

Södertörns högskola | Institutionen för Kultur och kommunikation

Kandidatuppsats 15 hp | Konstvetenskap | höstterminen 2012

Raymond Hains

*La France déchirée*

– En receptionshistorisk undersökning

Av: Elin Andersson

Handledare: Maja Willén

## **Abstract**

This essay examines how the critical reception of French *nouveaux réaliste*-artist Raymond Hains 1961 exhibition *La France déchirée* has been articulated at two historically separate occasions.

In her 2010 book *Nouveau Réalisme, 1960's France and the Neo-avant-garde*, art historian Jill Carrick examines the fundamental impact the founder of *nouveau réalisme* – French art critic and theorist Pierre Restany – has had on the movement's historical reception. According to Carrick Restany's writing established an interpretive framework that remained more or less intact for several decades. In addition to a closer analysis of the movement's critical reception during the 1960s', Carrick provides a set of new, alternative readings of a number of *nouveaux réaliste* artworks, which all originates from a position outside of Restany's interpretive framework. However, at no occasion does Carrick show in what way, or to what extent, her theories about the movements reception history applies to artist Raymond Hains or his practise of *décollage*. Nor has the historical reception of *La France déchirée* been examined.

The overall purpose of this essay is to examine whether or not the nature of the critical reception of Raymond Hains 1961 exhibition *La France déchirée* can be said to fit into the image of the historical reception of *nouveau réalisme* provided by Carrick. This is done through an analysis of Restany's theorisation of *nouveau réalisme* as provided in the movement's manifestos. Thereafter follows an examination of in which way and to what extent the critical reception of *La France déchirée* at two historically separate moments relates to this theorisation. The critical reception of these two moments in time is also compared to each other.

An analysis of the exhibitions historical reception showed that Carrick's theory of the movement's reception history could not entirely account for the different aspects of *La France déchirée*'s critical reception. By introducing the exhibitions political context into the examination of its historical reception, a new and valuable perspective became clear. Unlike other *nouveaux réaliste*-artworks, *La France déchirée* had a distinct political character, which situated its historical reception not only within a cultural context, but more importantly within a political one.

**Key words:** Raymond Hains, *La France déchirée*, Jill Carrick, Pierre Restany, *nouveau réalisme*, reception history, *décollage*,

## Populärvetenskaplig sammanfattning

I juni 1961 hölls utställningen *La France déchirée* (ung. ”Sönderslitet Frankrike”, förf. övers.) på *Galerie J* i Paris. Besökare kunde där beskåda ett antal av Raymond Hains s.k. *décollage*, som alla bestod av affischer med politisk anknytning. Hains var då aktiv inom den av konstkritikern Pierre Restany grundade *nouveau réalisme*-rörelsen. Mycket lite har skrivits om *nouveau réalisme*, men 2010 publicerades Jill Carricks *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde* som första engelska bok inom ämnet. Carricks resonemang applicerat på utställningen i fråga gör gällande att såväl det ursprungliga konstkritiska bemötandet, som senare läsningar av *La France déchirée*, inte bara formulerats utifrån, utan även styrts av, Restanys definition av rörelsen.

Det övergripande syftet med denna uppsats är att undersöka huruvida Jill Carricks teorier om Pierre Restany inverkan på den konstkritiska receptionen av *nouveau réalisme* kan användas även för att beskriva *La France déchirées* receptionshistoria. Detta görs genom en analys av Restanys teoretisering av *nouveau réalism* i enlighet med rörelsens manifest. I uppsatsen undersöks *La France déchirées* receptionshistoria, och således tillämpas ett receptionsteoretiskt perspektiv.

Genom den granskning av *La France déchirées* historiska reception som jag genomförde framgick dock att dessa utsagor inte helt och hållet passade in i den bild av *nouveau réalismes* historiska bemötande som Carrick förmedlar. Samtidigt framträdde utställningens politiska dimension som en allt mer central del av dess senare mottagande.

De stod då klart för mig att det som Carrick kallar för ”Restanys tolkningsram” inte varit den enda begränsningen för vad som kunde sägas om utställningen ifråga. Den politiska dimensionen i *La France déchirée* innebar att de förutsättningar och begränsningar som tillhandahölls av den kulturella kontexten inte längre var de som vägde tyngst. Även den politiska kontexten bidrog med restriktioner för vad som är möjligt att tycka och tänka.

I stället för att säga att Carrick resonemang är oriktigt, kan man uttrycka det som att *just La France déchirée*, till skillnad från andra *nouveau réalisme*-konstverk, introducerade ytterligare restriktioner för förtattarna i fråga, som kom att innebära att utställningen inte lämpar sig lika bra som andra konstverk för att illustrera Carricks resonemang.

# Innehållsförteckning

Abstract .....	2
Populärvetenskaplig sammanfattning .....	3
Innehållsförteckning .....	4
1. Inledning .....	6
1.1 Syfte och problemformulering .....	6
1.2 Teori .....	7
1.3 Metod .....	8
1.4 Tidigare forskning .....	9
1.5 Avgränsning och Material .....	10
2. Bakgrund .....	11
2.1 Raymond Hains och Décollagetekniken .....	12
2.2 Abstraktionens diktatur .....	12
2.3 Nouveau Réalisme .....	13
2.3.1 Restanys manifest .....	14
2.3.2 Jill Carrick om <i>nouveau réalisme</i> .....	14
Det första manifestet - Les Nouveaux Réalistes .....	15
Det andra manifestet - À 40° au-dessus dada .....	16
3. Analys .....	17
3.1 Restanys teoretisering av rörelsen .....	17
3.2 Utställningens ursprungliga bemötande: 1961 .....	18
3.2.1 Michel Conil Lacostes <i>A travers les galeries</i> .....	18
Nouveau réalismes relation till det abstrakta måleriet .....	18
Det indexikala konstverket och nouveau réalismes förhållningssätt till verkligheten .....	18
3.2.2 Michel Ragons <i>Plus vrai que nature</i> .....	19
3.3 Senare läsningar av utställningen: 2004-2005 .....	20
3.3.1 Tom McDonoughs <i>France in Shreds</i> .....	20
Nouveau réalismes relation till det abstrakta måleriet .....	20
Det indexikala konstverket och nouveau réalismes förhållningssätt till verkligheten .....	21
3.3.2 Hannah Feldmans <i>Of the Public Born</i> .....	23
Nouveau réalismes relation till det abstrakta måleriet .....	23
Det indexikala konstverket och nouveau réalismes förhållningssätt till verkligheten .....	24
3.4 Sammanfattning .....	25

4. Avslutande diskussion .....	27
5. Slutsats .....	30
6. Litteratur .....	31
6.1 Internetkällor .....	32

## 1. Inledning

I juni 1961 hölls utställningen *La France déchirée* (ung. ”Sönderslitet Frankrike”, förf. övers.) på *Galerie J* i Paris.<sup>1</sup> Besökare kunde där beskåda ett antal av Raymond Hains s.k. *décollage*, som alla bestod av affischer med politisk anknytning.<sup>2</sup> Hains var då aktiv inom den av konstkritikern Pierre Restany grundade *nouveau réalisme*-rörelsen.<sup>3</sup> Under gruppens verksamma år, och till dess slutgiltiga upplösning 1963, publicerades förvånansvärt lite litteratur om rörelsen, utöver Restanys egna och desto mer omfattande texter. Det är först 2007 som andra författare börjar skriva om rörelsen.<sup>4</sup> Merparten av dessa texter är på franska, men 2010 publicerades Jill Carricks *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde* som första engelska bok inom ämnet.<sup>5</sup>

Carrick menar att Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* - som främst återfinns i tre manifest från det tidiga 1960-talet och som t.o.m. 1990 återkom i ett flertal litterära verk av samma författare - under en längre tid förblev oomtvistad och alltsedan den först formulerades fortsatt att styra det konstkritiska bemötandet av *nouveau réalisme*.<sup>6</sup> Jag vill beskriva det som att Restanys teoretisering kommit att utgöra vad som kan kallas för ett diskursivt ramverk. Ett ramverk inom vilket vissa tolkningar är möjliga och andra inte. Genom att närma sig ett antal utvalda *nouveau réalisme*-konstverk utifrån helt andra antaganden än de ”sanningar” som Restany gör gällande illustrerar Carrick hur låsta tidigare tolkningar varit vid Restanys teorier. I sin undersökning berör Carrick dock varken Hains eller *décollage*tekniken i någon större utsträckning.

Finns det någon anledning till att just denna utställning utelämnats ur Carricks resonemang?

### 1.1 Syfte och problemformulering

Uppsatsens syfte är att undersöka huruvida Carricks teorier om Restanys inverkan på den konstkritiska receptionen av *nouveau réalisme* kan användas även för att beskriva *La France déchirée*s receptions historia. Carricks resonemang applicerat på utställningen i fråga gör gällande att såväl det ursprungliga konstkritiska bemötandet, som senare läsningar av *La France déchirée*, inte bara formulerats utifrån, utan även styrts av, Restanys definition av

---

<sup>1</sup> Feldman, 2004, sid. 76.

<sup>2</sup> McDobough, 2005, sid. 75

<sup>3</sup> Francblin, 1997, sid. 21 och 119f

<sup>4</sup> Carrick, 2010, sid. 2ff. År 2007 gav Centre Pompidou i samband med en retrospektiv utställning på Galeries Nationales och Grand Palais i Paris ut antologin *Le Nouveau Réalisme*. Utställningen var den första återblick på *nouveau réalisme* som organiserats sedan Restanys bortgång 2003, och vars organisation denne inte var delaktig i. Carrick menar att det var först i samband med denna utställning, och då mer specifikt i de texter som tillsammans utgjorde den antologi som publicerades med anledning av denna, som Restanys ”ramverk för tolkning” av *nouveau réalisme* på allvar ifrågasattes. (Carrick, 2010, sid. 3)

<sup>5</sup> Carrick, 2010, sid. 8

<sup>6</sup> Carrick, 2010, sid. 6

rörelsen. För att bringa klarhet i om det förhåller sig på detta vis, avser jag granska det kritiska bemötande som utställningen ifråga genererat vid två olika tidpunkter. Jag har således inte för avsikt att närmare undersöka eller analysera de konstverk som ställdes ut, eller att granska utställningen som sådan.

Jag har valt att göra två nedslag i utställningens historiska bemötande. Receptionen av utställningen så som den formulerats vid dessa två tillfällen kommer att sättas i relation till Restanys teoretisering av *nouveau réalisme*, och även fungera som underlag för en jämförelse mellan de två tidpunkterna ifråga. Genom att undersöka hur dessa konstkritiska utsagor förhåller sig till varandra och till Restanys teoretisering så som den formulerats i rörelsens manifest vill jag tydliggöra i vilken utsträckning *La France déchirées* receptionshistoria är kompatibel med Carricks teori om det som jag kallar för Restanys ramverk för tolkning.

## 1.2 Teori

I uppsatsen undersöks *La France déchirées* receptionshistoria, och således tillämpas ett receptionsteoretiskt perspektiv. Ett receptionsteoretiskt förhållningssätt handlar om att flytta fokus från konstnären till betraktaren, vilket kan göras på en rad olika sätt.<sup>7</sup> När detta sker är det betraktarens socialt och kulturellt specifika förutsättningar som blir centrala.<sup>8</sup> Receptionen av t.ex. ett konstverk eller en utställning ses m.a.o. som en produkt av dessa förutsättningar, och ett tydligt samband etableras mellan betraktarens tolkning av verket ifråga, och den kontext som han eller hon befinner sig i.

En aspekt av receptionsteorin är nära sammanlänkad med den psykologiska dimensionen av betraktandet, och utgår ifrån föresatsen att betraktaren utgör en aktiv del av konstverket. Därutöver kan receptionsteori också handla om att spåra det historiska bemötandet av ett speciellt konstverk eller en specifik konstnärlig inriktning.<sup>9</sup> I denna uppsats tillämpas denna sistnämnda, receptionshistoriska aspekten av receptionsteori.

Uppsatsen tar avstamp i det resonemang som Carrick för om *nouveau réalismes* receptionshistoria, vilket gör gällande att den berättelse som Restany formulerat om rörelsen blivit den allmänt vedertagna. Carrick menar att det fram till 2007 års utgivande av tidigare nämnda antologi endast funnits ett fåtal författare som varit beredda att ifrågasätta Restanys bild av *nouveau réalisme*, och att rörelsen således under flera decennier förblivit låst inom de tolkningsramar som upprättats av Restany.<sup>10</sup> Detta innebär m.a.o. att rörelsens historiska

---

<sup>7</sup> D'Alleva, 2005, sid. 109

<sup>8</sup> [www.ne.se](http://www.ne.se) (13-01-06) sökord: *receptionsforskning*

<sup>9</sup> D'Alleva, 2005, sid. 109

<sup>10</sup> Carrick, 2010, sid. 2f

reception fram till år 2007 har formulerats utifrån Restanys teoretisering av, eller berättelse om, *nouveau réalisme*.

Receptionshistoria kan användas för att undersöka vad en eller flera konstkritiska utsagor kan berätta om den kontext inom vilken de formulerats. Jag vill dock förtydliga att uppsatsens syfte är att undersöka huruvida Carricks teorier om Restanys inverkan på den konstkritiska receptionen av *nouveau réalisme* kan användas även för att beskriva *La France déchirées* receptionshistoria. Jag har således inte för avsikt att mer ingående undersöka de kontextuella omständigheter under vilka utställningens bemötande har formulerats. Det som är av intresse för uppsatsens syfte är endast huruvida de tolkningsramar som Carrick menar att Restany etablerat för *nouveau réalisme* är verksamma inom de aktuella kontexterna.

### 1.3 Metod

Jag valt att undersöka hur Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* är formulerad i rörelsens manifest eftersom Carrick anser att Restanys teoretisering av rörelsen främst sker i dessa texter.<sup>11</sup> Jag har valt att avgränsa mig till de två första manifesten eftersom det tredje manifestet ännu inte tillkommit vid tidpunkten för *La France Déchirée*, och följaktligen inte påverkade det med utställningen samtida bemötandet av denna.<sup>12</sup>

Carricks resonemang kring det som hon kallar för Restanys tolkningsram är en viktig utgångspunkt. Som jag ser använder sig Carrick av detta begrepp på två olika, om än närbesläktade, sätt. Dels i en generell bemärkelse, dels hänvisar hon till det magra utbud av litteratur inom ämnet – utöver Restanys - samt att den litteratur och det konstkritiska bemötande som *har* formulerats figurerar inom just denna tolkningsram. Därutöver tillhandahåller Carrick även en mer konkret beskrivning av denna tolkningsram, utifrån de specifika exempel som hon använder sig av. Carrick fokuserar då på de aspekter av Restanys teoretisering som framställer rörelsen som ”positiv” och ”samhällsintegrerad”. Den här uppsatsen tar avstamp i Carricks huvudargument – att Restany etablerade en tolkningsram för *nouveau réalisme* som sedermera styrde rörelsens historiska reception. Den mer specifika beskrivning som Carrick gör av denna tolkningsram fungerar bra i förhållande till just de exempel som hon väljer att använda sig av. Men för att applicera hennes kärnargument på ett annat exempel – *La France déchirée* – är en sådan beskrivning mindre lämplig. Jag har därför valt att enbart utgå ifrån Carricks huvudargument, och själv undersöka vilka aspekter av

---

<sup>11</sup> Carrick, 2010, sid. 6

<sup>12</sup> Debray, 2007, sid. 18



Restanys teoretisering som kan vara relevanta att betona i en undersökning av *La France déchirée*'s receptionshistoria.

Carrick menar att Restanys teoretisering av rörelsen återfinns i dess manifest. Därför har jag analyserat dessa texter i jakt på återkommande begrepp och diskussioner. Under denna analys utkristalliserade sig två övergripande ”teman”; *nouveau réalismes relation till det abstrakta måleriet och det indexikala konstverket och nouveau réalismes förhållningssätt till verkligheten*. Genom att undersöka om och hur dessa teman förekommer i den historiska receptionen av *La France déchirée*, avser jag utreda om och i vilken utsträckning dessa konstkritiska utsagor påverkats av det som Carrick kallar för Restanys tolkningsram.<sup>13</sup> Formuleringen av dessa ”teman” har således präglats av diskursteoretiska tankegångar, men någon diskursteoretisk modell används sedermera inte aktivt i analysen av utställningens historiska bemötande

De två nedslagen i utställningens historiska bemötande kommer att analyseras i förhållande till Restanys manifest, och ställas mot varandra. Detta för att undersöka hur bemötandet av *La France déchirée* vid två olika tidpunkter förhåller sig till den bild som Carrick förmedlar av rörelsens receptionshistoria.

#### 1.4 Tidigare forskning

Ingen litteratur som behandlar *nouveau réalisme* har publicerats på svenska, och endast en bok – Jill Carricks *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde: Topographies of Chance and Return* från 2010 – har givits ut på engelska.<sup>14</sup> Fyra franska, populärvetenskapliga översiktsverk har givits ut om rörelsen.<sup>15</sup> Samtliga av dessa verk, med undantag av Centre Pompidous *Le Nouveau Réalisme*, tillhandahåller främst historiska redogörelser för rörelsens grundande, beskrivningar av dess medlemmar och deras konstnärskap. Centre Pompidous publikation är en antologi, och fokus ligger överlag mer på att på olika sätt problematisera tidigare beskrivningar av *nouveau réalisme*, än att tillhandahålla en komplett redogörelse för rörelsen och dess medlemmar. Det är också i denna antologi som Carrick först presenterar de tankegångar som ligger till grund för det resonemang hon presenterar i *Nouveau Réalisme...* tre år senare.

---

<sup>13</sup> Carrick, 2010, sid. 2

<sup>14</sup> Carrick, 2010, sid. 8

<sup>15</sup> *Le Nouveau Réalisme* - utgiven av Centre Pompidou i samband med en utställning 2007, konstkritikern Gérard Durozois bok med samma titel från samma år, ”kulturexperten” Claude Mollards *Les Nouveaux Réalistes* från 2002 och konstkritikern Catherine Francblins *Les Nouveaux Réalistes* från 1997. Det har även publicerats en bok om *nouveau réalisme* som främst riktar sig till ungdomar - Caroline Larroche och Olivier Morrels *Le Nouveau Réalisme* från 2007. (Kulturexpert” eller *expert culturelle*, är Claude Mollards benämning på sig själv, som återfinns på dennes hemsida [www.claudemollard.fr](http://www.claudemollard.fr) (13-01-09)

Vad gäller *décollagetekniken* och utställningen *La France déchirée* behandlas dessa mer specifikt i konst- och arkitekturhistorikern Tom McDonoughs artikel *Raymond Hains's "France in Shreds" and the Politics of Décollage* från 2005 och konstvetaren Hannah Feldmans artikel *Of the Public Born: Raymond Hains and La France déchirée* från 2004. Även konstvetaren och kritikern Benjamin Buchloh undersöker *décollagetekniken* i sin artikel *From Detail to Fragment: Décollage Affichiste* från 1991.

Receptionsteori har tidigare använts inom konstvetenskaplig forskning av bl.a. Kristoffer Arvidssons i hans avhandling från 2008, *Den romantiska postmodernismen: konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Arvidsson tillämpande av receptionsteori fokuserar på att utreda vad den konstkritiska receptionen av en viss utställning eller ett antal utvalda konstverk kan berätta om den kulturella kontext inom vilken dessa utsagor formulerats.<sup>16</sup>

### 1.5 Avgränsning och Material

Mitt primära material kan delas in i tre kategorier. Den första utgörs av två för utställningen samtida recensioner av denna; Michel Ragons "Plus vraie que nature" och Michel-Conil Lacostes "A travers les galeries". Därutöver kommer jag att granska två artiklar publicerade 2004 och 2005; Hannah Feldmans "Of the Public Born" ur och Tom McDonoughs "France in Shreds". Slutligen utgår jag även ifrån Restanys teoretisering av *nouveau réalisme*, så som den är formulerad i rörelsens två första manifest, publicerade 1960 och 1961.

Carricks resonemang, då det appliceras på *La France déchirée*, gör gällande att bemötandet av utställningen, fr.o.m. det ursprungliga konstkritiska mottagandet i juni 1961 och fram till år 2007, har styrts av Restanys teoretisering av *nouveau réalisme*. Därför har jag valt att analysera och jämföra hur utställningen beskrivits och förstås vid två olika tillfällen som båda faller inom denna tidsram, men som i övrigt befinner sig tidsmässigt långt ifrån varandra.

---

<sup>16</sup> Arvidsson, 2008

## 2. Bakgrund

Jag hänvisar medvetet till rörelsen som just *nouveau réalisme* och till gruppens medlemmar som *nouveaux réalistes*, istället för att tillämpa en svensk – eller engelsk - översättning, då jag anser en sådan vara missvisande i sammanhanget. Inom konstvetenskapen används begreppet *new realism* som ett samlingsnamn för ett flertal konstnärliga inriktningar som växte fram i västvärlden under det sena 1950-talet, alla medvetet kontrasterande mot den abstrakta expressionismen.<sup>17</sup> En sådan förståelse för begreppet *new realism*, precis som svenskans *nyrealism*, kan visserligen användas för att beskriva just *nouveau réalisme*, men innefattar även andra inriktningar - som t.ex. den amerikanska popkonsten. Då denna uppsats syfte är nära sammanlänkat med företeelser och omständigheter som är specifika för just *nouveau réalisme*, finner jag benämningarna *nyrealism/new realism* mindre lämpliga.

Avgörande för en djupare förståelse av *nouveau réalisme*-begreppet är även distinktionen mellan *gruppen* och *rörelsen*. *Nouveaux réalistes* är benämningen på en grupp konstnärer som förenades i olika konstellationer under åren 1960-63. *Nouveau réalisme* är benämningen på den rörelse, som förvisso grundades i samband med att *nouveaux réalistes* förenades 1960, men vars existens inte nödvändigtvis är att betrakta som begränsad till gruppen verksamma år. När *nouveaux réalistes* gick skilda vägar 1963, levde *nouveau réalisme* enligt Restany kvar som en mer övergripande orientering inom konsten.<sup>18</sup>

När Restany gjorde denna åtskillnad var hans främsta syfte, så som jag tolkar det, att motivera sitt fortsatta engagemang i rörelsen även efter gruppens upplösning. Samtidigt bekräftar en sådan distinktion att den teoretisering som Restany formulerat inte står och faller med gruppens existens, och dennas upplösning underminerar då inte heller Restanys resonemang. I ljuset av senare forskning antar distinktionen i fråga dock en helt annan funktion. Den ursprungliga tanken bakom åtskillnaden bygger, som jag ser det, på att de enskilda konstnärernas verksamhet definieras utifrån rörelsen, men inte tvärtom. Det resonemang som Carrick presenterar i *Nouveau Réalisme...* - och som denna uppsats tar avstamp i - gör istället gällande, om än i andra ordalag, att Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* har styrt synen på *nouveaux réalistes* i allt för stor utsträckning. Distinktionen är således fortfarande central, men på samma sätt som rörelsen enligt Restany inte kan begränsas till enskilda konstverk eller konstnärer, menar Carrick att synen på enskilda konstverk inte bör begränsas av Restanys teoretisering av rörelsen. Jag har därför valt att använda mig av båda begreppen,

---

<sup>17</sup> [www.ne.se](http://www.ne.se) (12-12-28) sökord: *nyrealism*

<sup>18</sup> Mollard, 2002, sid. 5

för att uppmärksamma att det finns en skillnad mellan rörelsen som sådan och de konstnärer som var verksamma inom ramarna för denna.

## 2.1 Raymond Hains och Décollagetekniken

Raymond Hains var en av de första konstnärer som anslöt sig till *nouveau réalisme*-rörelsen då den grundades i början av 1960-talet. Hains föddes 1926 och skrev 1945 in sig på *École des beaux-arts* i Rennes, där han stiftade bekantskap med den jämnåriga Jacques Villeglé. Tiden i Rennes var kortvarig och redan följande år flyttade Hains till Paris.<sup>19</sup> Där upptäckte han tillsammans med Villeglé 1949 den s.k. *décollagetekniken*. De båda konstnärerna gav sig ut på stadens gator i jakt på redan sönderrivna affischer som kunde monteras ned för att sedan limmas upp på duk eller träpannå, utan vidare ingripande från konstnärens håll.<sup>20</sup> Filosofen och konstkritikern Gérard Durozoi har beskrivit det som att *décollage*, till skillnad från *collage* - som syftar till att konstruera och komponera - istället fungerar som en fysisk manifestation av nedbrytning och upplösning.<sup>21</sup> Hains och Villeglé samlar tillsammans ihop sina *décollage* fram till 1954. Därefter fortsätter de båda att tillämpa *décollagetekniken*, men var och en för sig.<sup>22</sup> Utställningen *La France déchirée*, vars receptionshistoria undersöks i denna uppsats, består av omkring tjugo av Hains *décollage*.<sup>23</sup>

## 2.2 Abstraktionens diktatur

Nedan följer en kortfattad redogörelse för de omständigheter under vilka de konstteoretiska tankegångar och konstnärliga handlingar som senare skulle utvecklas till och förenas i *nouveau réalisme* först uppstod. Jag har inte för avsikt att här ge mig i kast med en närmare undersökning av det komplexa, kulturella klimat som rådde i Paris under 1950-talet. Men jag anser att en kortare introduktion är en förutsättning för den som vill skapa sig en förståelse för rörelsen och dess medlemmar.

Under 1950-talet dominerades den franska konstscenen av det abstrakta måleriet.<sup>24</sup>

Visserligen fanns det ett antal aktörer på konstfältet som aktivt ifrågasatte den abstrakta konstens förhärskande ställning, men detta var ännu inte något som på allvar hotade dess dominerande position. Konstnären Jacques Villeglé, som senare blev en av de första *nouveaux réalistes*, myntade under 1950-talet det sedermera frekvent använda uttrycket *la dictature abstraite* (ung. ”abstraktionens diktatur”, förf. övers.) då han beskrev det rådande konstnärliga

---

<sup>19</sup> Francblin, 1997, sid. 190

<sup>20</sup> Cabañas, 2006, sid. 68

<sup>21</sup> Durozoi, 2007, sid. 44

<sup>22</sup> Francblin, 1997, sid. 44

<sup>23</sup> McDonough, 2005, sid. 75

<sup>24</sup> Mollard, 2002, sid. 5

klimatet i Paris.<sup>25</sup> Denna ”abstraktionens diktatur” betecknade ett antal olika konstnärliga strömningar, som på intet sätt är att betrakta som homogena. Det handlar t.ex. om mer övergripande konstnärliga inriktningar som *art informel*, men också om mer specifika, individuella uttryckssätt som George Mathieus *peinture directe*.<sup>26</sup> Gemensamt var dock en bakomliggande inställning till konsten och den konstnärliga skapandeprocessen, i vilken den senare betraktades som en subjektiv, individuell och nästintill kompulsiv handling. Romantiska idéer om det konstnärliga geniet var centrala, och tankar om de rent fysiska aspekterna av skapandet som bärare av den individuella, konstnärliga expressiviteten florerade.<sup>27</sup>

### 2.3 Nouveau Réalisme

Utifrån Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* kan rörelsen förstås som en reaktion mot den ”abstraktionens diktatur” som beskrivs ovan, och i synnerhet mot den verklighetsflykt som *nouveaux réalistes* tyckte sig se i det abstrakta måleriet. Istället för att fly verkligheten valde dessa konstnärer att bokstavligen integrera den i sitt skapande, genom vad Restany beskrev som *l'appropriation de l'objet* (ung. ”tillämpandet av föremålet”, förf. övers.).<sup>28</sup> Det rörde sig dock inte om vilken ”verklighet” som helst, utan om det som Restany kallade för ”den moderna naturen”. Denna återfanns i efterkrigstidens konsumtionssamhälle, och karaktäriserades av bl.a. industri- och fabriksmaterial och konsumtionsbejakande reklam. De föremål som konstnärerna ”tillämpade”, d.v.s. använde sig av i mer eller mindre oförändrad form i sina respektive konstnärskap - var fysiska manifestationer av just en sådan ”verklighet” – t.ex. fabrikstillverkade maskindelar eller massproducerade reklamaffischer.<sup>29</sup> ”Den moderna naturen” var nära sammanlänkad med samhällets urbanisering, och staden var dessa konstnärers främsta inspirationskälla.<sup>30</sup> Ovanstående redogörelse för *nouveau réalisme* har dock ifrågasatts av bl.a. Carrick, som dels menar att Restanys definition av rörelsen förbiser flera viktiga aspekter av *les nouveaux réalistes* konstnärskap, och framförallt betonar att Restanys teoretisering av rörelsen haft ett allt för stort inflytande på bemötandet av *nouveau réalismes* historiskt sett.<sup>31</sup>

---

<sup>25</sup> Francblin, 1997, sid. 14f

<sup>26</sup> Cabañas, 2006, sid. 67f

<sup>27</sup> Cabañas, 2006, sid. 67

<sup>28</sup> Mollard, 2002, sid. 5

<sup>29</sup> Carrick, 2007, sid. 177. Begreppet ”efterkrigstid”, används ofta för att beskriva det franska samhället under 1950-och 1960-talen. Icke att förglömma är dock att landet 1954-62 härjades av Algerietrevolten.(Feldman, 2004, sid 74)

<sup>30</sup> Francblin, 1997, sid. 174f. En sådan beskrivning av *nouveau réalisme* är applicerbar på samtliga av rörelsens medlemmar med undantag för Yves Klein. En intressant diskussion som dessvärre inte får rum att utvecklas ytterligare inom ramen för denna uppsats. Däremot kan det vara bra att ha i åtanke att det redan under gruppens verksamma år var problematiskt att finna gemensamma nämnare för alla involverade parter.

<sup>31</sup> Carrick, 2010, sid. 2ff

### 2.3.1 Restanys manifest

Den teoretisering av *nouveau réalisme* som Restany svarade för återfinns enligt Carrick främst i rörelsens tre manifest.<sup>32</sup> Samtliga författades av Restany som förord till var och en av de tre grupputställningar som Restany anordnade för rörelsens medlemmar.<sup>33</sup> Den första av dessa texter författades redan i april 1960, innan gruppens första gemensamma utställning i juni samma år, och kom att markera, om inte det officiella grundandet, så i alla fall startskottet för *nouveau réalisme*.<sup>34</sup> Texten – *Les Nouveaux Réalistes* - författades ursprungligen endast som en introduktion till gruppens första gemensamma utställning med samma namn, och var således - till skillnad från de två senare manifesten - ursprungligen inte tänkt att fungera som ett sådant. Utställningen hölls på galleri Apollinaire i Milano, och Restany samlade vid detta tillfälle för första gången de konstnärer som enligt honom själv förenades av ett nytt sätt att närma sig verkligheten.<sup>35</sup>

Efter *Les nouveaux réalistes* följde rörelsens andra manifest - *À 40° au-dessus de dada*, (ung. ”40° över dada”, förf. övers.) - som skrevs inför utställningen med samma namn på Galerie J i Paris året därpå. 1963 publicerades det tredje och sista manifestet - *Le Nouveau Réalisme : que faut-il en penser ?* (ung. ”Le Nouveau Réalisme: Vad ska man tänka om detta?” förf. övers.) - i samband med gruppens sista utställning på Neue Galerie im Kunstler Haus i München.<sup>36</sup>

### 2.3.2 Jill Carrick om *nouveau réalisme*

I *Nouveau Réalisme, 1960s France and the Neo-avant-garde* presenterar Carrick en bild av *nouveau réalisme* som skiljer sig avsevärt från Restanys definition av rörelsen. Jag vill beskriva det som att Carrick förmedlar två olika, övergripande resonemang, som både berikar och bekräftar varandra. Dels ägnar sig Carrick åt att beskriva det som hon kallar för Restanys tolkningsram, dels positionerar hon medvetet sig själv utanför denna, och förmedlar nya, alternativa tolkningar av ett antal *nouveau réalisme*-konstverk. Syftet med denna uppsats är ju att undersöka huruvida Carricks resonemang om Restanys tolkningsram kan användas för att beskriva även den historiska receptionen av Hains utställning *La France déchirée*, som inte

---

<sup>32</sup> Leeman, 2007, sid. 257

<sup>33</sup> Debray, 2007, sid. 18 Yves Klein, Jean Tinguely, Raymond Hains, Jacques Villeglé och Arman blev därmed de första *nouveaux réalistes*. (Francblin, 1997, sid. 21) Villeglé fanns inte representerad i utställningen p.g.a. en längre tids sjukhusvistelse. Jag väljer dock att inkludera honom i *nouveaux réalistes* ursprungliga gruppkonstellation eftersom tanken var att han skulle delta. Gruppen utökades senare samma år med Daniel Spoerri och Martial Raysse.<sup>33</sup> Därefter tillkom även César, Christo, Gérard Deschamps, Niki de Saint Phalle och Mimmo Rotella. (Cabañas, 2006, sid. 85) *Arman* eg. Armand Fernandez, *César* eg. César Baldaccini och *Christo* eg. Christo Javacheff. (Francblin sid. 188ff). Då dessa konstnärer, i allt det material som jag konsulterat, konsekvent hänvisas till enbart med förnamn, har jag valt att göra på samma sätt.

<sup>34</sup> Durozoi, 2008, sid. 48

<sup>35</sup> Francblin, 1997, sid. 21

<sup>36</sup> Debray, 2007, sid. 18

figurerar i Carricks resonemang.<sup>37</sup> Därför intresserar jag mig främst för de aspekter av Carricks resonemang som behandlar Restanys tolkningsram på en mer generell nivå, och mindre av de konkreta exempel hon förmedlar. Nedan följer dock en kortfattad redogörelse för den specifika bild av Restanys tolkningsram som Carrick förmedlar.

Carrick tar fasta på de aspekter av Restanys teoretisering som enligt henne gör gällande att *nouveau réalisme* tar avstånd ifrån all form av samhällskritik och negativitet, för att istället förmedla en optimistisk syn på det moderna konsumtionssamhället.<sup>38</sup> Detta framgår genom Restanys betoning av det ”positiva” beslagtagandet av ”den moderna naturen” *nouveaux réalistes* gemensamma nämnare.<sup>39</sup> Carrick framhåller dock att Restany själv anser att rörelsen endast speglade den konsumtionsoptimism som präglade samhället i stort.<sup>40</sup> En definition som enligt Carrick resulterat i att konstkritiker under 1960-talet och framåt i regel varit kritiskt inställda till *nouveaux réalistes* uppvisande av konsumtionsvaror.<sup>41</sup>

Jag har sedermera valt att inte ta fasta på samma aspekter av Restanys teoretisering som Carrick, och istället själv granskat manifesten ifråga för att söka efter återkommande och begrepp och diskussioner. Nedan följer två kortfattade beskrivningar av dessa texter.

### ***Det första manifestet - Les Nouveaux Réalistes***

I denna text används för första gången begreppet *nouveau réalisme* för att beskriva den nya inriktning inom konsten som Restany förespråkar. Manifestet redogör främst för den grundläggande inställning till konsten som Restany anser gemensam för de konstnärer som finns representerade i utställningen *Les Nouveaux Réalistes*.<sup>42</sup> Texten baseras på konstaterandet att måleriet som medium är uttjänt, och Restanys resonemang kring begreppen *verklighet* och *måleri* utgör i detta skede centrala beståndsdelar i definitionen av *nouveau réalisme*.<sup>43</sup> Restany konstaterar att stafflimåleriet, i likhet med alla andra traditionella uttryckssätt inom måleri och skulptur, sjunger på sista versen. Sådana konstnärliga uttryckssätt bottnar enligt Restany i en ovilja att inom konsten anamma de förändringar som präglade verkligheten i stort. *Le réel* (ung. ”verkligheten” förf. övers.) är ett centralt begrepp i texten, och Restany skriver bl.a. om ”verklighetens passionerade äventyr”. Ett äventyr som först genom *nouveau réalisme* upplevs och förmedlas utan omskrivning och förvrängning.<sup>44</sup>

---

<sup>37</sup> Carrick, 2010, sid. 27

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Carrick, 2010, sid. 2

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Carrick, 2010, sid. 29

<sup>42</sup> Francblin, 1997, sid. 21

<sup>43</sup> Durozoi, 1997, sid. 129

<sup>44</sup> Restany, 1997, sid. 178 (*Les Nouveaux Réalistes*)

### ***Det andra manifestet - À 40° au-dessus dada***

I detta manifest utvecklar Restany de referenser till Dadaismen som förekom, om än i betydligt mindre utsträckning, redan i *Les nouveaux réalistes*<sup>45</sup> Redan i manifestets titel etableras nu en tydlig, om än något kryptisk, hänvisning till Dadaismen. Merparten av texten ägnas åt att förtydliga relationen mellan *nouveau réalisme* och Marcel Duchamps *readymade*-koncept. Enligt Restany betraktar *nouveaux réalistes* omvärlden som en tavla, ”Le Grand Œuvre fondamental” (ung. ”Det stora, primära verket” förf. övers.) ifrån vilken de hämtar de råmaterial som med minimalt fysiskt ingripande från konstnärens håll förvandlas till konstverk. Betraktad ur ett sådant perspektiv beläggs *readymaden* med en helt ny innebörd. Istället för att i Duchampsk anda förstås i bemärkelsen *anti-art*, laddas *readymaden* med positiv energi.<sup>46</sup> Det handlar inte om att presentera ett visuellt likgiltigt vardagsföremål som konst, i avsikt att ifrågasätta de premisser utifrån vilka konstbegreppet som sådant är formulerat. Tvärtom handlar det om att uppmärksamma att konst går att finna i det ”bad av uttrycksfullhet” som är det moderna konsumtionssamhället. Genom *nouveau réalisme* sker således det ”konstnärliga dopet av det vardagliga föremålet”. Det dadaistiska inslaget återfinns i tillvägagångssättet – i beslagtagandet av föremålet – men nu fungerar *readymaden* inte längre som höjden av polemik och negativitet, utan utgör istället grundstommen i en ny konstnärlig repertoar. *Readymaden* etablerar ett samband mellan Dadaismen och *nouveauréalisme*, men dess nya innebörd placerar rörelsen 40 grader ovanför den dadaistiska nollpunkten.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Leeman, 2007, sid. 259

<sup>46</sup> Restany, 1997, sid. 178f (*À 40° au-dessus dada*)

<sup>47</sup> Ibid. Att Restany valde att använda sig av just formuleringen « 40 grader » förbryllade länge kritiker. Daniel Spoerri har dock i efterhand förklarat att siffran fyrtio anspelar på det antal år som skilde *l'nouveau réalisme* och dadaismen åt. (Carrick, 2010, sid. 27)



### 3. Analys

#### 3.1 Restanys teoretisering av rörelsen

Uppsatsens syfte är som bekant att undersöka huruvida Carricks teorier om Restanys inverkan på den konstkritiska receptionen av *nouveau réalisme* även kan användas för att beskriva *La France déchirée* receptionshistoria. Enligt Carrick sker Restanys teoretisering främst i rörelsens manifest. Med detta i åtanke anser jag det relevant att förtydliga vad det är för definition av *nouveau réalisme* som Restany förmedlar i dessa manifest, framförallt då jag har valt att inte ta fasta på samma aspekter av denna teoretisering som Carrick. Jag utgår dock ifrån Carricks huvudsakliga argument i min analys av utställningens historiska reception – att Restanys teoretisering så som den formulerats i manifesten etablerat en tolkningsram för rörelsens bemötande – även om jag väljer att betona andra aspekter av teoretiseringen ifråga.

Jag har därför granskat två första manifesten för att utröna om det finns vissa begrepp eller resonemang som återkommer. Enligt mig utmärker sig två ”teman” tydligt. I det första manifestet handlar det om *nouveau réalismes relation till det abstrakta måleriet*. Texten baseras på deklarerandet att måleriet som konstnärligt medium är uttjänt. Därutöver betonar Restany det lönlösa i att förneka tidens gång, och introducerar *nouveau réalisme* som den nya tidens konst - en konst förankrad i verkligheten.<sup>48</sup> I det andra manifestet utgör Restanys resonemang om *det indexikala konstverket och nouveau réalismes förhållningssätt till verkligheten* grundstommen. Dessa båda teman är nära sammanlänkade, och överlappar ibland varandra. *Nouveau réalismes* brytning mot det abstrakta måleriet bottenar enligt Restany i att dessa konstnärer tillämpar ett nytt, mer integrerande förhållningssätt till verkligheten. Detta sker genom användningen av readymaden – konstverket med indexikala egenskaper. *Nouveaux réalistes* flyr inte verkligheten på samma sätt som det abstrakta måleriets representanter, utan utgår istället från denna verklighet genom tillämpandet av readymaden.

Nedan följer en analys av hur Lacostes, Ragon, McDonoughs och Feldmans läsning av *La France déchirée* förhåller sig till Restanys teoretisering av rörelsen, utifrån ovanstående teman. I slutet av analysdelen följer sedan en kort sammanfattning, som tar upp hur detta förhållningssätt passar in i Carricks resonemang om rörelsens receptionshistoria, vilket sedan utvecklas i uppsatsens avslutande diskussion.

---

<sup>48</sup> Restany, 1997, sid. 178 (*Les Nouveaux Réalistes*)

## 3.2 Utställningens ursprungliga bemötande: 1961

### 3.2.1 Michel Conil Lacostes *A travers les galeries*

Konstkritikern Michel Conil Lacostes artikel « A travers les galeries », behandlar bl.a. Hains utställning *La France déchirée*, och publicerades i den franska dagstidningen *Le Monde* den 23 juni 1961.<sup>49</sup>

#### ***Nouveau réalismes relation till det abstrakta måleriet***

Lacostes artikel behandlar inte enbart *La France déchirée*, utan även andra utställningar. Han berör inte uttalat *nouveau réalismes* relation till det abstrakta måleriet, men inleder det stycke som följer i direkt anlutning till det som behandlar Hains utställning, med att skriva, ungefär, ” På tal om något helt och hållet annorlunda, det traditionella klassiska måleriet, konstnärskretsens kvaliteter ... ”<sup>50</sup> Lacostes formulering gör förvisso inte gällande att Hains aktivt förhåller sig till det abstrakta måleriet i sitt konstnärskap, däremot framgår skillnaderna mellan de båda konstnärliga inriktningarna tydligt. Att tydliggöra denna skillnad och samtidigt tala om ”konstnärskretsens kvaliteter” - i relation till det abstrakta måleriet- och betona att Hains ”inte arbetar” - i relation till *décollagetekniken* (se nedanstående resonemang) – kan enligt mig också uppfattas som en kommentar till de olika skapandeprocesser som ligger till grund för dessa olika konstnärliga inriktningar. Denna skillnad betonas av Restany i rörelsens första manifest, och detta skulle möjligtvis kunna ligga till grund för Lacostes tydliga åtskillnad av Hains teknik och det abstrakta måleriet.<sup>51</sup>

#### ***Det indexikala konstverket och nouveau réalismes förhållningssätt till verkligheten***

Lacoste beskriver det som att Hains i sitt arbete med *décollagetekniken* är verksam i ett ”helt personligt och *sarkastiskt* klimat”.<sup>52</sup> En mer konkret redogörelse för vad denna sarkasm består i, och mot vad eller vem den är riktad, ges emellertid inte. Däremot ges vissa indikationer då Lacoste i samma mening betonar att Hains egentligen inte arbetar, utan endast ägnar sig åt att beskära andras arbete på bästa möjliga sätt.<sup>53</sup> Det skulle, om denna formulering tas i beaktande, kunna vara så att den sarkasm som Lacoste nämner riktar sig mot den egna arbetsprocessen. Detta skulle i så fall innebära att Lacoste ser en självvironisk dimension i Hains *décollageteknik*. Detta är inte helt otroligt, med tanke på att McDonough nämner just

---

<sup>49</sup> Lacoste, 1961, sid 9

<sup>50</sup> « dans un esprit tout différent, celui de la peinture abstraite classique, les qualités de métier... » (Lacoste, 1961, sid 9)

<sup>51</sup> Restany, 1997, sid. 178 (*Les Nouveaux Réalistes*)

<sup>52</sup> « un climat tout à fait personnel et caustique », (Lacoste, 1961, sid. 9)

<sup>53</sup> Lacoste, 1961, sid. 9

en sådan självironi i det avsnitt av hans artikel som ägnas åt att redogöra för det ursprungliga konstkritiska bemötandet av *La France déchirée*.<sup>54</sup>

McDonough hänvisar mer konkret till hur de textfragmenten som fanns bevarade i bildkompositionen i vissa *décollage* upplevdes om uttryck för en intern, självmedveten ifrågasättning av den egna, konstnärliga aspirationen.<sup>55</sup> En sådan kommentar bli sarkastisk eftersom den ifrågasätter möjligheten i en förnyelse med utgångspunkt i gamla strategier.<sup>56</sup> Om det är denna typ av sarkasm som Lacoste har i åtanke så innebär det att han tillskriver Hains en ifrågasättning av de konstnärliga ambitioner som etablerats av Restany i rörelsens manifest. Att förnya konsten genom gamla strategier - återintroducerandet av *readymaden* - är ju precis det som rörelsens andra manifest kretsar kring. Om Lacoste verkligen har den här typen av sarkasm i åtanke - att Hains ifrågasätter eller problematiserar rörelsens avsikter i en självreflexiv kommentar riktad mot hans eget arbete med *décollage*tekniken - innebär det att Lacoste utgår ifrån att Hains identifierar sitt eget konstnärliga skapande med den definition av *nouveau réalisme* som Restany formulerat i rörelsens andra manifest. Detta visar, i min mening, på att Restanys teoretisering av rörelsen, i detta fall, var central för det kritiska bemötandet av *La France déchirée*. Den aspekt av Restanys teoretisering som berör *nouveau réalisme*s förhållande till verkligheten figurerar emellertid inte i Lacostes text om utställningen.

### 3.2.2 Michel Ragnons *Plus vraie que nature*

Konstkritikern Michel Ragnons artikel « Plus vraie que nature » behandlade bl.a. utställningen *La France déchirée* och publicerades i den veckotaliga tidsskriften *Arts* i juni 1961. I min granskning av Ragnons bemötande av *La France déchirée* har jag valt att inte utgå ifrån de teman som får styra analyserna av utställningens övriga bemötande. Detta eftersom Ragon inte på något tydligt sätt förhåller sig till något av de två teman som i min mening karakteriserar Restanys teoretisering av *nouveau réalisme*. Detta är förstås anmärkningsvärt i sig, däremot anser jag att analysen av Ragnons artikel blir något knapphändig om den enbart skall bestå av ovanstående konstaterande. Jag tänker därför undersöka om det finns några andra aspekter av Ragnons text som kan härledas till Restanys teoretisering av *nouveau réalisme*, och i så fall på vilket sätt.

---

<sup>54</sup> McDonough, 2005, sid. 77. I McDonoughs resonemang framgår det dock inte vilken eller vilka samtida kritiker som formulerat en sådan läsning. McDonough nöjer sig med att framföra att det inom det ursprungliga kritiska bemötandet av utställningen figurerade en läsning som gjorde gällande att Hains *décollage* kunde ses som som en kritisk kommentar till den "egna" idén om ett "nytt avant-garde". (McDonough, 2005, sid 77)

<sup>55</sup> McDonough, 2005, sid. 77

<sup>56</sup> Ibid.

Ragons text är mycket kortfattad, och i min mening något polemisk i sin natur. Ragon menar att han är besviken på Hains utställning. Idén är utmärkt, men resultatet upplevs som desto mera torftigt. Därefter hänvisar han till *nouveau réalisme*, inom citationstecken bör tilläggas, och deklarerar att rörelsen inte lever upp till sina egna aspirationer. *Nouveau réalisme* når i själva verket inte högre upp än till anklarna på sin största konkurrent, den amerikanska popkonsten. Att *nouveau réalisme* ”inte når popkonsten upp till anklarna” är en dräpande metafor. Däremot kan formuleringen ”konkurrent” vara av intresse, eftersom en viktig aspekt av Restanys arbete med *nouveau réalisme* handlade om att presentera rörelsen som något mer än bara en fransk version av den amerikanska popkonsten, som den annars överlag betraktades som.<sup>57</sup> Att Ragon beskriver popkonsten som ”konkurrent” till *nouveau réalisme*, om än i ett något förminskande sammanhang, skulle därför möjligtvis härledas till Restany.

Överlag finner jag dock inga egentliga referenser till Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* i Ragons text. Vad som däremot skulle kunna vara av intresse är att han till skillnad från Lacoste beskriver de affischer av vilka *décollagen* ifråga består, som ”valaffischer”, och därmed gör en, om än väldigt liten, referens till *La France déchirées* politiska dimension.

### 3.3 Senare läsningar av utställningen: 2004-2005

#### 3.3.1 Tom McDonoughs *France in Shreds*

Tom McDonough undervisar i samtidskonstens historia och teori samt modern arkitektur och urbanism vid University of Binghamton.<sup>58</sup> År 2005 publicerades McDonoughs artikel ”Raymond Hains's France in Shreds and the Politics of Décollage” i tidskriften *Representations*.<sup>59</sup> Nedan följer en analys av hur McDonoughs läsning av *La France déchirée* förhåller sig till de ”teman” som enligt mig är att betrakta som de mest centrala i Restanys teoretisering av *nouveau réalisme*

#### ***Nouveau réalismes relation till det abstrakta måleriet***

McDonough beskriver Hains och Villeglés *décollage* som ”en sorts readymades” (*readymades of a sort*), så till vidare att konstnärernas roll i detta fall enbart består i att samla ihop och presentera ”örörda och oförändrade” sönderrivna affischer. McDonough menar att ett sådant tillvägagångssätt fungerar som ett aktivt ställningstagande mot vad författaren kallar för ”the romantic figure of the artist-creator”. M.a.o. den idé om det konstärliga geniet som framförallt florerade inom den under 1950-talet dominerande abstrakta konsten, och tog sig

---

<sup>57</sup> Francblin, 1997, sid. 8f

<sup>58</sup> www.binghamton.edu (13-01-06)

<sup>59</sup> McDonough, Tom, « Raymond Hains's "France in Shreds" and the Politics of Décollage », *Representations*, vol. 90, nr. 1, 2005, sid. 75-97

uttryck i en fokusering på den konstnärliga skapandeprocessen som ett mer eller mindre kompulsivt uttryck för den enskilde konstnärens subjektiva kreativitet.<sup>60</sup> McDonough menar vidare att Hains och Villeglé i sina gemensamma utställningar, under vilka de blandade och undrlät att signera sina verk, aktivt otydliggjorde, och därmed utplånade, uppenbart auktoritära identiteter.<sup>61</sup> I ovanstående resonemang anknyter McDonough på ett tydligt vis till Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* genom att sätta återintroducerandet av readymaden i direkt relation till rörelsens brytning med det abstrakta måleriet, precis som Restany gör i rörelsens första manifest.<sup>62</sup>

McDonough betonar också att de aktuella *décollagens* estetik för tankarna till *l'art informels* abstrakta och uttrycksfulla penselföring - ett formspråk som vid tidpunkten för utställningen främst förknippades med den subjektiva, konstnärliga expressiviteten. *Décollagens* formspråk är däremot, vilket McDonough är noga med att betona, en mer eller mindre slumpmässig konsekvens av flera okända, "vanliga" människors "icke-konstnärliga" handlingar. Detta, menar McDonough, innebär att *décollagen* i fråga, genom att uppvisa en ytlig likhet med det abstrakta måleriets formspråk, fungerade som en parodisk kommentar på de föreställningar som ligger till grund för det senare.<sup>63</sup> Ovanstående läsning baseras på antagandet att konstnären medvetet förhåller sig till, och mer specifikt bryter mot, det abstrakta måleriet i sitt skapande - vilket *les nouveaux réalistes* per definition gör enligt Restanys teoretisering av rörelsen, så som den formuleras i det första manifestet.<sup>64</sup>

### ***Det indexikala konstverket och nouveau réalismes förhållningssätt till verkligheten***

McDonough menar vidare att Hains återintroducerande av det indexikala konstverket - den med Duchamp tidigare förknippade readymaden - möjliggjorde upplevelsen av ett föreställt avstånd mellan konstnären och hans verk. Hains kunde på detta vis framstå som utanför eller bortom den politiska debatten, trots att hans utställning bestod av konstverk skapade av affischer med tydliga politiska budskap. Konstnärens handlingar förstås då inte som ett politiskt ställningstagande, utan fyller enbart en dokumentär funktion, genom att visa upp *décollagen* som fysiska manifestationer av en splittrad politisk situation.<sup>65</sup> Den vandalisering som affischerna i fråga utsatts för beläggs därmed inte bara med en politisk dimension, utan förstås också som uttryck för en specifik politisk agenda. McDonough menar således att

---

<sup>60</sup> Cabañas, 2006, sid. 67

<sup>61</sup> McDonough, 2005, sid. 77

<sup>62</sup> Restany, 1997, sid. 178ff (*Les Nouveaux Réalistes* och *À 40° au-dessus dada*)

<sup>63</sup> McDonough, 2005, sid. 77

<sup>64</sup> Restany, 1997, sid. 178 (*Les Nouveaux Réalistes*)

<sup>65</sup> McDonough, 2005, sid. 86

Hains inte hade för avsikt att själv ta ställning i den politiska debatten, utan snarare att medvetet placerade sig utan- eller ovanför denna<sup>66</sup> Att McDonough betraktar Hains användning av readymaden som ett sätt att spegla omvärlden snarare än att formulera en kritisk kommentar gentemot denna stämmer i min mening väl överrens med Restanys beskrivning av *nouveau réalismes* återintroducerande av Duchamps ready-made i ny tappning. McDonoughs antagande att Hains trots *décollagens* politiska innehåll ville förbli neutral kan vidare antas vara baserat på Restanys definition av *nouveaux réalistes* användning av readymaden på ett sätt som varken kan betraktas som negativt laddat eller polemiskt.<sup>67</sup>

Utöver ovanstående teman, som direkt relaterar till Restanys teoretisering av *nouveau réalisme*, finns det som jag ser det ytterligare ett i McDonoughs analys ständigt återkommande tema – *utställningens politiska dimension*. Detta är inte något som överhuvudtaget behandlas av Restany i hans teoretisering av rörelsen, men eftersom det ges så mycket utrymme i McDonoughs analys anser jag inte att jag helt kan bortse från det. Kanske kan uppmärksammandet av detta även berika undersökningen av hur utställningens receptions historia passar in i den bild som Carrick förmedlar av *nouveau réalismes* dito. McDonough menar att uppmärksammandet av *La France déchirées* politiska dimension är helt avgörande för förståelsen av utställningen. Därmed inte sagt att McDonough bortser ifrån *décollagens* estetiska egenskaper – som framgår ovan så utgår han själv delvis ifrån dessa i sin läsning av utställningen - han menar dock att ett allt för stort fokus på konstverkens estetik fördunklar *La France déchirées* plats i en mer övergripande politisk kontext.<sup>68</sup>

Värt att poängtera är i min mening även att McDonough, till skillnad från Feldman, vars tolkning av utställningen jag analyserar nedan, aldrig uttalat hänvisar till *nouveau réalisme*. Detta trots att han aktivt resonerar kring vilka omständigheter som kan tänkas ha påverkat utställningens historiska reception, om än kortfattat och i lite andra ordalag. Hans enda tydliga hänvisning till rörelsen sker då han nämner Galerie Js föregående utställning – *À 40° au-dessus de dada* – och i samma mening beskriver *les nouveaux réalistes* som en fransk motsvarighet till de amerikanska popkonstnärerna.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> McDonough, 2005, sid. 83

<sup>67</sup> Restany, 1997, sid. 178ff (*Les Nouveaux Réalistes* och *À 40° au-dessus dada*)

<sup>68</sup> McDonough, 2005, sid. 81

<sup>69</sup> McDonough, 2005, sid. 75

### 3.3.2 Hannah Feldmans Of the Public Born

Hannah Feldman är konsthistoriker och undervisar idag i senmodernistisk och samtida konst och visuell kultur vid Northwestern University.<sup>70</sup> År 2005 publicerades Feldmans artikel *Of the Public Born: Raymond Hains and La France déchirée* i tidskriften *October*.<sup>71</sup> Nedan följer en granskning av hur Feldmans tolkning av *La France déchirée* förhåller sig till Restanys teoretisering av *nouveau réalisme*, baserad på hur hon förhåller sig till de "teman" som enligt mig är att betrakta som de mest centrala i Restanys definition av rörelsen.

#### ***Nouveau réalismes relation till det abstrakta måleriet***

Precis som McDonough ägnar Feldman en stor del av sin artikel åt att närmare beskriva utställningens politiska kontext. Hon menar också - i enighet med McDonough - att de anspelningar på abstrakt måleri som ofta tillskrivs *décollagens* formella egenskaper förvisso inte är oriktiga, men däremot inte får ges ett allt för stort utrymme.<sup>72</sup> Feldman menar således precis som McDonough att ett alltför stort fokus på konstverkens formella egenskaper överskuggar utställningens politiska dimension, som är central.<sup>73</sup> Här går det i min mening att utläsa en viss kritik mot tidigare läsningar av *décollagetekniken* som djupt rotad i en dialog med det abstrakta måleriet. Framförallt de tidigare läsningar av utställningen som *endast* fokuserat på *décollagens* estetiska egenskaper beskrivs som knapphändiga då de inte tar utställningens politiska dimension i beaktande.<sup>74</sup> Centralt för Feldmans resonemang är således att hon inte ifrågasätter riktigheten i att *décollagen* skulle fungera som anspelningar på det abstrakta måleriet, men menar att dessa tankegångar inte bör dominera läsningen av *La France déchirée*. Det är således egentligen inte Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* som ifrågasätts, snarare omfattningen på dess inverkan av utställningens bemötande. Detta illustreras av Feldmans läsning av *décollaget* *Cet homme est dangereux* (ung. "Denna man är farlig", förf. övers.), som bygger på att Hains för en aktiv dialog med det abstrakta måleriet.

Feldman menar att *Cet homme...* genom sin fysiska placering (i galleriet) anspelar på en traditionell konstnärlig utställningsmodell – som gör gällande att just denna bild annonserar utställningen och konstnären ifråga. Därigenom menar Feldman att *décollagets* titel positionerar Hains – i egenskap av utställningens konstnär - som en "farlig man". Ett epitet som Feldman sätter i relation till den "dictature abstraite" som Hains konstnärskap utmanar.<sup>75</sup>

<sup>70</sup> [www.northwestern.arthistory.edu](http://www.northwestern.arthistory.edu) (13-01-06)

<sup>71</sup> Feldman, Hannah, « Of the Public Born: Raymond Hains and La France déchirée », *October*, vol. 108, 2004, sid. 73-96

<sup>72</sup> Feldman, 2004, sid. 76

<sup>73</sup> Feldman, 2004, sid. 95

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Feldman, 2004, sid. 78f

En sådan läsning utgår som jag ser det ifrån en medvetenhet om det förhållande mellan *nouveau réalisme* och abstrakt måleri som Restany fastställer i rörelsens första manifest. Feldman utgår precis som McDonough ifrån antagandet att Hains medvetet ifrågasätter de premisser på vilka det abstrakta måleriet är baserat i sitt konstnärskap.

***Det indexikala konstverket och nouveau réalismes förhållningssätt till verkligheten***

Feldman menar att Hains användning av det indexikala konstverket i fallet *La France déchirée* inte bara syftade till att etablera en fysisk länk mellan ”verkligheten” och ”konsten”, utan framförallt sökte etablera ett samband mellan landets rådande politiska splittring och de revor som återfanns i utställningens *décollage*.<sup>76</sup> Detta resonemang skulle kunna sättas i relation till Restanys resonemang om *nouveau réalismes* spegling av ”verkligheten” via det indexikala konstverket. Visserligen kunde ett sådant samband enligt Feldman inte fastställas med säkerhet. Däremot var landets politiska situation splittrad, och oavsett om *décollage*ns revor kan ses som fysiska manifestationer av denna splittring eller inte, så fanns revorna där. Att Hains försökte etablera ett samband mellan dessa två, även om ett sådant inte kunde fastställas, kan i min mening förstås som att han använde det indexikala konstverket i syftet att spegla verkligheten.

Precis som McDonough menar Feldman att *La France déchirées* har en tydlig politisk dimension, men att detta inte indikerar ett politiskt ställningsagande från Hains. Konstnären visar upp, vad som kan eller inte kan förstås som, fysiska manifestationer av en politisk situation, men placerar sig själv utanför debatten. Sådär långt är Feldman och McDonough mer eller mindre överrens, men Feldman tar sedermera sin tolkning ett steg längre, då hon hävdar att Hains spegling av situationen förvisso placerar honom utanför den, men i sig utgör en form av ställningstagande. En vilja att synliggöra den anonyma allmänhet vars röst vid den aktuella tidpunkten konsekvent nekades utrymme i ett offentligt rum dominerat av statlig propaganda.<sup>77</sup>

Jag finner det framförallt viktigt att poängtera att Feldman, till skillnad från McDonough, uppmärksammar den centrala roll Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* haft för tidigare tolkningar av *La France déchirée*.<sup>78</sup> Feldman menar då att det fokus på *décollage*ns formella egenskaper och den dialog med det abstrakta måleriet som kan tillskrivas dessa, bottnar i en

---

<sup>76</sup> Feldman, 2004, sid. 96

<sup>77</sup> Feldman, 2004, sid. 89

<sup>78</sup> Feldman, 2004, sid. 80ff



hos kritikern ofta omedveten påverkan av Restanys definition av *nouveau réalisme* och décollagetekniken.<sup>79</sup>

### 3.4 Sammanfattning

Jag upplever att framförallt Feldmans och McDonoughs senare läsningarna av *La France déchirée* på ett tydligt sätt förhåller sig till den teoretisering som Restany formulerat av rörelsen. Även det ursprungliga kritiska bemötandet av utställningen utgår i viss mån från Restanys teoretisering. Vad gäller Lacoste och Ragon är dock parallellerna till Restanys teoretisering av rörelsen överlag mer långsökta än hos Feldman och McDonough. Detta gäller framförallt Ragon, som inte förhåller sig till Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* i någon större utsträckning.

En tänkbar förklaring är att Både Feldmans och McDonoughs tolkningar är betydligt fylligare och tar flera sidor i anspråk, medan Lacostes och Ragon's bemötande av utställningen formulerats inom ramarna för en tidningssida, om ens det. Jag menar dock att varken Feldman eller McDonoughs tydliga referenser till Restany bör underskattas. Framförallt *nouveau réalismes* förhållande till det abstrakta måleriet, så som det definierats av Restany i rörelsens första manifest, förekommer vid ett flertal tillfällen i dess tolkningar.

I en jämförelse mellan de två tidsperioderna i fråga är det dock författarnas behandling av utställningens politiska dimension som utgör den mest slående skillnaden. *La France déchirées* politiska dimension berörs överhuvudtaget inte av Lacoste.<sup>80</sup> Ragon hänvisar till de affischer av vilka décollages består som just ”valaffischer”, men det är också hans enda referens till utställningens politiska dimension.<sup>81</sup> Både Feldman och McDonough ägnar däremot ett stort utrymme åt att redogöra för utställningens politiska kontext och betona dess politiska anknytning.

Hur passar då ovanstående utsagor in i Carricks teorier om den inverkan Restany haft på den konstkritiska receptionen av *nouveau réalisme*? Carricks resonemang gör gällande att den tolkningsram, som Restany etablerade i rörelsens manifest, i stor utsträckning påverkade bemötandet av *nouveau réalisme* under 1960-talet. Därefter fortsatte den att prägla rörelsens konstkritiska reception fram t.o.m. 2007.<sup>82</sup> Applicerat på *La France déchirée* skulle Carricks resonemang rimligen innebära att alla de analyserade tolkningarna formulerats inom Restanys

---

<sup>79</sup> Feldman, 2004, sid. 80

<sup>80</sup> Lacoste, 1961, sid. 9

<sup>81</sup> Ragon, 1961

<sup>82</sup> Carrick, 2010, sid. 2ff

tolkningsram, eftersom de alla är författade innan 2007. Carrick poängterar dock att det finns några få undantag från den bild hon målar upp, och Feldman är uppenbarligen ett av dessa, då hon redan 2004 uppmärksammar den inverkan Restany haft på receptionen av *nouveau réalisme*. Anmärkningsvärt är dock att Feldmans tolkning utifrån den analys som genomförts inte skiljer sig avsevärt från McDonoughs dito, trots att den senare inte alls uppmärksammar Restanys tolkningsram.

Därutöver menar jag att Carricks resonemang om *nouveau réalsimes* receptionshistoria går att applicera på Feldmans och McDonoughs tolkningar av *La France déchirée*. Trots att de formulerades över fyrtio år efter Restanys teoretisering av rörelsen, förekommer denna som en tydlig utgångspunkt i deras resonemang. Att Lacostes och Ragon's tolkningar inte relaterar till det som Carrick kallar för Restanys tolkningsram i lika stor utsträckning faller dock något utanför Carricks resonemang. Däremot bör det tas i beaktande att båda dessa texter är förhållandevis kortfattade, och kanske framförallt att de formulerades i juni 1961, endast en månad efter att Restany publicerat rörelsens andra manifest. Detta skulle möjligtvis kunna indikera att Restanys teoretisering förvisso formulerats, men kanske ännu inte etablerats.

Det är således svårt att helt och hållet få den historiska receptionen – så som den formulerats av Lacoste, Ragon, Feldman och McDonough – att helt passa in i Carricks resonemang om Restanys inverkan på *nouveau réalismes* historiska bemötande. Dessutom ges utställningens politiska dimension – som inte alls faller inom ramarna för det som Carrick kallar för Restanys tolkningsramar för *nouveau réalisme* -ett stort utrymme i både Feldmans och McDonoughs tolkningar, samtidigt som det helt utelämnas av Ragon och Lacoste

#### 4. Avslutande diskussion

I inledningen till denna uppsats undrade jag om det fanns en speciell anledning till att *La France déchirée* utelämnats ur Carricks resonemang. Nu undrar jag om det kan vara så att utställningen utelämnats eftersom att dess receptionshistoria inte illustrerar Carricks resonemang i lika stor utsträckning som andra *nouveau réalisme*-konstverk? Mer specifikt undrar jag om detta kan ha något samband med *La France déchirées* politiska dimension, som gör utställningen unik i *nouveau réalisme*-samanahang.

I uppsatsens inledning förklarade jag att receptionshistoria flyttar fokus från konstnären till betraktaren och dennes förutsättningar och begränsningar.<sup>83</sup> Jag sa också att min avsikt inte var att mer ingående undersöka de kontextuella omständigheter under vilka utställningens bemötande formulerats, utan endast fokusera på hur huruvida de tolkningsramar som Carrick menar att Restany etablerat för *nouveau réalisme* var verksamma inom dessa kontexter.

Till skillnad från andra *nouveau réalisme*-konstverk innehåller *La France déchirée* en tydlig politisk dimension. Både Feldman och McDonough är till skillnad från Lacoste och Ragon noga med att påpeka detta. Utställningens politiska dimension är i min mening högst relevant, eftersom närvaron av denna innebär att de personer som formulerar utställningens bemötande inte bara påverkas av de förutsättningar och begränsningar som dikteras av den kulturella kontexten, utan även måste förhålla sig till en politisk sådan. Oavsett hur man väljer att tolka den politiska dimensionen i *La France déchirée* så finns den onekligen där. Och trots att författarna ifråga visserligen figurerar inom ramarna för en kulturell eller konstnärlig kontext, så blir det i detta fall tydligt utställningens politiska dimension även placerar dem i en mer övergripande politisk kontext. Närvaron av en politisk dimension i *La France déchirée* innebär att de förutsättningar och begränsningar som tillhandahålls av den kulturella kontexten inte längre är de som väger tyngst. Även den politiska kontexten bidrar med restriktioner för vad som är möjligt att tycka och uttrycka.

Carricks resonemang om *nouveau réalismes* receptionshistoria är formulerat utifrån konstverk som inte kan tillskrivas någon politisk dimension. Detta innebär att receptionen av dessa inte behövt ta hänsyn till vad som anses politiskt korrekt eller möjligt. Dessa konstverk och deras kritiker befinner sig främst i en kulturell kontext, inom vilken Restany, precis som Carrick skriver, har varit en auktoritet.

---

<sup>83</sup> D'Alleva, 2005, sid. 109

Lacostes och Ragon's ursprungliga kritiska bemötande av *La France déchirées* uppvisade inte lika tydliga referenser till Restanys tolkningsram som Feldmans och McDonoughs senare tolkningar. Dessutom har alla fyra exempel formulerats under den tidsperiod som enligt Carrick präglades av Restanys ramverk för tolkning, trots detta visar de senare tolkningarna upp tydliga skillnader gentemot de tidigare. Detta sker främst genom att både Feldman och McDonough lägger stor vikt vid den politiska aspekten av *La France déchirée*. Dessa två senare tolkningar visa f.ö. upp flera likheter, trots att McDonough till skillnad från Feldman inte aktivt uppmärksammat närvaron av det som Carrick beskriver som Restanys tolkningsramar.

Innebär detta att Carricks resonemang inte kan appliceras på just denna utställning?

Eller är det kanske så att det som Carrick kallar för Restanys ramverk för tolkning inte är den enda begränsningen för vad som kan och inte kan sägas om denna utställning, eftersom den utöver att figurera i en kulturell, konstnärlig kontext även faller inom ramarna för en politisk?

Både Feldman och McDonough har påpekat hur den rådande politiska situationen i Frankrike vid tidpunkten för utställningen präglades av restriktioner för vad man fick och inte fick säga. Framförallt Algerietrevolten – som på olika sätt återkommer i samtliga av de *décollage* som utgör *La France déchirée* – var ett tabubelagt ämne. Om man för ett ögonblick bortser ifrån Carricks resonemang, och istället ser till den politiska kontexten, träder en tydligare bild av *La France déchirées* receptionshistoria – så som den formulerats av Lacoste, Ragon, Feldman och McDonough – fram. Den stora skillnaden mellan de tidigare och de senare läsningarna av utställningen kan då förklaras av att både Feldman och McDonough befinner sig utanför den restriktiva politiska kontext som de beskriver, medan Ragon och Lacoste vid tidpunkten för deras formulering av bemötandet av *La France déchirée* befann sig mitt i den. Utifrån den bild som Feldman och McDonough målar upp av den rådande politiska situationen i Frankrike under tidiga 1960-talet, och framförallt de oroligheter och tabun som rörde Algerietrevolten, är det plötsligt lite enklare att förstå Lacostes och Ragon's ovilja att diskutera utställningens politiska dimension. Att Feldman och McDonough däremot gör detta i stor utsträckning, kan förklaras av att de befinner sig både tids- och platsmässigt långt ifrån dessa omständigheter. Däremot kan vi se att de aspekter av Feldmans och McDonoughs tolkningar som inte är direkt sammankopplade med utställningens politiska dimension, och som istället kan sägas figurera inom Restanys ramverk för tolkning, på ett tydligt sätt illustrerar riktigheten i Carricks resonemang. Detta sker genom att både Feldman och McDonough tydligt baserar sina

tolkningar på Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* (framförallt vad gäller rörelsens relation till det abstrakta måleriet), istället för att som i fallet med de rådande politiska omständigheterna objektivt redogöra för dessa, trots att de befinner sig på ett lika stort tids- och platsmässigt avstånd ifrån Restanys teoretisering av *nouveau réalisme* som Algerietrevolten. Skillnaden är att den politiska kontexten har förändrats, men att Restanys ramverk i enighet med Carricks resonemang lever kvar.

## 5. Slutsats

Uppsatsens syfte har varit att undersöka huruvida Carricks teorier om Restanys inverkan på den konstkritiska receptionen av *nouveau réalisme* kan användas även för att beskriva *La France déchirées* receptionshistoria. Carricks resonemang applicerat på utställningen i fråga gör gällande att såväl det ursprungliga konstkritiska bemötandet, som senare läsningar av *La France déchirée*, inte bara formulerats utifrån, utan även styrts av, Restanys definition av rörelsen. För att undersöka huruvida Carricks resonemang kan appliceras även på utställningen *La France déchirée* valde jag att göra två historiska nedslag i utställningens receptionshistoria, som både ställdes mot Restanys teoretisering av *nouveau réalisme*, och mot varandra, med avsikten att undersöka huruvida Carricks resonemang med framgång kunde appliceras på *La France déchirée*.

Genom den granskning av *La France déchirées* historiska reception som jag genomförde framgick dock att dessa utsagor inte helt och hållet passade in i den bild av *nouveau réalismes* historiska bemötande som Carrick förmedlar. Samtidigt framträdde utställningens politiska dimension som en allt mer central del av dess senare mottagande. Detta fick mig att undersöka huruvida ett samband kunde etableras mellan *La France déchirées* politiska dimension – som gör utställningen unik i *nouveau réalisme*-samarhang – och de svårigheter jag upplevde med att passa in dess receptionshistoria i Carricks resonemang.

Att utställningen har en tydlig politisk dimension innebär att den även figurerar inom ramarna för en politisk kontext. När jag introducerat denna komponent i ekvationen stod det klart för mig att det som Carrick kallar för Restanys ramverk för tolkning inte varit den enda begränsningen för vad som kunde sägas om utställningen ifråga. Den politiska dimensionen i *La France déchirée* innebar att de förutsättningar och begränsningar som tillhandahölls av den kulturella kontexten inte längre var de som vägde tyngst. Även den politiska kontexten bidrog med restriktioner för vad som är möjligt att tycka och tänka.

I stället för att säga att Carrick resonemang är oriktigt, kan man uttrycka det som att just *La France déchirée*, till skillnad från andra *nouveau réalisme*-konstverk, introducerade ytterligare restriktioner för förtattarna i fråga, som kom att innebära att utställningen inte lämpar sig lika bra som andra konstverk för att illustrera Carricks resonemang. Det som Carrick kallar för Restanys tolkningsram var inte frånvarande, men den överskuggades tidvis av de restriktioner som den politiska situationen gjorde gällande.

## 6. Litteratur

- Arvidsson, Kristoffer, *Den romantiska postmodernismen: konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Avhandling, Göteborgs Universitet, Göteborg , 2008
- Bariteaud, Anne « Médiatisation » ur *Le Nouveau Realisme*, Éditions de la Reunion des musées nationaux/Centre Pompidou, Paris, 2007 (sid. 256)
- Cabañas, Kaira « Archéologie de l’affiche » ur *Jacques Villeglé*, Éditions Flammarion, Paris, 2006( sid. 66-123)
- Carrick, Jill « Le Nouveau Réalisme : un détournement de la profusion des choses » ur *Le Nouveau Realisme*, Éditions de la Reunion des musées nationaux/Centre Pompidou, Paris, 2007(sid. 176-209)
- Carrick, Jill *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde: Topographies of Chance and Return*, Ashgate, Farnham och Burlington, 2010
- D’Alleva, Anne *Methods and Theories in Art History*, Laurence King Publishing, London, 2005
- Debray, Cécile « Du Nouveau Réalisme » ur *Le Nouveau Realisme*, Éditions de la Reunion des musées nationaux/Centre Pompidou, Paris, 2007 (sid. 18-27)
- Durozoi, Gérard *Le Nouveau Réalisme*, Éditions Hazan, Paris, 2007
- Feldman, Hannah, « Of the Public Born: Raymond Hains and La France déchirée » ur *October*, vol. 108, 2004 (sid. 73-96)
- Francblin, Catherine *Les Nouveaux Réalistes*, Éditions du Regard, Paris, 1997
- Mollard, Claude *Les Nouveaux Réalistes*, Éditions Cercle d’Art, Paris, 2002
- Lacoste, Michel Conil « A travers les galeries » *Le Monde*, 23 juni 1961, sid. 9
- Leeman, Richard « Pierre Restany théoricien et historiographe du Nouveau Réalisme », ur *Le Nouveau Realisme*, Éditions de la Reunion des musées nationaux/Centre Pompidou, Paris,
- 2007 (sid. 257-260)
- Ragon, Michel “Plus vrai que nature”, ur *Arts*, 22-29 juni 1961
- Restany, Pierre *Nouveau Réalisme 1960-1990*, Éditions de la Différence, Paris, 2007 (1990)

- Restany, Pierre « Les Nouveaux Réalistes », « À 40° au-dessus dada » och « Le Nouveau Réalisme : que faut-il penser ? » ur Francblin, Catherine, *Les Nouveaux Réalistes*, Éditions du Regard, Paris, 1997 (sid. 178-181)<sup>84</sup>
- McDonough, Tom ”Raymond Hains's “France in Shreds” and the Politics of Décollage” ur *Representations*, vol. 90, nr.1, 2005 (sid. 75-97)

## 6.1 Internetkällor

- [www.binghamton.edu](http://www.binghamton.edu) (13-01-06)
- [www.claudemollard.fr](http://www.claudemollard.fr) (13-01-09)
- [www.ne.se](http://www.ne.se) (12-12-28 och 13-01-06)
- [www.northwestern.arthistory.edu](http://www.northwestern.arthistory.edu) (13-01-06)

---

<sup>84</sup> I de fotnoter som inleds med Restany, 1997... har jag efter sidhänvisningen infogat titeln på den text som denna hänvisar till, eftersom att de tre texterna annars refereras till på samma sätt.