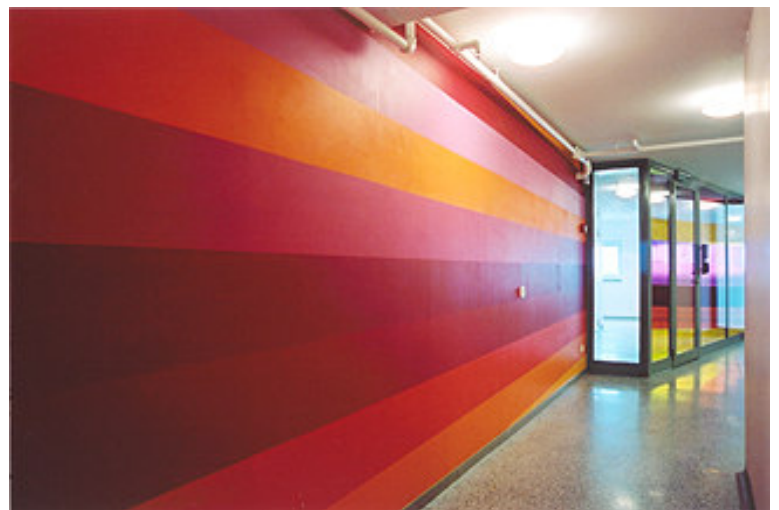


Södertörns Högskola
Konstvetenskap

Abstrakt konst idag

En studie av Ann Edholm och Jacob Dahlgrens förhållande till modernismen

Charlotta Krispinsson



C-uppsats, ht 2006
Handledare: Håkan Nilsson

1. Inledning	3
1.1. Syfte.....	3
1.2. Metod.....	4
1.3. Material och forskningsläge.....	5
2. Modernismen och den abstrakta konsten	7
3. Uppbrottet	12
3.1 Den postmoderna kritiken, och ”abstraktionen”	14
3.1.2. Endgame.....	15
3.1.3. Peter Halley.....	16
4. Det abstrakta måleriet efter 1980-talet	18
4.1. Måleri- det utvidgade fältet.....	18
5. In i samtiden	20
5.1 Ann Edholm.....	20
5.1.2. Hjärtat har sin mening.....	23
5.2 Jacob Dahlgren	24
5. 2. 1. ”Kysen” och ”Förtvivlan”.....	26
6. Analys	29
7. Sammanfattning	32
litteraturförteckning	33

Omslagssida: Ann Edholm, *Tungan på ordet (Galla)*, 2004

Jacob Dahlgren, /På uppdrag av landstingets konstråd/,

Södersjukhuset Stockholm

1. Inledning

Jag har tidigare varit intresserad av hur perceptionen och förståelsen av till utseendet likadana konstverk/föremål kan skilja sig åt under olika tidsperioder. För min uppsats låg det därför nära att vilja undersöka vad vi kan säga om vår egen tid, utifrån hur utseendemässigt snarlika motiv under olika tidsperioder i den västerländska konsthistorien har uppfattats och tagits emot.

Både Ann Edholm och Jacob Dahlgren använder sig av motiv inspirerade av förlagor inom tidigare abstrakt konst. Edholms måleri hade både intresserat och irriterat mig tidigare. Jag hade svårt för att förstå vad i hennes konst det var jag attraherades av, och varför. Upplevelsen jag fick av Edholms målningar gjorde mig intresserad av att veta mer om de förlagor som hennes måleri var inspirerat av.

Av Dahlgrens konst blev jag charmad direkt. I hans verk återfann jag vad som hade överraskat mig också hos Edholm. Det fanns en oförbehållsamhet i relationen till den modernistiska konsten och dess konstnärer, på ett sätt som jag var förundrad över var möjligt i ett samtida konstklimat. Det här arbetet har därför också varit ett sätt för mig att förstå det abstrakta måleriet bättre, både i ett historiskt perspektiv men också ett samtida.

1.1. Syfte

Syftet med denna uppsats är alltså att studera de nutida konstnärerna Ann Edholm och Jacob Dahlgrens relation till den modernistiska abstrakta konsten. Genom att studera deras relation till det tidigare abstrakta måleriet vill jag också göra en reflektion över samtidskonsten idag. Att behandla konsten kring millennieskiftet blir särskilt intressant, eftersom att det är en tid efter modernismen och postmodernismen. Vad har dessa båda så viktiga perioder skapat för utgångsläge för ett fortsatt abstrakt måleri? Vilka positioner och förhållningssätt är idag möjliga inom den abstrakta konsten? Min hypotes är att Ann Edholm och Jacob Dahlgren representerar en samtida, abstrakt konst som efter modernismens slut inte har varit möjlig förrän nu.

1.2. Metod

Jag har velat skissera ett utgångsläge för förståelsen av en samtida, abstrakt konst med Ann Edholm (1953-) och Jacob Dahlgren (1970-) som dess representanter. Detta gör jag genom att först förklara varför det abstrakta måleriet har varit så starkt förknippat med den tid som vi kallar modernismen. Ett visst fokus har hamnat på de med modernismen förknippade konstnärerna Kasimir Malevitj (1878 – 1935) och Piet Mondrian (1872 – 1944), eftersom dessa är stora, kanoniserade och har influerat både Edholm och Dahlgren. Vidare vill jag visa hur en formalistisk tolkning blev så pass starkt förknippad med upplevelsen av ett abstrakt måleri, och hur det resulterade i att tiden efter modernismen med tyngdpunkt på postmodernismen blev tvungen att vända sig emot den abstrakta konsten. För att förklara den åttiotalets postmodernistiska konströrelse ”Neo-geo” har jag exemplifierat det genom en konstnär, en av dess förgrundsgestalter Peter Halley, samt genom utställningen ”Endgame” 1986.

För att närmare definiera vad jag egentligen menar med ”den samtida konsten” har jag valt att hålla mig inom ramen för en tioårsperiod, med start runt 1996 och utställningen ”Måleriet – det utvidgade fältet”, fram till år 2006. 1996 års utställning var med om att skapa en ny tilltro till måleriet som ett framtida konstnärligt medium, och har dessutom varit en intressant kontrast till det tio år tidigare ”endgame”. Vid mitten av nittiotalet (1995-96) skedde också en förändring i Ann Edholms måleri, och det har varit hennes produktion från denna tidpunkt som har varit av intresse för mig i den här uppsatsen. När det gäller Jacob Dahlgren har intresset för hans produktion legat från 1999 och framåt, eftersom han är en yngre konstnär som det året gick ut från Kungliga Konsthögskolan.

Jag har valt ut några verk var från Edholm och Dahlgren som jag anser dels representerar dessas konstnärskap på ett rättvist sätt, och dels representerar den hållning inom den samtida abstrakta konsten som jag har velat ringa in. Detta är något jag försöker definiera ytterligare i den slutliga analysen. Där kommer jag också visa hur dessa konstnärer genom sitt konstnärliga skapande kan exemplifiera ett förhållningssätt till den modernistiska abstraktionen, som jag menar inte skulle ha varit en möjlighet inom konsten tidigare.

1.3. Material och forskningsläge

Genomgående för hela uppsatsen har jag grundat mig mycket på texter och essäer av anglosaxiska konstteoretiker och kritiker. Några har varit direkt bundna till den legendariska konsttidsskriften *October*, såsom Rosalind Krauss och Yve-Alain Bois. De flesta andra har haft någon koppling till den, såsom Frances Colpitt som haft stor betydelse för mig för den historiska bakgrunden. Jag har velat i den mån det har varit möjligt dessutom tillägna mig källtexter, när det gäller den historiska delen. I de flesta av dessa fall har jag på grund av tidsekonomiska skäl använt mig av utdrag ur Harrison och Woods textantologi ”*Art in Theory 1900 – 2000: an anthology of changing ideas.*”

Krauss och Bois har varit viktig av min förståelse av modernismen som i mycket en efterkonstruktion. Dessa konsthistoriker har i en tid efter modernismen ofta stått för en mer nyanserad förståelse av de modernistiska konstnärerna.

För Ann Edholm har det varit lättare att finna böcker, ”*Ann Edholm*” av Tom Sandqvist har varit till stor hjälp. För Jacob Dahlgren har det varit svårare att finna böcker, eftersom han är en ung konstnär. De texter som har funnits att tillgå, artiklar och recensioner, har till stor grad liknat varandra och dessutom varit korta. Förståelsen av Dahlgrens konstnärskap har därför baserats mycket på min egen uppfattning, som naturligtvis har varit färgad av de texter som jag läst tidigare. Det är inga av dessa texter som enskilt haft någon större betydelse för denna uppsats.

Mitt huvudsakliga intresse har varit en samtida konst utifrån svenska förhållanden. Jag har ansett att det går att definiera den svenska samtiden utifrån tidigare internationella företeelser och villkor, eftersom att det har skapat en historisk bakgrund rådande också för det svenska konstklimatet. Under arbetets gång har jag dessutom stött på abstrakt konst från andra länder. Med förbehåll för att en internationell samtidskonst inte har varit mitt forskningsområde, har jag ändå upplevt att den abstrakta samtidskonsten status i Sverige har motsvarigheter även internationellt.

Det har i konstteori och estetik under de senaste århundradena funnits en diskussion kring ”den sista bilden”¹, och som ett resultat av det också ”måleriets död”. Speciellt under den tidsperiod för samtidskonsten jag har varit intresserad av, har som en variant av detta intresse i perioder varit stort inom den samtida konstdebatten för ett ”måleriets återkomst”. Detta är inte något jag har studerat djupare. En fördjupning i detta hade visserligen kunnat skapa en intressant extra dimension till uppsatsen. Men, det är ändå något jag har valt att i stor mån utesluta. Dels på grund av tidsekonomiska själv och för en c-uppsats förväntat begränsade omfång. Men också dels för att det berör figurativt såväl som abstrakt måleri. Mitt intresse har varit att visa på endast det abstrakta måleriets genealogi, för en förståelse av dess samtida uttryck. Jag har dessutom varit osäker på vilken trolig inverkan en sådan filosofisk diskussion kan ha haft för faktisk inverkan på konstnärerna Edholm och Dahlgrens produktion, och dessas förhållande till modernismens kanoniserade konstnärer.

¹ För närmare beskrivning, se Wallensteins “den sista bilden”

2. Modernismen och den abstrakta konsten

Det har sagts att om måleri är modernismens fanbärare, så är den abstrakta konsten dess emblem.² Det finns inte någon enskild definition av vad som egentligen är ”abstrakt” och hur det eventuellt skiljer sig från ”nonfigurativ”, som kan sägas genom konsthistorien vara allmänt accepterad och gällande. Ett tidigt sätt att se på saken är att abstraktion också är representation, men att det är ett annat sätt att visualisera erfarenheter och upplevelser från omvärlden. Jag har valt att presentera några av det abstrakta måleriets förgrundsgestalter, Wassily Kandinsky (1866 – 1944), Kasimir Malevitj och Piet Mondrian närmare. Detta eftersom att deras varierande inställningar till abstraktion kan fungera som en intressant kontrast till den samtida, abstrakta konsten, och för att Malevitj och Mondrian återkommer i Edholm och Dahlgrens konstnärskap.

För Wassily Kandinsky, som brukar ses som den första abstrakta konstnären, var abstraktionen i konsten en väg bort från representationen av naturen till representationen av det andliga. Själv såg han sina målningar som ett sätt att öppna upp för den kommande totala abstraktionen.³ Hans konst skulle därför inte vara nonfigurativ eftersom den är föreställande, men abstraherad.

För den ryske Malevitj var den abstrakta konsten snarare en väg bort från den representerande konsten, som han associerade med akademism och gamla tider. Genom den nya, abstrakta suprematismen så kunde konsten lämna allt den representerande konsten inte kunde undvika. Malevitj ansåg det reaktionärt att tro att en mimetisk avbildning av naturen var ett sätt att nå perfektion och skönhet. Det var motiv som endast kunde tjäna som dekoration, ett sätt att se på konst som det nya samhället och konsten genom suprematismen skulle lämna bakom sig. Nonfigurativ konst var för honom inte heller ett ändamål i sig, utan ett resultat av suprematismen.⁴ Malevitjs suprematismiska konst består av geometriska former, på ett liknande sätt som Mondrians vertikaler och horisontaler.

² Danto, 1995; Colpitt, 2002; Bois, 1990. Sid 148, Sid. xvii, Sid. 230.

³ Kandinsky, 1984.

⁴ Malevitj, Kasimir. “The question of Imitative Art.” 1920 och “Non – Objective Art and Suprematism” 1919 ur Harrison & Wood (red.) 2003. *Art in Theory 1900 – 2000: an Anthology of Changing Ideas*. Sid. 292-298.

Eftervärldens bild av Piet Mondrians konstnärskap kan tacksamt tjäna som exempel på hur konsthistorien har velat tolka en konstnärs konst genom dennes biografi, (ett sätt att förstå konst som postmodernismen senare skulle vända sig emot).⁵ Den strikta, kalvinistiska uppväxten i Hollands platta landskap har tolkats som en orsak till den konst han senare kom att stå för.⁶ Hans konst har velat ses som ett resultat av hans ”nationella läggning”, eftersom Holland är beroende av att kontrollera landskapet för landets överlevnad. Detta landskap skulle vara en skapelse av människan, dominerad av raka linjer och geometriska former.⁷ En vetenskaplig grund för en sådan tolkning kan väl ses som tveksamt, men pekar i det här fallet ändå på den geometriska stil som skulle dominera Mondrians konst. 1917 grundade Mondrian *De Stijl* tillsammans med Bart van der Leek, Theo van Doesburg och Vilmos Huszar. De Stijls konstnärliga stil baserade sig på en total abstraktion, utan att medge något som helst samband mellan de iakttagna fragmenten i verkligheten och de i det konstnärliga verket. Meningen med dess konst var alltså att istället visa på ”the true vision of reality”, den sanna uppenbarelsen av verkligheten.⁸

Vare sig Kandinskys, Malevitjs eller Mondrians syn på den abstrakta/nonfigurativa konsten går att förenkla ner till bara en sorts, allomfattande formalism. (Detta var vad som skedde under andra hälften av 1900-talet, då ”formalist” blev allt mer ett skällsord, vilket jag kommer behandla närmare under ”uppbrottet”.) I en förståelse av begrepp som ”formalism” och ”abstraktion” bör alltså påpekas, att det knappast går att förenkla ner till en entydig definition. Tvärtom, så skiljer sig de olika förståelserna av dessa begrepp rätt mycket åt. För konsthistoriker under det tidiga 1900-talet såsom Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Roger Fry och Clive Bell så handlade det om en mer morfologisk formalism.⁹ En sådan mer designbesläktad formalisms försvarare har velat spåra formalismen ända tillbaka till antiken och Pythagoras, Platon och det gyllene snittet, islams ornamentik och vidare till Piero della Francesca.¹⁰ Formalism blev under modernismen alltså också en bildteori som passade för att förklara och

⁵ Se även Krauss, 1986. Sid. 23 Där vänder sig Rosalind Krauss genom exemplet Picasso emot ett sådant sätt att genom en konstnärs händelser i privatlivet göra en tolkning av dennas konst.

⁶ Se bland annat Fleming & Honour, 2002. Sid. 833.

⁷ Gooding, 2001. Sid. 26.

⁸ Jaffé. 1985. Sid. 25-26.

⁹ Bois & Buchloh, 2004. Sid. 33.

¹⁰ Cornell & Dunér, 1985. Sid. 145.

rättfärdiga det abstrakta måleriet. När kravet på att avbilda en ”verklighet” släpps, och måleriet i högre grad istället ses som en självständig, autonom enhet så kan uppmärksamheten istället läggas på det formalistiskt specifika för måleriet som medium.¹¹ Men, det bör nämnas att den tid vi retroaktivt kallar ”modernismen” också retroaktivt har blivit förknippad med formalism. Det är inte en helt oproblematiserad koppling. Dels eftersom att det som sagt finns flera olika sorters formalism. Dels så har det abstrakta måleriet ständigt missförstått som att en tolkning av denna konst skulle baseras på en ren formalism, att det är så den är menad att förstås. Men, Som den amerikanske konstvetaren Rosalind Krauss har påpekat¹² så har det ofta just varit konstnärens mardröm att få sin abstrakta konst misstolkad som ornament, ”enbart dekoration”.

Som en del i en sådan förklaringsmodell kring det abstrakta måleriet blev det för en del enkelt att genom en formalistisk och hegeliansk modell förklara konstens, och mänsklighetens, utveckling. Speciellt under nittonhundratalets början var viljan stor att försöka finna universella gemensamma regler, och så också inom konsten. Denna vilja återfinns till exempel hos kritikerna Roger Fry och Clive Bell, som tillsammans var starkt förknippade med dess propagerande för modern konst och betydelsen av först och främst den estetiska upplevelsen hos betraktaren. Nödvändigt för denna estetiska upplevelse var det av Clive Bell formulerade begreppet ”significant form”. För en estetisk upplevelse var ett föreställande motiv eller moraliska betydelser alltså snarare ett hinder. Huvudsaken var istället dess signifikanta former, alltså relationen och kombinationen av linjer och färger, för att skapa en estetisk upplevelse hos betraktaren.¹³ Dessa signifikanta former skulle vara universellt rådande, och en universell omfattning återfinns också i texterna hos redan nämnda abstrakta konstnärer, som Kandinsky, Malevitj och Mondrian.

With the advancing culture of the spirit, all the arts, regardless of differences in their expressive means, in one way or another become more and more the plastic creation of determinate, equilibrated relationship: for equilibrated relationship must purely express the universal, the harmony, the unity that are proper to the spirit [...] Through the new spirit, man himself creates a new beauty, whereas in the past he

¹¹ Wallenstein, 2002. Sid. 70.

¹² Krauss, 1985. Sid. 221, essän ”Reading Jackson Pollock, Abstractly”.

¹³ Bell, Clive. ”*The Aesthetic Hypothesis*” 1914. ur Harrison & Wood, 2003.

only painted and described the beauty of nature. This new beauty has become indispensable to the new man, for in it he expresses *his own image in equivalent opposition with nature*. THE NEW ART IS BORN.¹⁴

För den senare delen av nittonhundratalet så har definitionen av det modernistiska, framför allt abstrakta, måleriet främst fått representeras av Clement Greenberg. Hans definition av formalism har senare fått fungera som fungera som ett rött skynke och kanske också något av en katalysator för postmodernismen.

The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane's denial of effort to 'hole through' it for realistic perspectival space. In making this surrender, painting not only got rid of imitation – and with it, 'literature' – but also of realistic imitation's corollary confusion between painting and sculpture. [...]
Painting abandons chiaroscuro and shaded modelling. Brush strokes are often defined for their own sake.¹⁵

Under första hälften av 1900-talet fanns det också en vilja att dela in måleriet i två olika kategorier. Benämningarna på dessa kategorier har skiftat men innebörden har i stort sett varit den samma. Som ett exempel benämnde Alfred H. Barr Jr det som en klassisk och en romantisk abstraktion. Den klassiska beskrivs som intellektuell, strukturell, geometrisk, medan den romantiska får beskrivas som mystisk, spontan och irrationell.¹⁶ Variationer finns på denna uppdelning mellan en andlig och en rationell abstraktion, men med ungefär samma innebörd. Denna syn på konsten fanns fortfarande kvar under 50-talet, men tappade mer och mer sin relevans. Under femtiotalet skedde en förändring i teoretiseringen och kritiken av det abstrakta måleriet. Ända fram till dess hade abstraktionen varit tvungen att motivera sitt existensberättigande i motsättning till det föreställande måleriet.¹⁷ Enligt Frances Colpitt ska det hon kallar den historiska abstrakta konsten ha ägt rum ungefär mellan 1910 och 1950. I och med motsättningen med det figurativa, så hade den historiska abstraktionen mer en status i form av ett verb, såsom ”att abstrahera form”. Men, i

¹⁴ Mondrian, Piet. *Neo – Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence*. 1920. ur Harrison & Wood, 2003. Sid. 292

¹⁵ Greenberg, Clement. 1940. “*Towards a Newer Laocoon*” ur Harrison & Wood, 2003. Sid. 566.

¹⁶ Alfred H. Barr, Jr. *Cubism and Abstract Art* (New York: Museum of Modern Art, 1936) sid. 19. Återfinns i Harrison & Wood, 2003. Sid. 379-381. En indelning i klassisk och romantisk konst genomfördes först hos Hegel, och har senare också återkommit hos exempelvis Wölfflin.

¹⁷ Colpitt, 2002. sid. 162.

och med skiftet i perceptionen av det abstrakta måleriet som alltså sker runt 50-talet, så kunde den abstrakta konsten nå en acceptans för dess egen skull. Det går att se det som att det skiftade från statusen av ett verb, till statusen av ett substantiv.¹⁸

Konstens centrum hade efter andra världskriget flyttat från Europa till USA och New York, och femtiotalet blev förknippat med de abstrakta expressionisterna med konstnärer som Jackson Pollock i spetsen. Abstrakt måleri hade slutligen blivit så pass accepterad som en del av konsten att den inte längre behövde kämpa för legitimitet i dess avvikande från dess avvikande från den föreställande normen. Frances Colpitt anser att det slutliga beviset för hur abstraktionen blivit accepterad som likvärdig det figurativa måleriet skedde 1959, i och med Frank Stellas helt svarta målningar i MoMA: s utställning ”Sixteen Americans”. Dessa målningar kritiserades visserligen, men för att vara nihilistiska och tråkiga. Inte för att vara abstrakta och icke-föreställande.¹⁹ För Colpitt är detta ett bevis på hur en modernistiskt definierad abstrakt konst hade utarmat sina möjligheter. Dessa svarta monokromer blev den sista logiska möjligheten, en ”den sista bilden”.

Ann Edholm och Jacob Dahlgren är utmärkta exempel på hur den abstrakta samtidskonsten kan finna en vitalitet i inspirationen från den modernistiska abstraktionen. Detta utan att fastna i en snäv ”antingen eller” position, och behöva definieras utifrån dikotomiska fällor som föreställande och abstrakt eller romantiskt och geometriskt. Det är på intet sätt en opposition mot, eller för den delen ett behov av att ställa sig i en otvetydig ställning för, det modernistiska, abstrakta måleriet. Edholm och Dahlgren kan exemplifiera hur förståelsen av den abstrakta konsten förminskas och förenklas genom för snäva tolkningsredskap, och hur inspirationen från den äldre konsten snarare kan fungera vitaliserande. Detta var inte aktuellt för tiden efter modernismen, som med kraft vände sig mot det abstrakta måleriet på ett sätt som nu kommer beskrivas närmare.

¹⁸ Ibid. Sid. xvi.

¹⁹ Ibid.

3. Uppbrottet

Härmed skiftar den abstrakta konstens praktik och koncept, och fokus för ”konstvärlden” skulle under sextiotalet istället flyttas till minimalismen. Detta var något som inte gick helt okritiserat förbi. Clement Greenbergs efterföljare Michael Fried blev en av de sista starka rösterna under sextiotalet som tar ställning för den moderna konsten, mot den minimalistiska (som han föredrar att kalla för ”literalist art”). Enligt Fried så finns det i den modernistiska konsten hela tiden en omedelbar närvaro, den är autentisk, ideal och evig. Närvaron i det modernistiska konstverket ställer han emot det minimalistiska, som han menar ligger närmare teatern än konsten och spelar ett spel mellan närvaro och frånvaro. Hos den minimalistiska konsten kan betraktaren därför inte få samma direkta, estetiska upplevelse i mötet med konstverket. Mötet med det minimalistiska verket blir distraherat, eftersom minimalisterna fyller varje tomrum i sin konst med litterär mening i form av teorier, språk, betraktelser och betraktandet förvandlas till en ”tidslig process”. Han ogillar denna konstens hållning som ”syftar till att definiera en ståndpunkt som kan formuleras i ord”.²⁰ Frieds hållning mot den minimalistiska konsten grundar sig i den under lång tid förekommande inställningen till det idealistiska, estetiska mötet med konstverket. Frieds hållpunkt tjänar också som utmärkt exempel på den Greenbergiska definierade, formalistiska hållningen som nu skulle komma att möta allt starkare kritik.²¹

I och med sjuttiotalet och pluralismens nya konstnärliga presentationsformer så försvinner också intresset för det abstrakta måleriet. Intresset från konstvärlden hade försvunnit, det betraktades som ett reaktionärt medium och abstraktionen ansågs höra modernismen till. ”Formalist” blev ett skällsord, som på ett till viss del enkelspårigt sätt förknippades till den abstrakta modernismen. Den formalism som kritiserades var den formalism som Clement Greenberg fick representera, och hans definition av det

²⁰ Fried, 1998.

²¹ Michael Fried nämner i förordet till hans nyligen utkomna antologi att “today it is often assumed by writers who weren't actually there that with the advent of Minimalism in the mid-1960s the high modernist group was put on the defensive” medan det i själva verket var så att stämningen konstnärligt sett var “distinctly upbeat”. Fried, 1998. Sid. 13. Att det abstrakta måleriet i realiteten skulle ha helt försvunnit efter 1959 stämmer alltså naturligtvis inte.

mediespecifika i det formalistiska och ytmässiga som han ansåg måleriet borde hålla sig till.²²

I efterhand går det att se det som att kritiken mot formalismen grundade sig i en oförmåga att sätta dess tidigare popularitet i ett sammanhang. I början av det abstrakta måleriet fanns behovet att lämna det ”litterära” och avbildande, för att kunna utforska måleriets egna möjligheter. Som konstteoretikern Yve Alain Bois också har påpekat, så har begreppet ”formalism” fått ett oförtjänt dåligt rykte efter modernismen. Detta på grund av vad han menar beror på ett missförstånd under 70-talet, då de postmoderna kritikerna förväxlar två olika former av formalism. Det han kallar en ”begränsad” formalism intresserar sig endast för den morfologiska formen, enligt Fry och Bells definition. Det andra sättet att använda sig av formalism förknippar Foster med Brecht, som representerade en mer strukturalistiskt influerad formalism. Den sistnämnda menar Bois att det är ett misstag att förkasta.²³

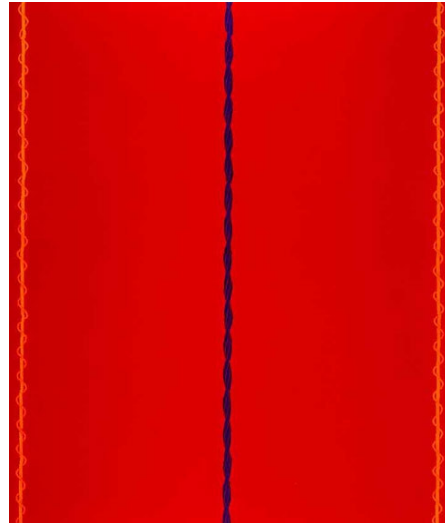
²² Nilsson, 2000.

²³ Bois & Buchloh, 2004. Sid. 33.

3.1. Den postmoderna kritiken, och ”abstraktionen”



Sherrie Levine, *Lead Checks*, 1987.



Philip Taffee, *We Are Not Afraid*, 1985.

Den riktning inom åttiotalets postmodernism som med viss ironi brukade betecknas ”Neo-geo” (nygeometriska), var en kritisk respons på vad som ansågs vara den reaktionära nyexpressionismen. Neo-geo är intressant på grund av dess förhållande till det modernistiska, abstrakta måleriet. Detta eftersom att åttiotalets sätt att förhålla sig till denna tidigare abstrakta konst skiljer sig från samtidens Jacob Dahlgren och Ann Edholms inte alls lika ironiserande och distansnerande relation till den samma. Postmodernismen är också väldigt viktig i och med att samtidens konst på många andra sätt fortfarande ligger nära åttiotalets postmodernism.

Uttrycket abstraktion blir ett otillfredsställande begrepp när det gäller Neo-geo, eftersom det inte handlar om en abstraktion enligt den definition som förknippas med modernismen. Tvärtom fanns det gemensamt hos Neo-geo en stark vilja att ifrågasätta och upphäva denna dikotomi mellan föreställande och abstrakt. Därför brukar Neo-geo ibland också med citationstecken betecknas ”abstrakt”.²⁴ Tvärtom skulle det också gå att beteckna denna konst som föreställande, eftersom dess ämne och motiv är

²⁴ Colpitt, 2002. Sid. 107.

den modernistiska abstraktionen.²⁵ Grunden för denna konst var teoretisk, snarare än att den följde i en tradition av måleri *eller* abstraktion.²⁶ Det bör nämnas att modernismens föreställda motsättning mellan abstrakt och föreställande är en kraftig generalisering, men för det postmoderna Neo-geo så krävdes generaliseringar för att kunna visa på en motsättning mellan det nya och det passerade, det gamla.²⁷ Relationen till den tidigare modernistiska och abstrakta konsten var ett kritiskt förhållande, baserad på postmodernistisk teori. Postmoderna teoretiker hade problematiserat synen på representation och autencitet. Baudrillard hade använt termen ”simulacrum”²⁸ för att beskriva hur det i själva var så att det bara finns kopior på kopior, och inget original. Neo-geo kunde alltså, efter att måleri och abstraktion hade varit ute i kylan så länge äntligen finna ett sätt att närma sig det abstrakta måleriet utan att för den skull behöva gå i den fruktade Greenbergska, formalistiska abstraktionens fotspår. De kunde underminera idén om original och autencitet genom att med hjälp av ett ironiskt förhållningssätt reproducera och simulera abstrakt konst. Detta på grund av möjligheten till en postmodernistisk appropriation, som motsatte sig varje krav på konstnärlig auktoritet.²⁹ Stilar och motiv som approprierades kom från konstnärer som Barnett Newman, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Bridget Riley och Kasimir Malevitj.

Nedan följer en djupare presentation av konstnären Peter Halley som får representera åttiotalets ”abstrakta konst” eller Neo-geo, det är en en kritiska hållning under åttiotalet som jag velat sätta fingret på.

3.1.2. Endgame

1986 så öppnade utställningen ”Endgame”, som syftade till att skildra dessa konstnärer som var del av Neo-geo. Det var en tid med mycket död och avslutning i tiden i den samtida kulturteorin. Lyotard hade förkunnat ideologiernas död, Barthes författarens död,³⁰ Kojève historiens död, osv. Endgame (vars namn syftar till

²⁵ Ibid. Sid. 181.

²⁶ Ibid. Sid. xvi.

²⁷ Ibid. Sid. 154.

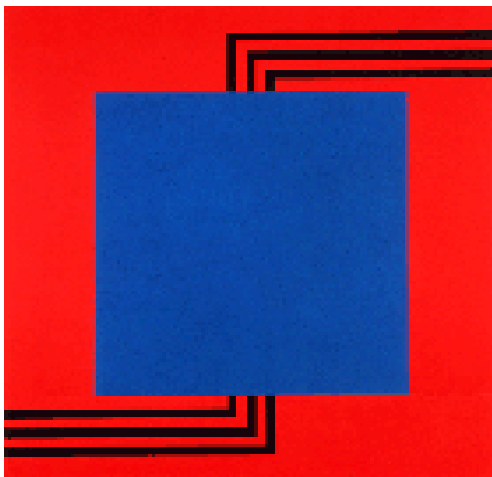
²⁸ Baudrillard, Jean. *The Hyper-realism of Simulation*. 1976. Från Harrison & Wood, 2003. Sid. 976-979.

²⁹ Crow, 1986. Sid. 16.

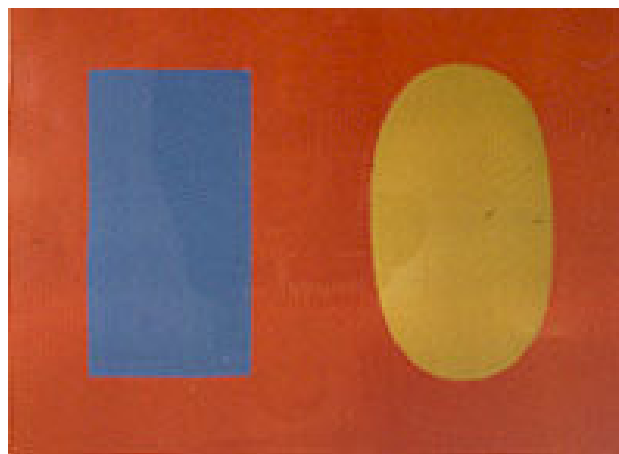
³⁰ Bois, 1990. Sid. 229.

slutspelet i ett parti schack) ville presentera det postmoderna förhållningssättet till den tidigare abstrakta konsten, som tagit sig uttryck genom Neo-geo. Detta inkluderade konstnärer som bl.a. Peter Halley, Sherrie Levine, Ross Bleckner och Philip Taaffe. Utställningen ville fråga ifall det också fanns anledning att proklamera det abstrakta måleriets död, eftersom det var så starkt förknippat med modernismen som ju hela postmodernismen var en reaktion mot. Var (det abstrakta) måleriet fortfarande möjligt? Sherrie Levine citeras i utställningskatalogen, där hon uttrycker att "[my paintings] are about death in a way: the uneasy death of modernism."³¹ Neo-geo konstnärerna erkände villigt att måleriet var dött, och att det som återstod nu var simulacrum.³²

3.1.3. Peter Halley



Peter Halley, *Blue Cell with Triple Conduit*, 1986.



Ellsworth Kelly, *Blue and Green over Orange*, 1964-65.

Den postmoderna "abstrakta" konstens förgrundsgestalt var Peter Halley, som under åttiotalet gjorde sig känd för sina "Neo-geo" målningar. Ett verk som "Blue Cell with Triple Conduit" påminner till utseendet om tidigare abstrakta målningar av konstnärer som Brice Marden och Ellsworth Kelly.³³ De fyllda färgfälten i geometriska former såsom rektanglar, linjer osv. refererar till tidigare abstrakta konstverk. Som sådana skulle konsten kunna misstagas för nonfigurativ. Men, Halleys "abstrakta" verk föreställer istället det som skulle bli genomgående i hans konstnärliga karriär,

³¹ Bois, 1990. Sid. 229.

³² Ibid. Sid. 242.

³³ http://www.guggenheim.org/exhibitions/singular_forms/highlights_9a.html 20070111

nämligen celler och rör, ledningar. Peter Halleys konst är däremot ingalunda menad att följa i en abstrakt tradition, utan syftet blir snarare tvådelat.

Dels fungerar hans målningar till att illustrera de postmoderna teoretikerna Michel Foucault och Jean Baudrillard. Foucault skrev om fängelset Panopticon som en modell av hur samhället har blivit institutionaliserat, och hur det får en disciplinerande inverkan på dess invånare att alltid vara potentiellt övervakade.³⁴ Inspirerad av Baudrillards "simulacrum" använde sig Halley av samma stuckatur, gipsmurbruk, som kan användas på husfasader i sina Neo-geo målningar. Baudrillard menade att tiden var nådd där media och reklam skapat tid bestående av simulacrum som likt en falsk gipsstuckatur simulerar verkligheten. Simulacrat verkar alltså mer verklig än världen den uppger sig för att avbilda, det blir del av en hyperverklighet.³⁵ Färgen i Halleys målningar är som han menade också "hyperverkliga".³⁶ Genom de geometriska formerna i sin konst ville Halley alltså kritisera hur livet enligt honom blivit "geometriserat" i det senkapitalistiska samhället.³⁷

Geometrin för in på den andra funktionen som följer av dessa målade färgfält- att ifrågasätta minimalismen och det abstrakta måleriet. Genom att använda sig av samma geometriska färgfält och ickehierarkiska komposition, men med syfte att genom konsten avbilda och berätta om systemet i samhället, så kritiserar Halley också det tidigare geometriska måleriets påstådda neutralitet och idealism.

*Mondrian, Newman, even in No/and [sic!], the geometric is heralded as the timeless, the heroic, and the religious. (...) Now that we are enraptured by geometry, geometric art has disappeared. There is no need for any more Mardens och Rymans to convince us of the essential beauty of the geometric field embodied in the television set's glowing image.*³⁸

³⁴ Crow, 1986. Sid. 15.

³⁵ Baudrillard, Jean. *The Hyper-realism of Simulation*. 1976. Från Harrison & Wood, 2003. Sid. 976-979.

³⁶ Stokstad, 2000. Sid. 1132.

³⁷ http://www.guggenheim.org/exhibitions/singular_forms/highlights_9a.html 20070111

³⁸ [Http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/DEPLOY.of.GEO.FR2.htm](http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/DEPLOY.of.GEO.FR2.htm) 20070111

4. Det abstrakta måleriet efter 1980-talet

4.1. Måleri- det utvidgade fältet.

Tio år efter den omskrivna utställningen ”Endgame” i USA så öppnade 1996 utställningen ”Måleri- det utvidgade fältet” i Sverige. Detta skedde i regi av Magasin 3 i Stockholm och Rooseum i Malmö. Under 1994 och 1995 hade omfattande utställningar skett runt omkring på andra ställen i världen som också behandlat måleriets möjligheter under nittioalet. Tio år efter ”Endgame” som hade ställt frågan om måleriets död, så fanns det en stark tilltro till måleriet igen. Betydelsen i titeln ”det utvidgade fältet” pekade på att måleriet hade lämnat dess ”interna angelägenheter”(som Greenberg hade varit med att definiera) för att kunna nå en vitaliserande förnyelse. Utställningen ville presentera ett nytt sätt att undersöka det ”måleriska” som en effekt. Detta utan krav på att behöva vara bundet till en speciell, materiell (och alltså medispecifik) teknik.³⁹

Utan att ha haft möjlighet att besöka ”Måleriet - det utvidgade fältet” så vågar jag ändå påstå utifrån dess katalog⁴⁰ att den utställningen andades mycket mer optimism än det apokalyptiska ”Endgame”. Måleriet upplevdes nu som levande, och inte simulacra. Åttiotalets Neo-geo hade som gemensam nämnare en kritik mot modernismen, det var vad som var ämnet för deras konst och möjligheten till att använda sig av ett abstrakt formspråk. De deltagande konstnärerna i nittioalets nämnda utställning(ar)⁴¹ kunde mer obesvärat närma sig abstraktion, och det skedde utan att behöva inta en kritisk ställning eller för den skulle vinka till modernismen.

En utställning som ”Måleriet – det utvidgade fältet” kan vara relevant att nämna av flera orsaker. Dels visar den på en av förutsättningarna för min uppsats – att jag anser att modernismen inte längre är ett trauma för konsten och det abstrakta måleriet, och att detta började under nittioalet. Det finns inte behov av något ”fadersmord” längre.

³⁹ Neuman & Nilsson, 1996. Sid. 4-6.

⁴⁰ Neuman & Nilsson, 1996.

⁴¹ De deltagande konstnärer som (mer eller mindre) använde sig av abstraktion var Imi Knoebel, Guillermo Kuitca, Abigail Lane, Jutta Koether, Uta Barth, Polly Apfelbaum och Rudolf Stingel.

Dels så anser jag att Jacob Dahlgren huvudsakligen är en målare, men att han verkar i ett utvidgat fält där ytmässighet och olja på duk inte längre är förekommande villkor för måleriet.

5. In i samtiden

Konstnärerna Ann Edholm och Jacob Dahlgren är intressanta, eftersom de tjänar som exempel på två olika sätt att genom konsten förhålla sig till modernismen, i tiden efter postmodernismen. Deras relation till tidigare abstrakt konst motbevisar effektivt det tidigare påståendet att ”måleriet är dött”.

5.1. Ann Edholm

Ann Edholm använder sig alltid av ett abstrakt formspråk i sina målningar. Hon arbetar med klassiska material, oftast olja på duk. Att låta sig inspireras av andra konstnärskap är viktigt för Edholm. Hon menar att genom att drivas av andras bilder i skapandet av sin egen så blir det en strategi för att förtydliga hennes egen vilja, ett hjälpande redskap.⁴² Under åttiotalet och första hälften av nittiotalet så går hennes målningar att beskriva som mer ”smutsiga” och rinnande. Färgens egna egenskaper fick inverka som en slumpfaktor till slutresultatet, vilket ofta kunde påminna om kroppsvätskor, blod. Hon var då känd som ”sår målare”, och hennes måleri var också mer existencialistiskt.⁴³ Ofta med vertikala ränder, som bland annat märks i ”Daimonion” från 1994.



Ann Edholm, *Daimonion*, 1994

⁴² Gustafsson, 2003. Sid. 9-13.

⁴³ Sandqvist, 2000. Sid. 7.

I mitten av nittiotalet skedde en förändring i hennes måleri.⁴⁴ Det lämnade sitt kaotiska uttryck som det hade haft tidigare, för att istället övergå till mer definierade geometriska former och skarpare kanter. Målningarna fick ett mer ordnat formspråk. Färgerna är numera ofta mer ”rena”, klarare och ”lättare”. Men, det finns ofta kvar en del i måleriet som vittnar om slumpen och själva tillblivandeprocessen som är lätt att missa när man studerar reproduktioner av hennes målningar. Små blyertsstreck från skissandet, ett penselstreck som råkat hamna utanför kanten... små detaljer som mer subtilt vittnar om den kreativa processen. I hennes tidiga konstnärskap hade hennes målningar ofta inte heller några titlar, istället har hon sagt att hon inte ville avslöja vad de handlade om. Hon ville uppnå något bakomliggande hotfullt genom att undvika en berättande titel.⁴⁵ I hennes målningar som är aktuella för den här uppsatsen finns däremot titlar närvarande. De kom till för att Edholm ville undvika att verken skulle läsas på ett sätt som inte var avsett.

Det är hennes måleri från mitten av nittiotalet och framåt som främst är intressant för denna uppsats. Jag har ändå velat kort beskriva hennes tidiga, konstnärliga produktion innan dess, eftersom att det kan ge en förförståelse för hennes senare måleri.



Ann Edholm *Vidöppenstängd*, 2000

⁴⁴ Edwards, 2000. Sid. 325.

⁴⁵ Hallin, Eva & Öhrner, Annika. 1992:1.

Det finns en dubbelhet i flera av hennes verk. Det går att peka på en väldigt direkt tolkning, som ”vidöppenstängd”⁴⁶ från 2000 kan få tjäna som exempel på. Titeln refererar till regissören Stanley Kubricks sista film ”eyes wide shut”⁴⁷, och motivet kan ses som en antropomorf, schematisk symbol av ett ansikte (öga, öga, mun). Men, med kunskap om filmens handling (eller i annat fall tidigare konstverk som den refererar till) så kan en djupare förståelse också bli möjlig.⁴⁸

Det blir ofta ändå svårt att förstå och skriva om Ann Edholms målningar, och således också ett svårt konstnärskap att till fullo försöka förstå. Det ”svåra” är närvarande på ett alldeles speciellt sätt, som i ”vidöppenstängd” där det finns en väldigt direkt, okomplicerad förståelse. Men det finns också ett helt associativt flöde⁴⁹ till varje målning, känslomässigt färgat och intellektuellt refererande. Det är definitivt abstrakt, inte bara i motivet utan också i konstnärens förhoppning om förståelsen av verket. Refererandet till filmen ”Eyes Wide Shut” går djupare än att bara vilja visa på ett vitsigt förhållande mellan titel och motiv. Genom titeln så vill Edholm också associera till filmens tema där inre och yttre händelser, fantasi och verklighet, blindhet och seende ständigt glider in i varandra.⁵⁰

Hennes eget förhållande till det traditionella måleriet har hon kommenterat som att det är ”den plats där jag har kommit närmast yta och kropp, mötet med den andra. Och med de erfarenheterna tar jag min plats i rummet”.⁵¹ Det sinnliga finns närvarande i Edholms måleri, och det är en väldigt känslomässig relation till det modernistiska abstrakta måleriet. Det finns definitivt ett stort mod i att så oförbehållsamt våga närma sig dessa former med ett sådant allvar. På ett sätt påminner det om den känslomässiga, engagerade relationen till konsten som går att associera med den syn på konstnären som postmodernismen vände sig emot. Till exempel har det sagts om Malevitj, att han

⁴⁶ Denna bild kommer från Ann Edholms utställning på Galleri Nordenhake, år 2000. I bakgrunden står (troligtvis) konstnären själv.

⁴⁷ <http://www.nordenhake.com/php/artistsExhibitions.php?id=5#images2> 20070111.

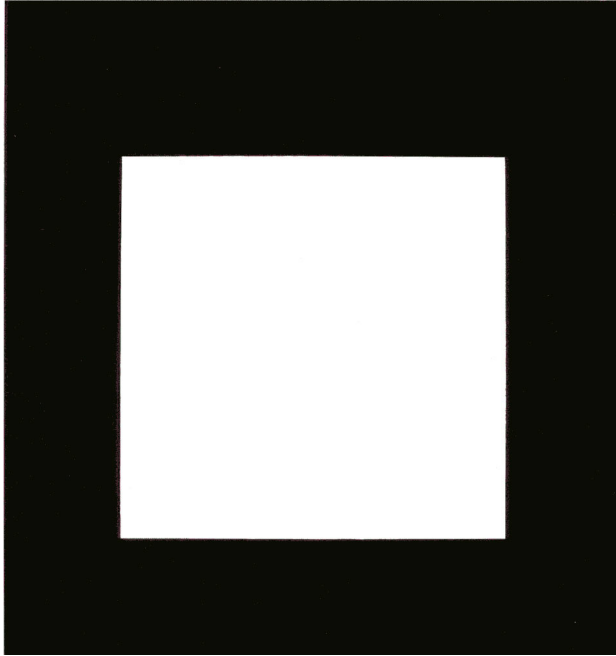
⁴⁸ Just ”vidöppenstängd” kan också få tjäna som exempel på en av Edholms verk som inte förhåller sig till en enskild konstnärskaps motiv från just modernismen och konsthistorien. Även om ”Eyes wide shut” baserade sig på Arthur Schnitzers modernistiska novell ”Traumnovelle” från 1926. I hennes konst finns också många referenser till t.ex. Författare som Bataille, Adorno, grekisk och nordisk mytologi, Roland Barthes, romantiken, m.m. Men för min uppsats så ligger fokus på förhållandet till speciellt den modernistiska konsten hos den samtida.

⁴⁹ Sandqvist, 2000. Sid. 15.

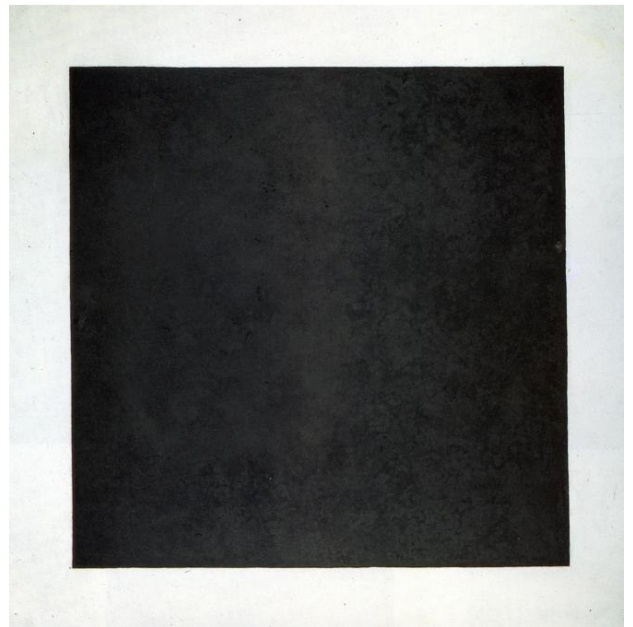
⁵⁰ <http://www.nordenhake.com/php/artistsExhibitions.php?id=5#images2> 20070111.

⁵¹ Hallin, Eva & Öhrner, Annika. 1992:1. Sid. 42-53.

i upprymdheten inför radikaliteten i just ”svart kvadrat på vit bakgrund” inte skulle ha kunnat vare sig äta, dricka eller sova i en vecka.⁵² Malevitjs målning är ett motiv som återkommer nedan nämnda ”hjärtat har sin mening”.



Ann Edholm, *hjärtat har sin mening*, 1999



Kasimir Malevitj,
Svartkvadrat på vit botten, 1913.

5.1.2. Hjärtat har sin mening

Ann Edholms målning ”hjärtat har sin mening” från 1999 består i sin enkelhet av en svart fyrkant på vit botten, som i sig sedan innehåller en vit fyrkant. Det går inte att komma ifrån att Ann Edholm har inverterat färgerna i den ryske konstnären och suprematisten Kasimir Malevitjs ”Svart kvadrat på vit botten” från 1913.⁵³ Malevitjs syfte med sin suprematismiska konst var att kunna överge naturen och konsthistorien.⁵⁴ På detta vis skulle konsten kunna uttrycka en sanning som stod över både subjektivism och objektivism. I framtiden ansåg han att denna konst skulle smälta samman med teknologin. Resultatet skulle bli att i denna utopi så kommer objekten att ha upplösts i hastighet, energier, transformationer för att därmed försvinna. ”Svart kvadrat på vit botten”s motiv är en del av det ”suprematistiska

⁵² Colpitt, 2002. Sid xv.

⁵³ [Http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=249437&i_word=Malevitj](http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=249437&i_word=Malevitj) 20070114.

⁵⁴ Wallenstein, 2002. Sid. 126-27.

alfabet” Malevitj skapade, som skulle bestå av ett formspråk med uppkomst enbart från måleriet. Denna välkända kvadrat representerar vad han ville beskriva som ”det levande barnet”.⁵⁵ Med denna målning ansåg sig Malevitj ha uppnått sitt mål att skapa den sista bilden,⁵⁶ vilket bland annat har ironiserats i en appropriation av Neo-geo konstnären David Diao.⁵⁷

Edholms ”hjärtat har sin mening” behöver inte ses i relation till Malevitjs suprematistiska alfabet, jag tror inte ens att det egentligen är nödvändigt för en betraktare att veta att det här inte är första gången ett liknande motiv används. Kvadrater återkommer ofta i hennes målningar, och många gånger i snarlika kompositioner. Det är ett sätt att inspireras av Malevitj, inte en kritik. Genom att återanvända hans motiv så blir det en bekräftelse på att dessa former går fortfarande att använda, de innehar en giltighet för konsten idag.

5.2. Jacob Dahlgren



Jacob Dahlgren, *Colour reading and contexture*, 2005

⁵⁵ Ibid Sid. 128-129.

⁵⁶ Ibid Sid. 128-129.

⁵⁷ Colpitt, 2002. Sid. 109.

Förhållandet till den abstrakta konstens historia är centralt i Dahlgrens konstnärskap. I en traditionell uppdelning så skulle Dahlgrens abstraktion nog tillhöra en klassisk, rationell, geometrisk abstraktion. Men, som jag kommer gå närmare in på i analysen det är ett otillräckligt sätt att förstå en samtida konst. Relationen till förgrundsgestalterna inom abstrakt konst är heller inte ett kritiskt sådant. Här återfinns bland annat Malevitj, Mondrian, Olle Baertling, men också minimalister som Carl Andre och Dan Flavin, samt opkonstnärer som Bridget Riley. Centralt i Dahlgrens verk är det geometriska och ränder, som anknyter till konstruktivism och minimalism. Dahlgrens fascination vid ränder blir särskilt intressanta, i en jämförelse med vad de innebar för Frank Stella. I Stellas svarta målningar, som bestod av svarta ränder, så var dessa de enda möjliga. Hans vän Carl Andre beskrev Stellas förhållande till dessa ränder i förordet till tidigare nämnda utställning 1959. Ränderna var ett sätt att exkludera det onödiga. De var inte symboler för någonting utanför bilden, och refererade inte till något annat än just målandet i sig.⁵⁸ Det Dahlgren gör, är att han visar en fortsatt giltighet för ränder som en möjlighet för ett abstrakt måleri i det utvidgade fältet.

Många av Dahlgrens verk är skapade av vardagliga ting som tillsammans får skapa en abstrakt komposition, hierarkier när det kommer till material plockas ned. Det handlar om att hitta abstraktionen i vardagen. Detta sker exempelvis i det av disktrasor skapade verket ”Item 9: headmaster”. Andra material kan vara yoghurtburkar i plast, färgglada plastmuggar för barn, plastmuggar för kaffe, ikeavågar, sidenband eller färgpennor. Färgerna går lätt att associera som glada och ”opretentiösa”. Dahlgrens konst består av en nästan provocerande lätthet och charm. Det är förunderligt att en sådan konst inte möter mer motstånd (tvärtom tyder det positiva mottagande Jacob Dahlgren fått på spirande konstnärlig karriär). Det finns utan tvivel skäl för den kritiske att kalla Jacob Dahlgren för en formalist.

Verken nedan tjänar som ett fördjupat exempel på hur den modernistiska abstraktionen tillåts bli en del av det samtida.

⁵⁸ De Duve, 1996. Sid. 200.

5.2.1. "Kysse" och "Förtvivlan"



Jacob Dahlgren, *Kysse*, 2004



Jacob Dahlgren, *Förtvivlan*, 2004

Jacob Dahlgrens "kysse" och "förtvivlan"⁵⁹ ingår i en serie som har lånat titlarna från verk av Munch. De konsthistoriska referenserna är dessutom fler än så, då de till utseendet påminner direkt om Piet Mondrians ovala målningar. "Förtvivlan" däremot är tredimensionell, och ser ut mer som ett träd. Det klotformade "lövverket" är hopsatt av en mängd fyrkantiga "klossar" i ljusblå och gammelrosa frigolit. Det hålls uppe av "stammen" som helt enkelt är en träregel som längst ner är täckt av en hög jord. "Kysse" påminner också till formen om ett träd. Den är placerad mot väggen, bestående av horisontala och vertikala tunna, platta skivor, (som jag misstänker vara Ikeas billiga planhyllor som placeras direkt på väggen). Precis som i många andra av Dahlgrens verk så är färgerna klara, nästan grälla. Planen i "kysse" som fungerar som hyllor är målade i många olika färger, och på dessa plan är också många olika sorters "exotiska" frukter placerade. Den är förbunden med golvet genom ett längre, vertikalt plan neråt. Som så många andra verk som refererar till tidigare konstverk så

⁵⁹ Dessa två verk har återkommit med olika titlar. Jag använder de titlar som Galleri Andersson Sandström i Umeå har använt (http://www.sag.se/utställning/dahlgren_jacob) Detta eftersom att båda verkens titlar omnämns här. Annars har "kysse" också haft titeln "item 1: youth movement", som mer tydligt hänvisar till Mondrian.

behövs det att en viss kunskap om Mondrian och hans konst för att till fullo förstå Jacob Dahlgrens konsthistoriska hänvisning.

I ”Kyssten” och ”Förtvivlan” så återfinns Mondrians vertikaler och horisontaler i de ovala kompositioner han skapade mellan 1914-17, som exempelvis i ”Compositie” från 1916⁶⁰ eller ”Compositie in lijn” från 1916/1917.^{61 62} Även om Dahlgren tills synes inte verkar ha haft något enskilt verk av Mondrian som förebild, så finns den Mondrianska stilen innefattande i ”Förtvivlan” och ”Kyssten”.

Förebilderna, Mondrians ovala kompositioner, uppkom under andra halvan av tiotalet. Under den här tiden hade Mondrian börjat utveckla ett nytt radikalt ”frontalt” måleri, där målet var ett helt integrerat bildplan där måleriets alla komponenter får en lika central plats och således kan verka lika närvarande i relation till varandra.⁶³ Det integrerade bildplanets förutsättning (eller åtminstone önskvärda resultat) var, precis som mycket i det abstrakta måleriet i övrigt, en ytmässighet i bilden. För att förstå det referentiella inslaget hos Dahlgrens två verk bör dessutom Mondrians förhållande till naturen, och speciellt träd, förklaras. Speciellt i Mondrians tidigare konstnärskap var nämligen just träd ett vanligt förekommande motiv. Trädet som motiv fick fungera som en övergång till hans mer abstrakta och geometriska kompositioner, genom att han reducerade dess former.⁶⁴ Målet var att finna ett universellt, essentiellt formspråk genom att reducera naturens mångfaldighet till linjer och geometri. Mondrian ville nå de universella, essentiella principerna hos naturen. Utvecklingen mot det abstrakta var än så länge inte en brytning med utan snarare en fortsättning på naturens formspråk, ett sätt att kontrollera och finna dess kärna, den gemensamma nämnaren.⁶⁵

Själva rutnätet som båda verken faktiskt består av, tydligast i kyssten, är vanligt förekommande i den modernistiska, abstrakta konsten. Det har dessutom skärskådats utförligt av Rosalind Krauss, som en del av det postmoderna ifrågasättandet av modernismen. Krauss menar att rutnätet blir en strategi inom den abstrakta konsten,

⁶⁰ Compositie (Composition), 1916, Olja på duk, 119 x 75.1 cm

⁶¹ Composition in Line. 1916/ Compositie in lijn. 1917, 1916/1917. Olja på duk. 108 x 108 cm.

⁶² Bax, 2001. Sid. 488-490.

⁶³ Wallenstein, 2002. Sid. 134.

⁶⁴ Se t.ex. Bax, 2001. Sid. 186-187. ”The Grey Tree”, 1911. Olja på duk. 79,7 x 109,1 cm. Samt ”Bloeiende appelboom” (Flowering Apple Tree), 1912. Olja på duk. 78,5 x 107,5 cm.

⁶⁵ Jaffé, 1985. Sid. 21-22.

ett hjälpmedel för att undvika att referera till något annat än konstverket själv. Hon uttrycker sig, något ironiskt kanhända, imponerad av det oändligt antal konstnärer som återuppfunnit rutnätet som konstnärligt uttryckssätt, med tanke på hur dess geometriska form motsätter sig utveckling. Vidare tillhör det den modernistiska mytbildningen kring rutnätets funktion, att dess geometriskt baserade konstruktion också pekar mot materialism, vilket leder vidare till vetenskap och logik. Genom dess jämna plan så fungerar det också antihierarkiskt, det motsätter sig ögats vilja att finna en central punkt att vila blicken på.⁶⁶ Det skapar raka motsatsen till det rådande centralperspektiviska bildskapandet allt sedan renässansen, genom dess försök att upphäva djupet i en bild.⁶⁷ Motsatsen till djup i bilden blir en ytmässighet, det som med Clement Greenbergs uttryck har betecknats ”flatness”.

Kanske går det att säga att Jacob Dahlgren visar rutnätet som fortsatt möjligt inom konsten, och på så vis hjälper till att befria det? Han lösgör det, inte nödvändigtvis från modernismen, men kanske som ett steg bort från alla de associationer som t.ex. Rosalind Krauss har varit med om att knyta det till.

⁶⁶ Krauss, 1985. Sid. 10.

⁶⁷ Detta sker ironiskt nog genom just det rutnät som konstnärer använde för att skapa djup, se som exempel Albrecht Dürers ”tecknaren”, gravyr från 1525.

6. Analys

Syftet med min uppsats har varit att studera ett förhållande till modernismens abstrakta måleri hos samtidskonsten, representerat av Ann Edholm och Jacob Dahlgren. Detta för att förstå den abstrakta konsten idag. Eftersom att det postmoderna konstfältet ligger så nära samtidskonsten har jag också velat skildra dess kritik mot abstraktionen närvarande hos Neo-geo. Mitt utgångsläge har varit att den samtida abstrakta konsten sker i på väg bort från och kanske till och med efter postmodernismen. Under arbetets gång har jag i samtal med kurskamrater och andra upptäckt att detta är ett rätt kontroversiellt påstående. Därför blir denna uppsats särskilt intressant i det avseendet, eftersom jag anser att den visar på hur det numera förekommer hos det som skulle kunna kallas ett avantgarde ett konstnärligt skapande som ligger efter postmodernismen.

I jämförelse med den postmoderna strategin hos Neo-geo att förhålla sig till den tidigare, modernistiska konsten för att kunna kritisera vad som ansågs vara dess spelregler så finns den kritiska udden hos en samtida, abstrakt konst inte längre närvarande. Det finns inget behov av att kritisera artonhundratalets skapande geni, eller ursäkta vad som skulle kunna kallas för ett formalistiskt förhållningssätt där färg och form och det estetiskt tilltalande kan få hamna i första rummet. För postmodernisterna var den abstrakta konsten fortfarande alltför förknippad med modernismen för att kunna tas på allvar. Men, nota bene, det jag vill peka på är ändå inte någon sorts tillbakagång till vad som skulle kunna kallas för ett modernistiskt, konstnärligt tillstånd. Snarare tror jag det handlar om att det inte finns något behov av att kritisera längre, utan att det finns en viss ödmjukhet närvarande som skapar en möjlighet att på ett respektfullt sätt vilja sätta sig in i en konstnärlig tradition. Den västerländska modernismen har ofrånkomligen spelat en enorm roll och satt upp villkor för all konst som kommer efter. Kritiken mot modernismen och den förknippade formalismen har också varit absolut nödvändig, men det jag menar sker inom den samtida konsten är ett erkännande av de positiva aspekter hos det modernistiska måleriet som inte längre behöver dömas ut som passerat. Förhoppningsvis är den samtida abstrakta konsten ett resultat av de möjligheter som sker i en tid efter kritiken.

En abstrakt konst är naturligtvis inte väsensskilt från konsten i övrigt, men jag har valt att behandla det som ett eget fält. Jag tror också att ett abstrakt måleri med inspiration från modernismen nu är möjligt, som ett resultat av att konstvärlden i övrigt kan ha nått en viss mättnad på att skapa och konsumera en samhällsengagerad, ifrågasättande och kritisk konst. Vad pluralism och postmodernism dessutom resulterat i är att de för konstnärer nya möjliga medierna – fotografi, video, internet, osv. – ses som jämbördigt med måleriet. Måleriet har ju tidigare i historien setts som det ett av de högsta konstnärliga medierna, men någon sådan hierarki är inte längre förekommande (utom möjligtvis i ekonomiska sammanhang). Det är en aspekt som bör nämnas som anledning till varför jag tror att det abstrakta måleriet har en framtid som konstnärligt fält.

Min uppfattning är att den delen av en abstrakt konsttradition som samtiden har lämnat bakom sig är den mer teoretiskt förankrade, den ideologiska, utopiska, och andliga. Detta menar jag inte helt entydigt, hos speciellt Jacob Dahlgren finns en viss sådan tendens. Detta är speciellt närvarande i titlar som "neither man nor nation can exist without a sublime idea". Men i dessa fall så uppfattar jag det som nostalgi, en romantisk relation till att dessa modernistiska konstnärer och teoretiker verkligen tänkte så snarare än ett ställningstagande för sådana tankar och idéer. Jag uppfattar alltså hos Edholm och Dahlgren ett förhållande till de enskilda konstnärerna och dess konst som sådan, snarare än dessa modernisters teoretiska grunder eller de ismer dessa anses representera.

Att samtida abstrakta konstnärer kan låta sig inspireras av modernister visar på hur samtidskonsten lättande nog är befriad från det som hos den tidigare abstrakta konsten ofta har fungerat som ett ok/drivkraft; dess definiering genom en negation, vad den inte är. Numera behöver inte en samtida abstrakt konst verka i opposition till det föreställande, modernismen och måleriets eventuella död. Detta uppfattar jag inte som en möjlighet innan nittiotalet. Att som Neo-geo gjorde skapa en konst för att upphäva gränsen mellan föreställande och abstrakt är onödigt eftersom att det inte finns någon sådan föreställd dikotomi att göra uppror mot längre. Och när den fanns, var den betydligt mindre betydelsefull än vad kritikerna gjort gällande. Edholm och Dahlgren visar bristerna i en dikotomisk uppdelning mellan abstrakt och figurativ konst, och hur kategoriseringen av ismer och stilbegrepp kan brista i verklighetsanknytningen.

Den modernistiskt förknippade teoretiska dikotomin abstrakt och föreställande upplever jag ha föga relevans för en förståelse av den samtida abstrakta konsten, på samma sätt som att en uppdelning i klassisk/romantisk eller geometrisk/andlig inte har det.

Att en formalistisk tolkning av en bild är otillräcklig har under decennier varit en allmän uppfattning, men jag upplever att i den samtida abstrakta konsten finns det inte längre behov av ett så pass tydligt ställningstagande. Tvärtom så finns det en aspekt hos både Edholms och (tydligast hos) Dahlgrens konst som inbjuder till en morfologiskt formalistisk perception. Att färgerna och formerna till en viss del inbjuder till det, och att det är accepterat. På frågan ”vad gör det randiga så intressant”? har Dahlgren svarat ”Det är snyggt! Jag har ingen annan förklaring. Och det kopplar så mycket till minimalistisk och konstruktivistisk konst.”⁶⁸ Det är en inställning som utan tvivel skulle ha provocerat tidigare abstrakta målare. En formalism i den aspekten att det handlar om en känslomässig upplevelse av färgen och formen har en relevans för upplevelsen av Edholm och Dahlgren.

Jag tror dessutom inte att förklaringen till den samtida abstrakta konstens intresse för de modernistiska konstnärerna till fullo går att förklara bara som en trötthet på kritiken. Den postmoderna kritiken har också varit en förutsättning, så till vida att den har skapat en möjlighet till en omvärdering av modernismens konstnärer. Till den daterade teorin tillför postmodernismen också en modernistisk uppfattning om evolution inom konsten, konstnären och autencitet. Detta har lagt grund för en nyläsning. Detta är också precis vad Edholm och Dahlgren gör. De upplever Malevitj och Mondrian på nytt. Därför kan de skapa abstraktion som har en aktualitet idag.

⁶⁸ Noresson, 2006.

7. Sammanfattning

I min uppsats har jag velat studera en samtida abstrakt konst utifrån konstnärerna Ann Edholm och Jacob Dahlgren. Det är dess förhållande till den modernismen som har varit intressant. Genom att studera hur konstnärer som Malevitj och Mondrian får en förnyad relevans hos Edholm och Dahlgren, har jag velat visa hur det i en samtida konst efter åttiotalets kritiska postmodernism, kan finnas möjlighet till en omvärdering av modernismens konstnärer. Dessutom har jag velat visa hur en fortsatt abstrakt konst kan visa på en mer komplex förståelse av modernismen och den abstrakta konsten, än vad som skett inom den tidigare konstteorin.

Jag har presenterat vändningen mot modernismen, speciellt under 70- och 80-talet, närvarande i kritiken mot formalismen och det på postmodern teoribildning baserade Neo-geo. Tiden efter modernismen blev tvungen att vända sig mot den abstrakta konsten, som var starkt förknippad med just formalism och modernismen. Detta har resulterat i hur en abstrakt konst som inte står i motsättning till modernismen, inte haft en möjlighet förrän den samtida konsten i tiden kring sekelskiftet.

Åttiotalets Neo-geo har fått exemplifieras av den amerikanske konstnären Peter Halley och samlingsutställningen "Endgame". Som en kontrast till "Endgame" har jag använt mig av den svenska utställningen "Måleri – det utvidgade fältet" som ägde rum 1996, alltså tio år efteråt.

För förståelsen av Ann Edholms måleri har jag använt mig av hennes verk "Hjärtat har sin mening" från 2000. För Jacob Dahlgren har jag använt mig av hans verk "Kyssen" och "Förtvivlan" från 2004. Edholms inverterade version av Malevitjs "svart kvadrat på vit botten", och Dahlgrens lekfulla användande av Mondrians abstraherade trädmotiv visar hur modernismens konstnärer och dess formspråk kan få fortsatt giltighet för en abstrakt konst idag.

Käll- och litteraturförteckning

- Bax, Marty. 2001. *Complete Mondrian*. Lund Humphries. Hampshire.
- Bois, Yve-Alain. 1990. *Painting as Model*. 4:e Upplagan 1998. MIT Press. Cambridge & London.
- Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin m.fl. 2004. *Art since 1900*. Thames & Hudson Ltd. London.
- Colpitt, Frances. 2002. *Abstract art in the late twentieth century*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Cornell, Peter & Dunér, Sten m.fl. (red). 1985. *Bildanalys*. 3:e upplagan. Gidlunds Bokförlag. [stad okänd]
- Crow, Thomas. 1986. The return of Hank Herron. *Endgame: reference and simulation in recent Painting and Sculpture*. Massachusetts Institute of Technology and The institute of Contemporary Art. 2:a upplagan, 1987. sid. 11-27.
- Danto, Arthur C. 1995. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press. Princeton.
- De Duve, Thierry. 1996. *Kant after Duchamp*. MIT press. Cambridge & London.
- Edwards, Folke. 2000. *Från modernism till postmodernism*. Signum. Lund.
- Fleming, John & Honour, Hugh. 2002. *A World History of Art*. 6:e upplagan. Laurence King. London.
- Fried, Michael. 1998. *Art and objecthood: essays and reviews*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Gooding, Mel. 2001. *Abstrakt konst*. Ad Media AB. [stad okänd]
- Gustafsson, Johanna. 2003. *Female bonding: Ann Edholm, Annika Eriksson, Annika von Hausswolff, Ulrika Wärmling*.
- Hallin, Eva & Öhrner, Annika. 1992:1. Konst, kön och kunskap – om den konstnärliga praktiken. *Kvinnovetenskaplig tidskrift*.
- Harrison, Charles & Wood, Paul (red.). 2003. *Art in Theory 1900 – 2000: an anthology of changing ideas*. Blackwell Publishing. Oxford.
- Jaffé, Hans L.C. 1985. *Mondrian*. Harry N. Abrams, Incorporated. New York.
- Kandinsky, Wassily. 1984. *Om det andliga i konsten*. Vinga i Samarbete med Konstakademien, Stockholm. Göteborg.

- Krauss, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press. Cambridge & London.
- Meyer, James (red). 2000. *Minimalism*. Phaidon Press Limited. London & New York.
- Neuman, David & Nilsson, Bo (curatorer). 1996. *Måleri – det utvidgade fältet*. Rooseum – Center for Contemporary Art. Magasin 3 Stockholm Konsthall. Malmö. Stockholm.
- Nilsson, Håkan. 2000. *Clement Greenberg och hans kritiker*. (avh.) Stockholms Universitet, Konstvetenskapliga Institutionen.
- Noresson, Jan-Åke. 2006. Konstruktiv humor. *Göteborgsposten* 060901. /Artikel om Jacob Dahlgren./
- Sandqvist, Tom. 2000. *Ann Edholm*. Raster Förlag. [Stad okänd]
- Stokstad, Marilyn. 2000. *Art history*. Pearson Education, Inc. New Jersey.
- Wallenstein, Sven-Olov. 2002. *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar*. Eriksson & Ronnefalk AB. Stockholm.

Elektroniska källor

- http://www.guggenheim.org/exhibitions/singular_forms/highlights_9a.html
20070111.
- <http://www.nordenhake.com/php/artistsExhibitions.php?id=5#images2> 20070111.
- <http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/DEPLOY.of.GEO.FR2.htm>
20070111.
- http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=249437&i_word=Malevitj 20070111.
- http://www.sag.se/utställning/dahlgren_jacob/pages/06.html 11 januari 2007.
- <http://www.jacobdahlgren.com> 20070113.
- [Http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=249437&i_word=Malevitj](http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=249437&i_word=Malevitj)
20070114.
- http://www.sag.se/utställning/dahlgren_jacob/index.html 20070114.

Bildförteckning

Edholm, Ann. 1994. *Daimonion*. Olja på duk, 218 x 242 cm. (Del av Eikon, installation, Galleri Nordenhake, Stockholm 1995.)

Edholm, Ann. 2000. *Hjärtat har sin mening*. Olja på duk, 232 x 247 cm.

Edholm, Ann. 2004. *Tungan på ordet (Galla)*. Olja på duk, 262 x 232 cm.

Edholm, Ann. 2000. *Vidöppenstängd*. Olja på duk, 180 x 180 cm.

Dahlgren, Jacob. 2001. /På uppdrag av Landstingets konstråd/, Södersjukhuset Stockholm

Dahlgren, Jacob. 2004. *Förtvivlan*. 110 x 60 x 60 cm. Trä, frigolit, jord.

Dahlgren, Jacob. 2004. *Item 9: headmaster*. Skumgummi. 30 x 160 x 20 cm.

Dahlgren, Jacob. 2004. *Kyssten*. Trä, akrylfärg och frukt. 160 x 145 x 11 cm.

Halley, Peter. 1986. *Blue Cell with Triple Conduit*. Akrylfärg, självlysande färg och "Roll-a-tex" på duk. 195 x 195 cm.

Kelly, Ellsworth. 1964 – 65. *Blue and Green over Orange*. Litografi, 61 x 90 cm.

Malevitj, Kasimir. 1913. *Svart kvadrat på vit bakgrund*. Olja på duk. 106 x 106 cm.

Taffee, Philip. 1985. *We Are Not Afraid*. Linoleumtryckscollage, akryl på duk. 305 x 259 cm.