



Adresse Fossveien 24  
0551 Oslo  
Norge

Telefon (+47) 22 99 55 00

Post Postboks 6853  
St. Olavs plass  
N-0130

Faktura Postboks 386  
Alnabru  
0614 Oslo

Org.no. 977027233  
Giro 8276 0100265

**John Johansson**  
Måleriets ambivalens

**BFA**  
Avdeling Kunstakademiet 2019

KHIODA  
Kunsthøgskolen i Oslo,  
Digitalt Arkiv

<https://khioda.khio.no>  
[khioda@khio.no](mailto:khioda@khio.no)

Publikasjoner som arkiveres/publiseres i KHIODA reguleres av Lov om opphavsrett til åndsverk.

Opphavsmannen beholder opphavsretten til materialet i KHIODA, men gir brukerne tillatelse til å sitere fra verket, samt viderefremme det til andre, i henhold til åndsverkslovens regler. En forutsetning er at navn på utgiver og opphavsmann angis.

Kommersiell bruk av verket er ikke tillatt uten etter skriftlig avtale med opphavsmannen.

# Måleriets ambivalens

John Johansson

Det som tidigare drabbat mig är att försöka fastställa vissa vad jag trott nödvändiga begränsningar som att göra val, val av disciplin samt för att uppnå professionalisering. Genom erfarenhet har jag insett att sådana föreställningar inte bara hämmat men också låst arbetet. I grunden finns en strävan att lära sig måleriets teknik i generellt klassiskt utförande men insåg att verkens utveckling bara följde måleriets evolution i förhållande till konsthistorian. Detta ledde till en problematisk relation till måleriet, som intresse för ett medium som mest hade en ålderdomliga egenskaper och en känsla av illojalitet då andra tillvägagångssätt för att framställa idén kunde tillämpas, slutligen var en platt rektangulär yta för praktisk för att kunna lämna.

Det finns konstant en tvetydighet och ambivalens närvarande i vad som började framställas, dilemmat med att jobba med och mot måleri samtidigt. Det viktigaste just nu är inte att definiera praktik i form av klassifikation eller specifikation utan att genomföra och uppleva det som startar med en idé, iakttagelse eller vision genom diverse bearbetnings-metoder redovisa ett resultat genom materialitet. Då återstår självklart frågan till vilket ansvar upphovsmannen har att presentera mer än själva resultatet av denna utmaning och resonemangen kring vad som egentligen tillför eller urholkar praktiken när all information redan är materialiserat i verken. Det har också varit en av måleriets starka sidor utifrån en historisk konstnärlig praktik då resultatet oftast inte kräver en förklaring, speciellt gällande abstraktionen då mycket kan försvaras genom formalism. När man väljer att bryta den traditionella rollen blir dock oftast den övriga presentationen mer obligatorisk då den historiska referensen är svagare.

Stora förändringar har skett samtidigt är det något som håller rollen som målare starkt förknippad med säkra strategier som oftast kan kritiserar som passé. Om strategin är att implementera ett äldre ideal samt praxis måste det kanske någon förankring finnas i nutiden.

Nackdelen med texter som har fokus på verk som beskrivningar eller uttalanden om projektutföranden tenderar också att urvattna verkens egenvärde kompromissa betraktarens friheten för att kunna ta del av sin egna upplevelse. Olika resultat kan då förekomma i form av klassifikationer och tidigare yttranden hindrar utvecklingen då vissa ställningstaganden kan kollidera i vad som blir helhetsbilden och externa förväntningar måste tillgodoses. Jag definierar mig inte längre utifrån professionalisering kring konstformer men ser ändå allt ifrån ett målerisk grund och metodiken som användbar. Det kan röra sig om allt som konkret tillhör måleriets tillvägagångssätt: penslar, grunderingar, dukar, färgkvalitet, eller något som bara härstammar i dess vokabulär, spänna, yta, platthet. Måleri som förhållningssätt är problematiskt på det sättet att det skall definieras till sin historiska kontext men samtidigt finns viljan att alltid befrias ifrån den.

Ett konstnärskap förhåller sig dock alltid till konsthistorian och lever med eller mot den. Om man skall behandla ett ämne som man som utövare vistas inom kan man välja att utnyttja all ackumulerad kunskap och idéströmmar till sin fördel, något jag ser som en viktig del i min praktik. Det är också med hänsyn till att iakttagelsen att inget är unikt eller ensamt i rörelser eller historian, därför har jag en ambition att försöka redovisa måleriets position i förhållande till den tid jag själv upptäckte, utbildade mig och utövade det - och formulera denna text utifrån det yttre istället från det individuella. Det är frågan om huruvida man förhålla sig till allt utanför spänramen men samtidigt vistas inom den och varför det upplevs med starkt motstridiga känslor.

Boken *Painting 2.0: Expression in the information Age*<sup>1</sup> utgår ifrån en utställning med samma titel som försöker förklara den transformation som måleri genomgick efter postmodernismens förakt mot konstformen. Boken beskriver Web 2.0, en term som förklarar internets nya sociala struktur vid det tjugonde århundradet. Termen betecknar en betydande ökning av användargenererat online innehåll och förbättrade protokoll för interaktivitets-ändringar som måleriet underkastades på egen hand under samma period. I ett motstånd mot kanoniska investeringar i så kallade medium specificiteten har måleri sedan 1800-talet införlivat ett brett utbud av ”främmande” föremål. Såsom readymades, reklam, film, video och performance i sina förfaranden. Sådana inkorporeringar visar på ett sätt hur måleri har blivit interaktiv - genom att etablera associationer mellan olika genrer, samt mellan olika uppsättningar och objekt. Samtidigt börjar konstnärer att återvinna och omforma oftast mekaniskt modernistiska former, från geometriska ikoner till Op art mönster. En sådan strategi, att använda konsthistoria som ett fullt tillgängligt arkiv rikt på material som kan manipuleras och rekontextualiseras, har framkommit som ett sätt att generera ett slags nätverk eller helhet. Målare uppfinner då inte sina målningar från grunden utan samlar ihop redan existerande konst på duk eller utanför duken. Det är vidtaget accepterat att uppkomsten av konceptualism med betoning på “deskill-ing” och ersättningen av estetisk framställning av traditionella material till ren visualisering av idéer som byråkratisk och teknisk media som text och fotografi skulle utmana måleriet. Detta är en av anledningarna att postmodernistiska kritiker ökänt proklamerade måleriets död på 1980-talet. I motsats kan man hävda att måleriet egentligen absorberade konceptualismens utmaningar och i och med det utvecklade en ny vitalitet mer baserad på heterogenitet än medium specificitet. Man kan tolka detta som att konceptkonstens dematerialisering kompletterades och slöts av måleriets rematerialisering.

---

<sup>1</sup> Achim Hochdörfer, David Joselit, Manuela Ammer, Lynne Cooke, 2016, *Painting 2.0: Expressions in the information Age : Gesture and spectacle, eccentric figuration, social networks*

Den vanliga post-modernistiska utgångspunkten är att måleri befinner sig in en slags evolutionär återvändsgränd. Att konstnärer ägnar sig åt en tveksam nostalgi, som på ett eller annat sätt bara tjänar till att återuppliva dess egna förlorade framtid. Rädslan och kritiken i att vi har förlorat förmågan att föreställa oss en värld radikalt annorlunda från den vi lever i och att lösningen inte existerar.

Under det senaste decenniet har kritiken fokuserat starkt på just återupplivningen med öknamn som "zombie-formalism" och "crapstraction", huvudtemat börjar vid måleriets så kallade dödförklaring till den så kallade "återuppståndelsen" under 00-talet. Den huvudsakliga negativa responsen var att inget nytt kunde komma med måleri och att alla ideal var återanvända från det medium specificitet och formalism som var som störst under den abstrakta expressionism och till stor del förespråkad av konstkritikern Clement Greenberg. Annan kritik var att "trenden" till stor del bara var en effekt av det extremt accelererade marknadsvärdet på just abstrakt måleri.

Konstnären och kritikern Walter Robinson var den första som myntade uttrycket zombie-formalism i sin text "Flipping and the Rise of Zombie Formalism"<sup>2</sup>. Robinson skriver;

"En sak jag har hört det senaste, högt och tydligt, är sullet av en konststil som jag vill benämna Zombie Formalism. "Formalism", för att den här konsten innebär en enkel, reduktiv, essentiell metod för att göra en målning (ja, jag erkänner det, jag har hängt upp mig på måleri) och "Zombie" för att den återupplivar Clement Greenbergs bortkastade estetik.

När man tittar tillbaka på konsthistoria mäts estetisk betydelse av nyhet, genom att konstnären gör någonting som aldrig tidigare gjorts. I vår postmodernistiska ålder kan det "äkta" originalitet

---

<sup>2</sup> [https://www.artspace.com/magazine/contributors/see\\_here/the\\_rise\\_of\\_zombie\\_formalism-52184](https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184)

bara hittas tidigare, så vi har idag bara vårt eko. Ändå förblir idén om den unika den främsta egenskapen.”

Efter Robinson följer Konstkritikern Jerry Saltz med artikeln “why-new-abstract-paintings-look-the-same”<sup>3</sup> där han poängterar att marknadens roll för den ny framträdande abstrakta återkomsten började fylla konstmarknaden.

“Nu har någonting helst skett med den konstnärliga morfologin. En inversion har inträffat. I dagens starkt expanderade konstvärld och konstmarknad har konstnärer som gör utspädd konst överhanden. En stor del av den konst som tillverkas idag drivs av marknaden och speciellt av mycket osofistikerade spekulatörssamlare som ropar på sina rika vänner och deras vänner rika vänner och får dem att köpa samma utseende.”

Något i kritiken bevitnar dock om måleriets oförträffliga effektivitet som medium i samtiden.

“Den mesta Zombie formalismen kommer i vertikal format, skraddarsydd för omedelbar digital distribution och visning via jpeg på bärbara enheter. Det ser ganska mycket ut på samma sätt som det gör på iPhone, iPad, Twitter, Tumblr, Pinterest och Instagram.”

Den platta ytan ger en extrem fördel i distributions möjligheter, i kombination med den konkret materiella aspekten som inte finns hos fotografi som borde vara den mer optimala konstform i digital form. Ju fler konstnärer och betraktare som bejakar verkens sanna materialitet - ju mindre innehåll verkar också vara nödvändiga. Frågan är om inte också det allmänna intresset har kommit i kapp det institutionella konst-vetandet då få behöver ett sekels konstutveckling från

---

<sup>3</sup> <https://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html>

modernism och abstraktion förklarar för sig, och på ett sätt blivit standardiserat vilket öppnat marknaden för mer planlösa köpare. Om man ser på mer okritiska teorier med just fokus på den abstraktion, som fick sitt fäste i 2010-talet och som inte bara pekar på konstnärer som omedvetna aktörer i händerna på konstmarknaden utan utnyttjar historien på ett sätt som bryter den linjära historiska konventionen. Samtidigt är det viktigt att inse att retroaktiva rörelser omöjligt fungerar på exakt samma sätt i ett nutidskontext.

“Abstrakt måleri med sin självklara “sakighet” väcker uppfattningen om riktiga objekt, vilket tjänar till en väldigt direkt och konkret metafor för kreativitet och skicklighet, som leder till distinktion och exklusivitet, och en uppfattning av skönhet och dekoration. Och till slut fungerar verket som ett tecken och markör för klassisk exklusiv konst i allmänhet. Kombinerat med ett speciellt högt generellt värde. Dock tar dom flesta unga abstrakta konstnärerna fortfarande uppenbar inspiration och antydan från abstrakt måleriets historia. Men dom närmar sig den på ett direkt och obehindrat sätt. Det är deras öppna eklekticism samt deras brist på hänsyn till konsthistorians utveckling som får mest kritik”<sup>4</sup> Skriver Isabel Wünsche och Wiebke Gronemeyer i boken *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*.

Som avslut kan även vara värt att nämna Arthur Koestlers verk *The Ghost in the Machine*<sup>5</sup>. Det han refererar till är “Drawback to leap”, en slags evolutions mekanism och något så motsägelsefullt som ett progressivt baksteg. Här demonstreras inte bara att evolutionen är fyllda med återvändsgränder, men utan några av de största revolutionerna inom vetenskap, konst och biologi var beroende av dem.

---

<sup>4</sup> *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*  
Isabel Wünsche, Wiebke Gronemeyer

<sup>5</sup> *The Ghost in the Machine*, Arthur Koestler

“I litteratur och konsthistorian är sicksack kurvan mer bevisad: vi har sett hur perioder med kumulativa framsteg inom en given “ skola” eller teknik oundvikligen slutar i stagnation, mannerism eller dekadens, tills då krisen upplöses av en skiftande sensibilitet, betoning, stil.”

Det är inte förrän då perioder av kommutativa framsteg nått sin oundvikliga stagnation då vi saknar alla alternativ utom att gå tillbaka och finna en annan väg ut. Som exemplifierat hur Pablo Picassos omvändning till primitivism gjorde det möjligt för honom att smida ett helt nytt paradigm i kubismen.