inte kritiserades eller jämfördes med en diktatur, utan beskrevs snarare bara som ett annat politiskt system.

De realpolitiska förändringarna av Sveriges nya attityd till Tyskland fick betydande konsekvenser inom kulturen. Förbindelserna med Tyskland skulle gömmas undan i det kollektiva minnet. Efter kriget skedde ett paradigmskifte inom den svenska kulturen från att tidigare varit stark förbundet med ett tyskspråkigt kulturområde, till att bli en av de mest anglosaxifierade staterna i Europa. Redan 1946 skiftade skolorna från tyska till engelska som första främmande språk i språkundervisningen. Det uppstod något av ett kulturellt vakuum, som en konsekvens av den snabba transformationen, och i förlängningen innebar det att Sverige förlorade kontakten med en stor del av sitt kulturella arv och kulturhistoriska referenssystem, som i själva verket utgör en stor del av fundamentet av den svenska kulturen. Det har uppstått ett glapp mellan att å ena sidan vara förbunden språkligt, kulturellt och tankemässigt, samtidigt som man avsåg sig den direkta kontakten. Möjligheten för förståelse för den egna kulturens förutsättningar gömdes undan och mekanismerna verkar nu som en oåtkomlig dold struktur.

I Tyskland har däremot synen på Sverige, liksom på de övriga nordiska länderna, varit överlag positiv, och präglats av bilden av en föredömligt modern och generös välfärdsstat med demokrati och sociala rättigheter. En historiens ironi är att det svenska välfärdssamhället i stor utsträckning möjliggjordes och finansierades av de fördelar svensk industri fick efter andra världskriget. Medan åtskillig produktion var sönderbombad i Europa, stod den svenska produktionen intakt, vilket gav avgörande exportfördelar under 50- och 60-talen, fördelar som dock planade ut redan ut på 70-talet, men genom åtskilliga devalveringar sköts krisen upp några decennier. Synen på Sverige håller dock på att förändras, och enligt en artikel av Siegfried Thielbeer, "Graue Normalität" i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (30 december 2009), är de nordiska välfärdssystemen inte längre att betrakta som föredömen. På flera punkter redovisas Sverige som ett mediokert land, på mittskalan av stater när det gäller ekonomisk välfärd. Trots att sprickorna i det svenska samhället blir allt tydligare, har många svenskar svårt att ta till sig en annan bild av Sverige än den som "det bästa landet i världen". Kanske är just det ett av skälen till att konstnärer som Anna Odell, Nug, Oscar Guermouche och Lars Vilks betecknats som starkt provocerande, även av många inom konstvärlden, och genom sina verk involverat en hel kader av debattörer. De har alla det gemensamma att de inte riktat sin kritik mot "makthavarna". Snarare tvärtom har de berört och ifrågasatt fundament i det svenska välfärdssamhället och visar en bild av Sverige som präglad av generella värderingar, brister, förljugenhet och dubbelmoral. Något många vet om, men helst vill förneka.

Under flera decennier var den tyska kulturen i stort sett icke-närvarande i Sverige. Få tyska böcker översattes till svenska och endast ett fåtal filmer visades på biograferna, även om det finns undantag genom åren, då främst inom de högre kulturkretsarna, som Günther Grass eller Werner Rainer Fassbinder. Inom populärkulturen hade tysk kultur än svårare att slå sig fram, även om band som Scorpions, Kraftwerk och Rammstein har många svenska fans. Uppmärksamheten kring tysk kultur i Sverige har emellertid ökat under senare år i Sverige, främst inom områden som litteratur och med filmer som *Die fetten Jahre sind vorbei*, *Der Untergang* och *Das Leben des Anderen*.

Det svenska konstlivet har till största delen varit en nationell angelägenhet. När betydande förändringar skett inom konsten, vanligtvis i någon metropol, har dessa tankegångar med förskjutning kommit till Sverige, främst genom att svenska konstnärer återvänt efter en längre utlandsvistelse, exempelvis i Paris, och då fört med sig de nya tankarna och influenserna hem. Popkonsten kom emellertid att redan på 60-talet spela en viss roll i Sverige, eftersom Moderna Museet i Stockholm var snabbt ute med att visa konstnärer som Robert Rauschenberg. Få tyska konstnärer rönte någon större uppmärksamhet i Sverige, även om det finns undantag som Joseph Beuys, Gerhard Richter, Anselm Kiefer och "de nya vilda" som nådde Sverige på 80-talet. Visserligen visade framträdande gallerister som Anders Tornberg och Claes Nordenhake flera tyska konstnärer, men det förändrar inte nämnvärt den allmänna bilden. Tysk samtidskonst möter fortfarande ett visst motstånd och ointresse i Sverige, även inom konstvärlden. Inte sällan kommer kännedom om tyska

konstnärer den svenska konstvärlden till del först efter att betydande framgångar skett i ett anglosaxiskt land. För att ta två exempel: Det var först 2007, när Neo Rauch visades i en stor retrospektiv utställning i New York, som han över huvud taget började omnämnas i Sverige, eller som i Jonathan Meeses fall, först när han gjorde sin omtalade performance på Tate Modern, London, 2006. Båda har visats i Sverige, men det har passerat mer eller mindre obemärkt förbi. En google-sökning, mars 2010, ger endast ca 100 träffar på vardera konstnären på svenska sidor. En av de få gånger som Meese har recenserats i svensk media, för en utställning på Statens Museum for Kunst, Köpenhamn, beskrevs utställningen som "stökig" och "meningslös", och kritikern skrev att hon inte förstod värdet i utställningen (*Helsingborgs Dagblad*, 24 oktober 2005). Det finns i Sverige idag inga motsvarigheter till konstnärer som exempelvis Neo Rauch eller Jonathan Meese, som på ett rikt sätt bearbetar och laborerar med nutidshistorien utifrån en bred kulturell referensapparat. Även om en konstnär i Sverige skulle ge sig på ett sådant projekt, skulle det inte fungera eftersom referenserna just inte längre utgör ett referensmaterial. Därför skulle man kunna argumentera för att svensk kultur och konstliv har blivit fattigare, kanske till och med amputerat, som en följd av den egenhändiga uppsägningen av en betydande del av sitt kulturarv.

Det är klart, att om samtidskonst utgår från sin samtid, finns det efter andra världskriget skiftande förutsättningar och erfarenheter som kommer att präglade den konst som produceras i Sverige respektive Tyskland. Sverige som ett officiellt neutralt land kunde lugnt lägga krigsåren till handlingarna, medan Tyskland hade förlorat ett krig, upplevt diktatur, stämplat som ansvariga för brott mot mänskligheten och styckats upp. Men jag skulle vilja hävda att ett minst lika starkt skäl till skillnaderna mellan tysk och svensk konst idag, består i att de tyska konstnärerna i grunden aldrig förlorade kontakten med sitt kulturella referenssystem, trots att många konstnärer försökte slå sig fria från det. Flera av efterkrigsgenerationens konstnärer, som Georg Baselitz, menade att den enda möjlighet som står till buds för en konstnär är att utgå från det sammanhang man känner till, sina egna rötter, hur komprometterande och besvärligt det än är.

Det är nämnda historiska faktorer som gör att Brigitte Waldachs konstnärskap blir så beaktansvärt i en svensk kontext, i glappet mellan dagens svenska samhällsstruktur och förståelsen för dess bakomliggande mekanismer. Waldachs konst fungerar som en länk och överlappning mellan dagens samhälle och ett svunnet kulturhistoriskt arv. För även om hennes arbete primärt utgår från en tysk nutidshistorisk kontext, är hennes konst väl förankrat i en tysk kulturhistoria som Sverige tidigare var en del av. På så sätt kan Waldachs konst även ge en nyckel till att förstå den svenska samhällsstrukturens grundläggande mekanismer.

Individens roll och förutsättningar i en modern välfärdsstat är en central fråga för Waldach. En ständigt återkommande filosofisk och sociologisk fråga är i vilken mån individen kan påverka samhället. Förhåller det sig som Michel Foucault menade, att subjektet aldrig kan undkomma makten, att man föds in i strukturen? Eller förhåller det sig som Jürgen Habermas lyfte fram i *Borgerlig offentlighet* (1962), att det var den privata sfären i den borgerliga miljön som möjliggjorde utvecklandet av den moderna samhällsstrukturen? Waldach återkommer ständigt kring dessa frågor när hon tar sig an relationen mellan det privata och offentliga, inte minst i *In the Public's private light – ett porträtt av en stad* som genomförs i Emden, Kalmar och Stavanger. Verket är en installation bestående av röda taklampor, till låns från stadens invånare under utställningens gång. Lamporna kommer att kopplas till högtalare varifrån lågmälda röster kommer att höras. En kör skapas från alla lamporna tillsammans – ett mummel och viskande av personliga utsagor på gränsen mellan en samling individuella röster och ett totalt ljudlandskap. Installationen fungerar som en konstnärlig gestaltning av frågan vad som utgör en stad som Kalmar. Det röda skenet, som kommer att synas dag som natt, återför något av det privata i en offentlig miljö, samtidigt som verket även upplöser kategorierna.

Den röda färgen som Waldach konsekvent använder sig av är inte tillfällig. För henne bär rött på en rad konnotationer, såväl emotionella som politiska. I Sverige väcker färgen associationer till socialdemokratin, men kanske lika mycket till idén om den svenska välfärdsstaten, "folkhemmet", som utgör en betydande del av den svenska positiva självbilden. Som av en tillfälligt kommer Waldachs utställning i Kalmar ha vernissage dagen innan det svenska riksdagsvalet äger rum.

Hela utställningen genomsyras av Waldachs intresse för samspelet mellan individen och samhällets övergripande struktur, mellan den privata och den offentliga sfären. Exempelvis har hon tidigare använt sig av brevväxlingen mellan Gudrun Ensslin (en av ursprungsmedlemmarna i Rote Armee Fraktion) och hennes syster Christiane. En brevväxling som pågick när Ensslin satt i fängelse. Samtidigt som en privat dialog förs syskonen emellan, kastas ljus över de handlingar som Ensslin utförde, bakgrunden till dessa och dess konsekvenser. Waldachs intresse i Rote Armee Fraktion ligger egentligen inte så mycket i gruppen som sådan eller deras bevekelsegrunder; tidpunkten när gruppen var aktiv tillhör snarare hennes föräldrars generation, men hon intresserar sig för den betydelse RAF spelar idag för förståelsen av Tysklands historia. Frågan ligger ständigt närvarande när den tyska nutidshistorien behandlas. Waldach tillhör en tysk samhällsstruktur som möjliggjorde, ledde till, tvingade fram – vilka begrepp man nu vill använda – en politisk radikalisering och att en grupp individer, varav många med till synes välordnade bakgrunder, tog till vapen. Vilka är dessa mekanismer som går att finna i sin egen kulturella bakgrund? Det blir också i förlängningen en moralisk fråga hur man hanterar insikten att man fortfarande existerar i ett samhälle som gjorde detta möjligt. Och i förlängningen kvarstår därmed frågan om det kan ske igen.

Även för Sverige kom RAF att spela en roll i samband med att kommando Holger Meins ockuperade den Västtyska ambassaden i Stockholm 1975. Syftet med aktionen var att den svenska socialdemokratiska rege-ringen skulle kunna bidra till att få tyska fångar frigivna från västtyska fängelser. RAF trodde nog felaktigt att Sverige skulle vara mer välvilligt inställt än vad det egentligen var. RAF:s föreställningar och förhoppningar kolliderade med den svenska dubbelheten mellan den ideologiska framställning som Sverige visade utåt och den dolda realpolitiken. Ockupationen misslyckades och slutade i fullt kaos. Sverige överlämnade tillfångatagna ockupanter till Västtyskland vilket resulterade i att en hämndaktion planerades att kidnappa det svenska statsråd Anna-Greta Leijon, planer som dock avslöjades innan de kom till verket.

I min mening återför Birgitte Waldachs konst ett i Sverige försvunnet referenssystem, som när det appliceras i en svensk kontext fyller ett glapp mellan dagens svenska samhälle och dess kulturhistoria. Waldachs arbete ger oss en nyckel till något förlorat, en möjlighet att åter föra in Sverige i en kulturell gemenskap, men också nya möjligheter att därigenom tolka den svenska nutidshistorien i ett nytt perspektiv.

Martin Schibli

För mer information kontakta:

Curator Martin Schibli, martin.schibli@kalmarkonstmuseum.se, 0480 42 62 88