



C. O. Hultén,
Soltotem, 1948.

MODERNISMENS ANDRA VÅG

9

Efter första världskriget bildades Nationernas Förbund med säte i Genève, efter det andra bildades Förenta Nationerna med säte i New York (i en skyskrapa ritad av utopisten Le Corbusier).

Andra världskriget slut 1945 innebar dels att Europa delades av en järnridå, som skilde Västeuropas kapitalistiska demokratier från Östeuropas kommunistiska diktatur, dels att det krossade Tyskland delades upp i fyra ockupationszoner, en engelsk, en amerikansk, en fransk och en rysk. Berlin hamnade en bra bit in i östzonen och klövs också i fyra delar.

En konsekvens av detta var att Östeuropa påtvingades kommunistisk diktatur och att det i Västeuropa bildades en Kol och stålunion med ärkefienderna Frankrike och Västtyskland som huvudparter, föregångaren till det som några decennier senare skulle bli EU, Europeiska unionen. Det kalla kriget mellan de båda segermakten USA och Sovjet var snart ett faktum. Genom bildandet av Atlantpakten och NATO garanterades Europa militärt skydd av USA. Den amerikanska marshallhjälpen bidrog dessutom i hög grad till Europas ekonomiska återhämtning och syftade också till att motverka kommunismens expansion västerut.

Upptäckten av den etniska rensningen genom arbets- och förintelseläger i Nazityskland skapade ett djupt europeiskt trauma, som påskyndade västmakternas beslut att (på palestiniernas bekostnad) genomdriva bildandet av den judiska staten Israel. Annars innebar efterkrigsepoken att Europa successivt avvecklade de många och ofta stora kolonier som man i århundraden hade påtvingat Asien och Af-

rika och att Europa därmed som internationell stormakt gick i graven. USA och Sovjetunionen framstod allt tydligare som de två dominerande och rivaliserande politiska och militära stormakterna i världen. De kalla kriget och den ömsesidiga kärnvapenupprustningen innebar ett växande hot om global förintelse, som kulminerade med Kubakrisen 1963, då John F. Kennedy var USA:s president och Nikita Chrusjtjov Sovjets ledare.

Under senare hälften av 1900-talet blev Europa både ekonomisk och kulturellt allt mer beroende av USA. Efter krigsslutet 1945 blev Paris på nytt den ledande internationella konstmetropolen men förlorade successivt mark till New York, som under krigsåren hade blivit en fristad för en rad ledande modernister med Fernand Léger, Piet Mondrian, André Breton och Max Ernst i spetsen. New York blev plötsligt något av ett internationellt konstcentrum, vilket bidrog till framväxten av tre självständiga amerikanska avantgarderörelse under 50-talet: den abstrakta expressionismen med Jackson Pollock och Willem de Kooning som centralgestalter, neodadaismen med Robert Rauschenberg och Jasper Johns och pop-art med Andy Warhole och Claes Oldenburg som ledande namn. Detta tog Europa med överraskning, eftersom USA till dess närmast hade uppfattats som ett kulturellt u-land.

Det nonfigurativa avantgardet i Paris var omkring 1950 uppdelat i de »kalla», d.v.s. purister och konstruktivister som Jean Dewasne och Victor Vasarely, och de »varma», som Sergej Poliakov och Jean Fautrier. Dessutom tillkom mot decenniets mitt nonfigurativa informella målare eller

tachister (fläckmålare) som Henri Michaux och Wols, som inspirerades av surrealistisk automatism, och Jean Dubuffet, som inspirerades av graffiti, pissoarklotter och sinnessjukas bilder och som stod för *un art autre*, d.v.s. en konst utan estetiska skygglappar.

En tung faktor i västerländsk avantgardekultur efter kriget var den franska existensialismen med Jean Paul Sartre i spetsen, som betonade livets absurditet och individens självständiga val och ansvar. Denna fick stort inflytande inte minst i konstnärliga och litterära kretsar. Konstnären och den intellektuelle måste i alla lägen ifrågasätta maktens auktoritet.

Efter art concretfiaskot och halmstadgruppens omvändelse till surrealismen innebar 30-talet ett rejält avbräck för den non-figurativa konsten i Sverige. Färg och formarna dominerade scenen med sitt kvalificerade lagom-måleri, halmstadsurrealisterna stod för det nya avantgardet och göteborgskoloristerna var fortfarande ganska okända.

Krigsårens oro och isolering 1939—1945 förstärkte denna provinsialisering av konst- och kulturlivet. Det folkära och folknära blev viktigare än det utmanande och experimentella. För nyskaparna var krigsåren dystra, men större har konstintresset i landet sannolikt aldrig varit.

När gränserna åter öppnades efter det nationalsocialistiska Neuropas sammanbrott importerades nya idéer och impulser från kontinenten. Idéer och impulser som pekade åt olika håll. Paris var fortfarande avantgardets självklara centrum, även om modernismen där tenderade att bli alltmer mondän och akademisk.

I Stockholm kom de abstrakta konkretisterna att dominera och blev den ledande (mest fokuserade) rörelsen i svensk efterkrigsmodernism, i Malmö kom de surrealistiska imaginisterna och i Göteborg Nya Valand och den central-europeiske surrealist-kubisten Endre Nemes. 1946 bildades Imaginistgruppen i Malmö, 1947 fick konkretisterna sitt genombrott i Stockholm och samma år tillträdde Nemes sin befattning som ledare för konstskolan Valand.

Några nyskapande genombrott i nivå med 1910-talets innebar inte denna efterkrigsepok, vare sig i Sverige eller på kontinenten. Efter två bestialiska världskrig inom loppet av

en generation och en renrasig folkutrotning på industriell nivå, iscensatt av företrädare för ett ledande kulturland, var Europas självförtroende bankrutt.

En viktig aspekt av kulturlivet i det skyddade svenska folkhemmet under dessa år var den socialdemokratiska folkrörelsens ambition att höja folkets smak och bildningsnivå. Det gjordes genom en bred kampanj mot hötorgskonst som Nationalmuseum gick i bräschen för redan 1945 genom utställningen God Konst i Hem och Samlingslokaler. Konstfrämjandet under Bror Eje spred genom massproduktion av färglitografier signerade av framstående konstnärer för att höja folkets smak. Dessutom medverkade Folkets Hushållningsföreningar, Arbetarnas Bildningsförbund (ABF), HSB samt tidskrifter som *Folket i Bild*, *Lyrikvännen* och *VI* under 40- och 50-tal aktivt i denna bredd upplagda folkbildningskampanj. De första decennierna bedrevs denna förädling, eller detta förborgerligande, av folksmaken på ideell nivå, men på 60-talet började ecklesiastikminister Ragnar Edenman (s) och andra i regeringskretsen inse att ökat materiellt välstånd inte självklart ledde till fördjupat kulturintresse och initierade därför en rad utredningar. Först 1974 med *Ny kulturpolitik* fick kulturen en tydlig politisk styrning. I Göteborg hade samtidigt ett liknande program (KUB69) tagits av kommunfullmäktige. Till följd av välfärdsstatens högskattepolitik hamnade nu en allt större del av det ekonomiska ansvaret för de kulturinstitutioner som donerats av skeppsredare och grosshandlare nu med en duns i kommunens knä. Donatorerna tågade ut och politikerna tågade in. Det svenska folkhemmet var en revolution i det tysta.

Konkretismen — och bildens autonomi

Efterkrigsårens europeiska och även svenska avantgarde fick utpräglad retro-karaktär. Man grep tillbaka till förkrigstiden — men inte till Matisse så mycket som till Picasso, Klee, Mondrian, Kandinskij, Miró och Ernst.

Man började från början igen. Denna nystart fick med konkretisterna en bekymmersfri och lekfull — kanske till och med eskapistisk — prägel, medan den hos imaginister-

tachister (fläckmålare) som Henri Michaux och Wols, som inspirerades av surrealistisk automatism, och Jean Dubuffet, som inspirerades av graffiti, pissoarklotter och sinnessjukas bilder och som stod för *un art autre*, d.v.s. en konst utan estetiska skygglappar.

En tung faktor i västerländsk avantgardkultur efter kriget var den franska existensialismen med Jean Paul Sartre i spetsen, som betonade livets absurditet och individens självständiga val och ansvar. Denna fick stort inflytande inte minst i konstnärliga och litterära kretsar. Konstnären och den intellektuelle måste i alla lägen ifrågasätta maktens auktoritet.

Efter art concretfiaskot och halmstadgruppens omvändelse till surrealismen innebar 30-talet ett rejält avbräck för den non-figurativa konsten i Sverige. Färg och formarna dominerade scenen med sitt kvalificerade lagom-måleri, halmstadsurrealisterna stod för det nya avantgardet och göteborgskoloristerna var fortfarande ganska okända.

Krigsårens oro och isolering 1939—1945 förstärkte denna provinsialisering av konst- och kulturlivet. Det folk-kära och folknära blev viktigare än det utmanande och experimentella. För nyskaparna var krigsåren dystra, men större har konstintresset i landet sannolikt aldrig varit.

När gränserna åter öppnades efter det nationalsocialistiska Neuropas sammanbrott importerades nya idéer och impulser från kontinenten. Idéer och impulser som pekade åt olika håll. Paris var fortfarande avantgardets självklara centrum, även om modernismen där tenderade att bli alltmer mondän och akademisk.

I Stockholm kom de abstrakta konkretisterna att dominera och blev den ledande (mest fokuserade) rörelsen i svensk efterkrigsmodernism, i Malmö kom de surrealistiska imaginisterna och i Göteborg Nya Valand och den central-europeiska surrealist-kubisten Andre Nemes. 1946 bildades Imaginistgruppen i Malmö, 1947 fick konkretisterna sitt genombrott i Stockholm och samma år tillträdde Nemes sin befattning som ledare för konstskolan Valand.

Några nyskapande genombrott i nivå med 1910-talets innebar inte denna efterkrigsperiod, vare sig i Sverige eller på kontinenten. Efter två bestialiska världskrig inom loppet av

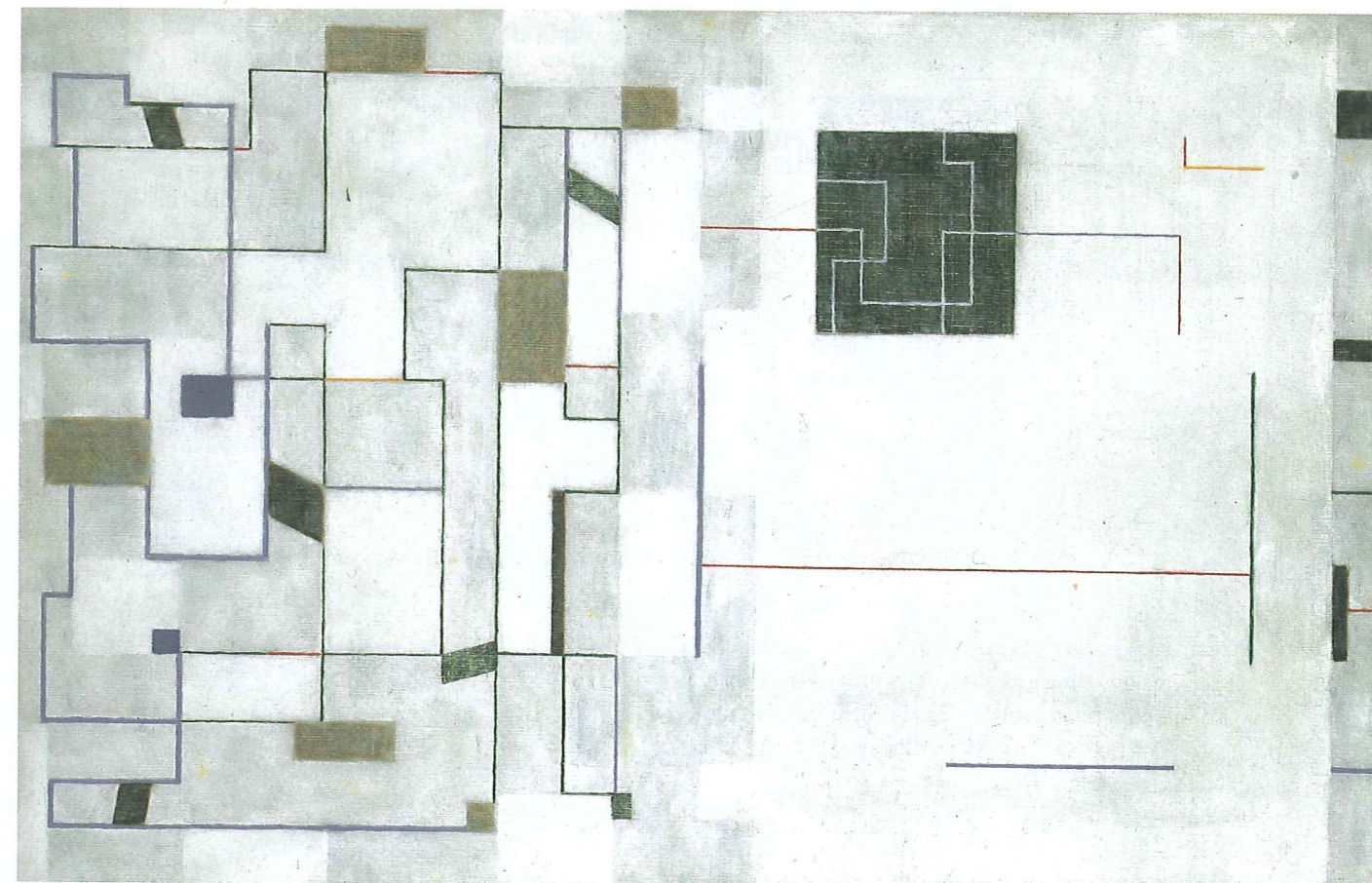
en generation och en renrasig folkutrotning på industriell nivå, iscensatt av företrädare för ett ledande kulturland, var Europas självförtroende bankrutt.

En viktig aspekt av kulturlivet i det skyddade svenska folkhemmet under dessa år var den socialdemokratiska folkrorelsens ambition att höja folkets smak och bildningsnivå. Det gjordes genom en bred kampanj mot hötorgskonst som Nationalmuseum gick i bräschen för redan 1945 genom utställningen God Konst i Hem och Samlingslokaler. Konstfrämjandet under Bror Ejeve spred genom massproduktion av färglitografier signerade av framstående konstnärer för att höja folkets smak. Dessutom medverkade Folkets Hushållningsföreningar, Arbetarnas Bildningsförbund (ABF), HSB samt tidskrifter som *Folket i Bild*, *Lyrikvännen* och *VI* under 40- och 50-tal aktivt i denna bredda upplagda folkbildningskampanj. De första decennierna bedrevs denna förädling, eller detta förborgerligande, av folksmaken på ideell nivå, men på 60-talet började ecklesiastikminister Ragnar Edén (s) och andra i regeringskretsen inse att ökat materiellt välstånd inte självklart ledde till fördjupat kulturintresse och initierade därför en rad utredningar. Först 1974 med *Ny kulturpolitik* fick kulturen en tydlig politisk styrning. I Göteborg hade samtidigt ett liknande program (KUB69) tagits av kommunfullmäktige. Till följd av välfärdsstatens högskattepolitik hamnade nu en allt större del av det ekonomiska ansvaret för de kulturinstitutioner som donerats av skeppsredare och grosshandlare nu med en duns i kommunens knä. Donatorerna tågade ut och politikerna tågade in. Det svenska folkhemmet var en revolution i det tysta.

Konkretismen — och bildens autonomi

Efterkrigsårens europeiska och även svenska avantgarde fick utpräglad retro-karaktär. Man grep tillbaka till förkrigstiden — men inte till Matisse så mycket som till Picasso, Klee, Mondrian, Kandinskij, Miró och Ernst.

Man började från början igen. Denna nystart fick med konkretisterna en bekymmersfri och lekfull — kanske till och med eskapistisk — prägel, medan den hos imaginister-



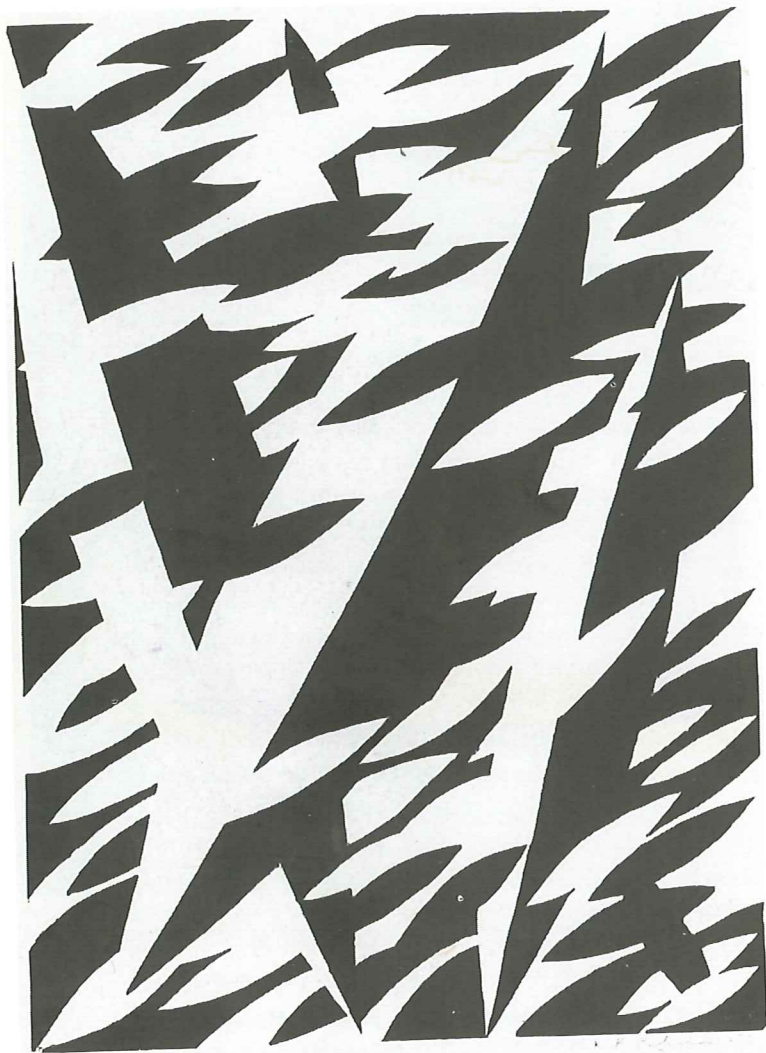
Olle Bonniér, *Progressiv värtemperering*, 1958. Moderna Museet.

na och Nya Valand tydligare återspeglade den skadskjutna kontinentens ångest och vända.

Konkretisterna från Stockholm anknöt först och främst till pariskubismen från 1910-talet och till dess rumsambivalens och relativism. Det gemensamma för kubismen och den samtida futurismen var förnekandet av en statisk verklighet — kubisterna betonar relationsspelet, futuristerna förändringsprocessen. Dynamik, flexibilitet och mångtydighet ersätter nu renässansens och klassicismens statiska centralperspektiv.

Redan 1938 visades Picassos *Guernica* i Stockholm —

och erbjöds Nationalmuseum, som avböjde. Däremot kom utställningen att betyda mycket för de konstintresserade ynglingar, som närmare tio år senare medverkade i utställningen Ung konst på Färg och Form 1947 i Stockholm. Den utställning som med bland andra *Lennart Rodhe* (f. 1916), *Lage Lindell* (1920—1980), *Pierre Olofsson* (1921—1996), *Karl Axel Pehrson* (f. 1921) och *Olle Bonniér* (f. 1925) skulle innebära konkretismens genombrott i svensk konst. Referensen till Picasso men också till Klee är från början tydlig. Redan 1939 skrev den brådmogne Rodhe i sin dagbok: »Jag vill en konst, där allt är buret av åskådighetens logik, där



Karl Axel Pehrson, *Delfinsk rörelse*, träsnitt, 1952.

varje komponent är underordnad bildens krav och där den abstrakta konstruktionen definieras mot konkreta mål.»

År 1944 hade Rodhe och Lindell ställt ut tillsammans med Endre Nemes och dansken Egon Möller-Nielsen i en barack vid Nybroviken och året därpå i konstföreningens regi i Uppsala. Geometrisk abstraktion och surrealistisk vi-

sion i gemensam attack mot de mäktiga färg-och-formarna med X-et, Hilding Linnqvist och Bror Hjorth i spetsen, som i närmare ett par decennier dominerat huvudstadens konstliv. Det var först när det motståndet var brutet som polariseringen mellan det rena och det orena avantgardet blev tydlig. Under 40-talet är gränsen mellan de två diffus. Varken Klee eller Picasso är riktigt tydlig.

Flera av konkretisterna hade gått för X-et på Konstakademien och det finns ofta en charmfull naivitet och lekfullhet i deras tidiga, figurativa verk, som inte har något med purism att göra. Den stränga formalism, som Otto G. Carlsson och art concret-gruppen stod för i Stockholm 1930 och som både publik och kritik vände ryggen, kom 40-talets svenska konkretister bara undantagsvis i närheten av.

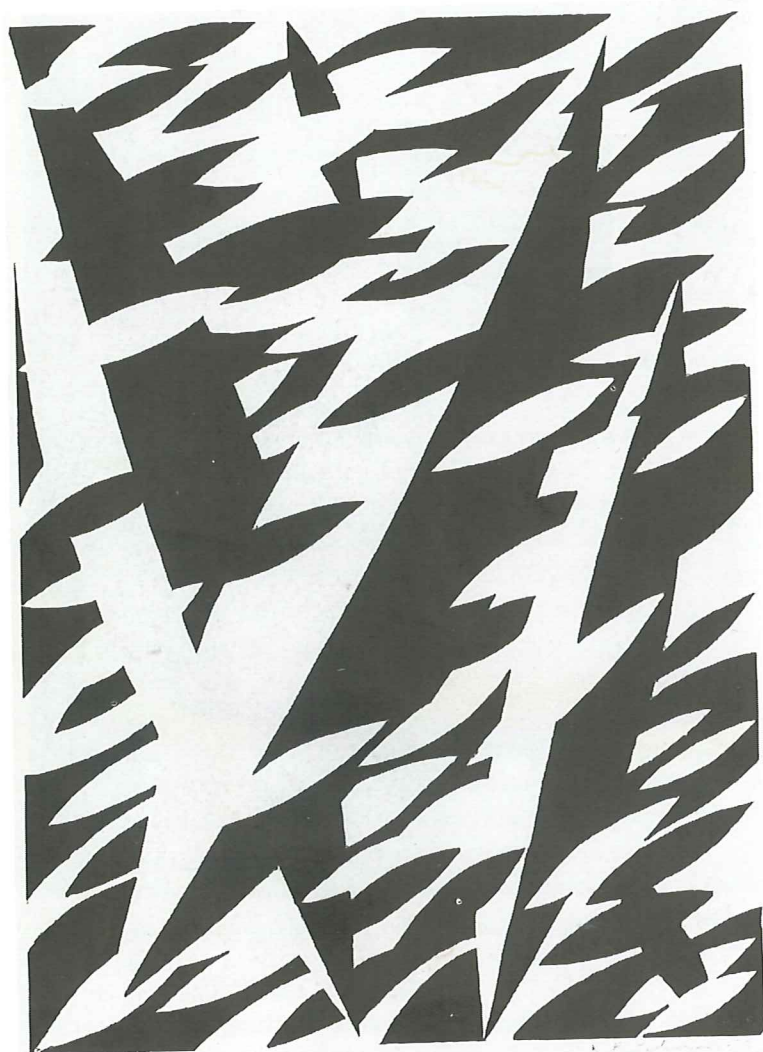
Tvärtom blev anknytningen till natur eller figur allt tydligare från 50-talet och framåt hos Lennart Rodhe, Lage Lindell, Olle Bonniér och Karl-Axel Pehrson.

Trots ambitionen att skapa ett överindividuellt och allmängiltigt bildspråk (i tidens rationella anda) så är de individuella särdragen hos de svenska konkretisterna tydliga. Rodhe utgår från rum och stilleben, Lindell från människor i rörelse,

Olofsson från månens och solens elliptiska kretslopp, Olle Bonniér från staden, trafiken och »den obrutna rörelsens dominans» och Karl-Axel Pehrson från djurvärlden. (Om skulptören Arne Jones, som stod konkretisterna nära, se s. 255.)

En gemensam nämnare för alla var intresset för det »ambivalenta rummet», ett arv från kubismen, och för den kontinuerliga dynamiken, ett arv från futurismen. Bilden skulle vara som en maskin, ett självständigt energialstrande väsen, där alla delar var likvärdiga och relaterade till varandra. Alla dess delar måste samverka och befinna sig i kontinuerlig rörelse. »Blicken finner ingen vila, inget läge är fixerat, ytan sprängs oavbrutet. Formen löses upp i intet, och föder en rörelse som aldrig stannar», framhåller Olle Bonniér.

Lennart Rodhe var den som framför allt betonade det *ambivalenta* rummets betydelse, där »framför» förvandlas till »bakom» — och vice versa — beroende på hur man ser.

Karl Axel Pehrson, *Delfinsk rörelse*, träsnitt, 1952.

varje komponent är underordnad bildens krav och där den abstrakta konstruktionen definieras mot konkreta mål.»

År 1944 hade Rodhe och Lindell ställt ut tillsammans med Endre Nemes och dansken Egon Möller-Nielsen i en barack vid Nybroviken och året därpå i konstföreningens regi i Uppsala. Geometrisk abstraktion och surrealistisk vi-

sion i gemensam attack mot de mäktiga färg-och-formarna med X-et, Hilding Linnqvist och Bror Hjorth i spetsen, som i närmare ett par decennier dominerat huvudstadens konstliv. Det var först när det motståndet var brutet som polariseringen mellan det rena och det orena avantgardet blev tydlig. Under 40-talet är gränsen mellan de två diffus. Varken Klee eller Picasso är riktigt tydlig.

Flera av konkretisterna hade gått för X-et på Konstakademien och det finns ofta en charmfull naivitet och lekfullhet i deras tidiga, figurativa verk, som inte har något med purism att göra. Den stränga formalism, som Otto G. Carlsson och art concret-gruppen stod för i Stockholm 1930 och som både publik och kritik vände ryggen, kom 40-talets svenska konkretister bara undantagsvis i närheten av.

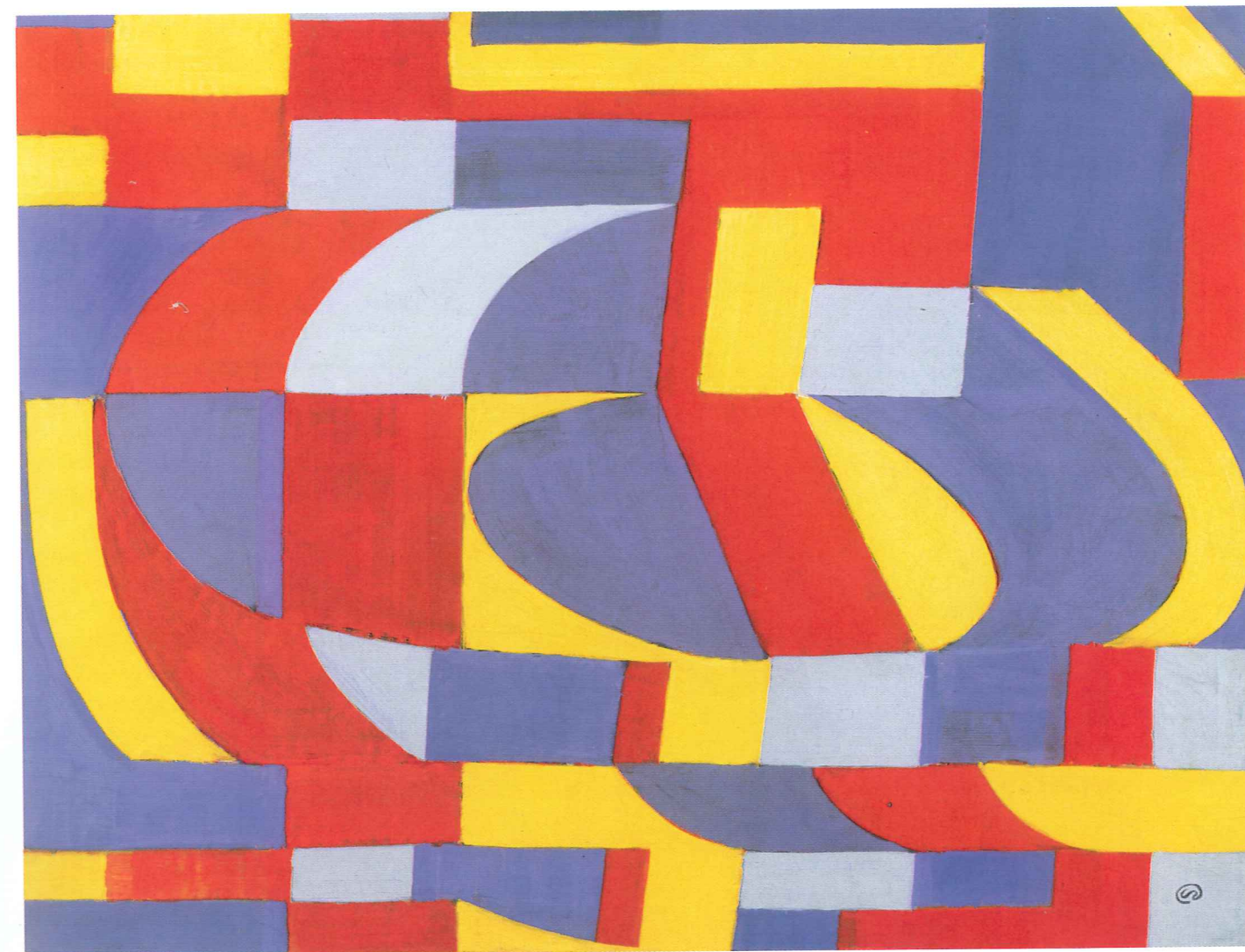
Tvärtom blev anknytningen till natur eller figur allt tydligare från 50-talet och framåt hos Lennart Rodhe, Lage Lindell, Olle Bonniér och Karl-Axel Pehrson.

Trots ambitionen att skapa ett överindividuellt och allmängiltigt bildspråk (i tidens rationella anda) så är de individuella särdragen hos de svenska konkretisterna tydliga. Rodhe utgår från rum och stilleben, Lindell från människor i rörelse,

Olofsson från månens och solens elliptiska kretslopp, Olle Bonniér från staden, trafiken och »den obrutna rörelsens dominans» och Karl-Axel Pehrson från djurvärlden. (Om skulptören Arne Jones, som stod konkretisterna nära, se s. 255.)

En gemensam nämnare för alla var intresset för det »ambivalenta rummet», ett arv från kubismen, och för den kontinuerliga dynamiken, ett arv från futurismen. Bilden skulle vara som en maskin, ett självständigt energialstrande väsen, där alla delar var likvärdiga och relaterade till varandra. Alla dess delar måste samverka och befinna sig i kontinuerlig rörelse. »Blicken finner ingen vila, inget läge är fixerat, ytan sprängs oavbrutet. Formen löses upp i intet, och föder en rörelse som aldrig stannar», framhåller Olle Bonniér.

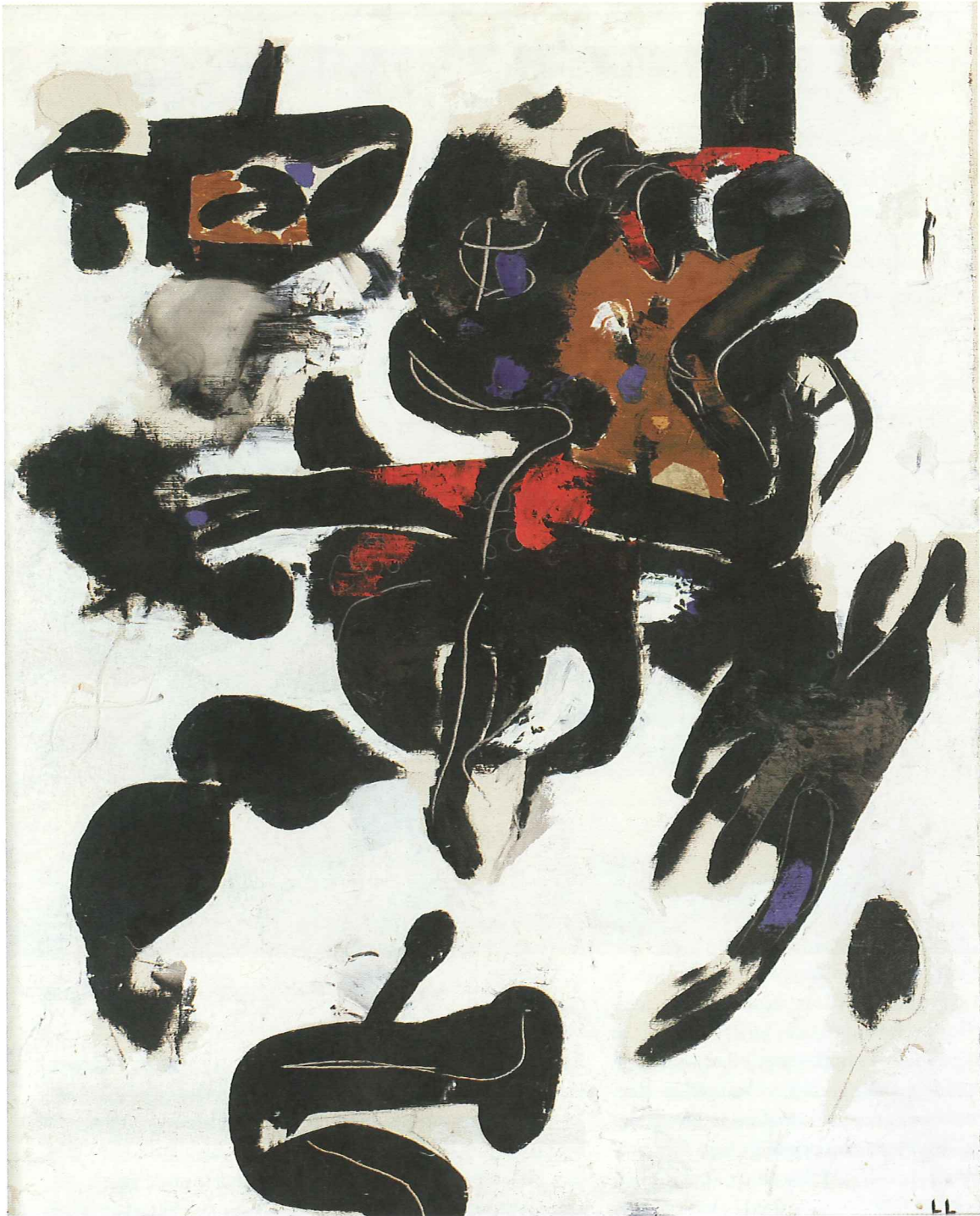
Lennart Rodhe var den som framför allt betonade det *ambivalenta* rummets betydelse, där »framför» förvandlas till »bakom» — och vice versa — beroende på hur man ser.

Lennart Rodhe, *Rotor*, tempera, 1954. Göteborgs konstmuseum.

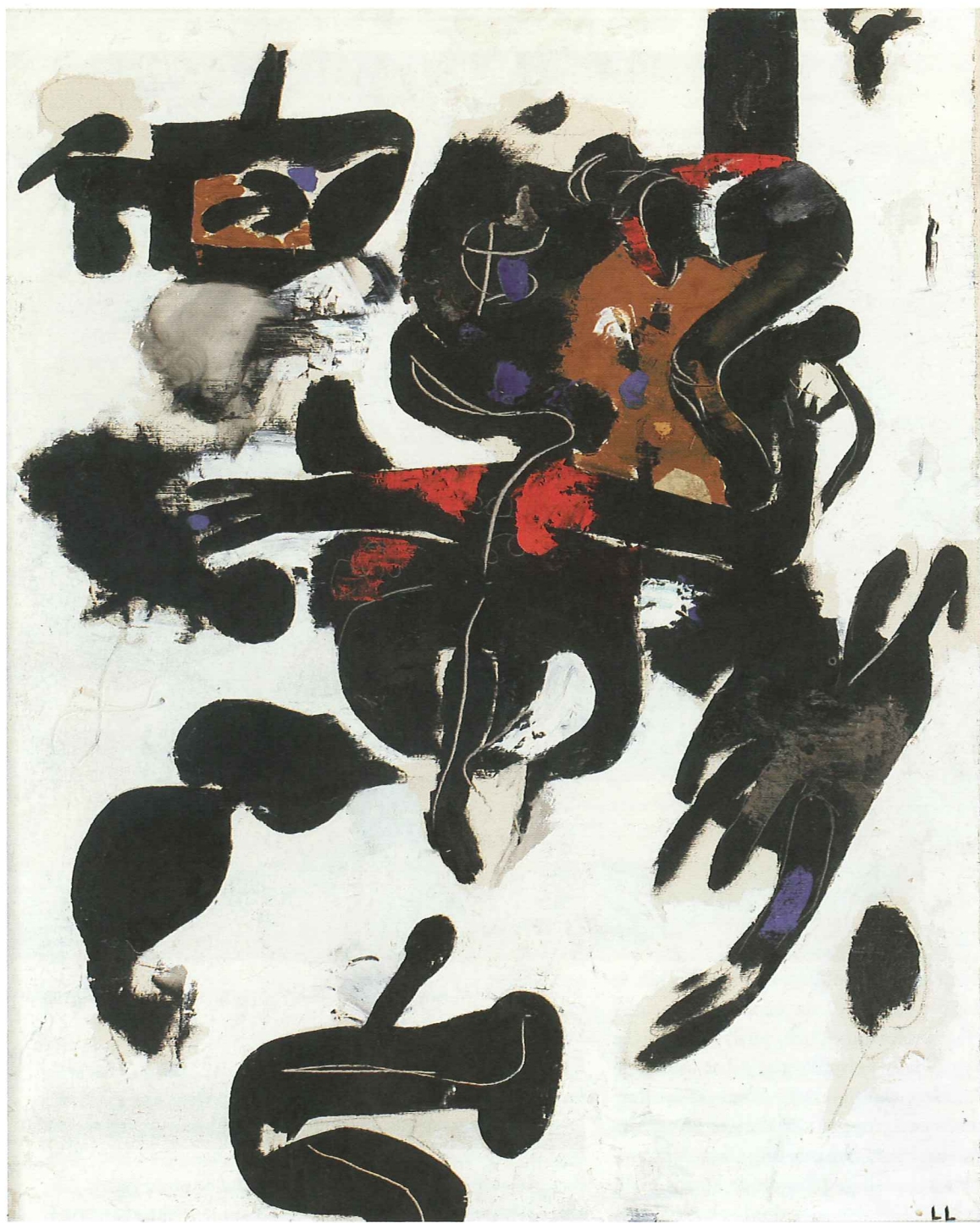
»Jag vill att en form skall ha flera funktioner.» Relativiteten och mångtydigheten får central betydelse. Bonniér var den mest stridbare teoretikern i gruppen. »Måleriets idé är endast en och universell: att med form och färg skapa bild och med dess verkan uttryck. [— — —] En bild är konkret när den uppfattas som ett ting i sig. [— — —] I de absolut ren-

odlade måleriska medlen fann målaren till slut en ny natur, en konkret realitet.»

Genom sin ytmässighet fick bilden karaktär av objekt snarare än av bild. Och genom sitt ambivalenta rum blev den ett uttryck för en dynamisk process snarare än ett statiskt faktum. Bilden befriades från sin subjektivitet, blev



Lage Lindell,
Komposition,
oljefärg på duk.



Lage Lindell,
Komposition,
oljafärg på duk.

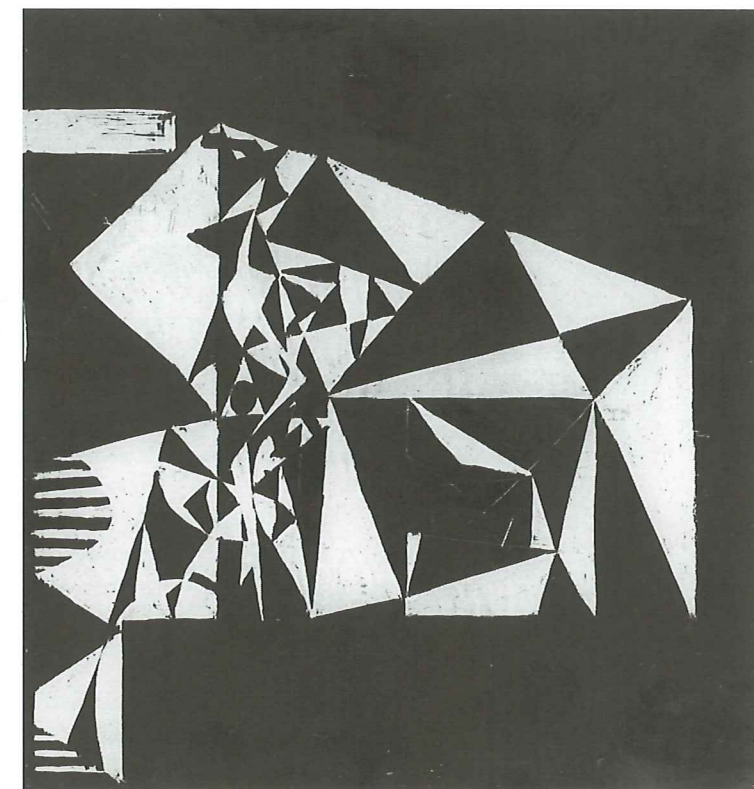
objektiv och rörlig. Nästan femton år senare lanserades den epokgörande utställningen *Rörelse i konsten*, som inte bara innebar dynamikens utan också objektets konstnärliga genombrott.

Konkretismen, som i svensk konsthistoria har fått något av samma nimbus av avantgarde som Cobra i Danmark, var det första uttrycket sedan GAN på 10-talet för ett dynamiskt, urbant (överindividuellt och övernationellt) civilisationsmedvetande. Men det var inte proletarietets och klasskampens 30-talsstad utan snarare den kooperativa staden, staden som rytmisk puls och dynamisk process, där alla delar måste samarbeta och befinna sig i kontinuerlig rörelse. Farväl till den entydiga folkhemiska provinsialismen och naturromantiken och »ja» till en mångtydig gränsöverskridande flexibilitet i progressiv rörelse. Konsten som artefakt, den moderna staden som en alltmer sofistikerad artefakt och det moderna livet som ett allt artificiellare liv. Ännu hade det konstnärliga hantverket betydande prestige, men den skulle från 60-talet och framåt snabbt sjunka. Med popkonsten började de nyskapande konstnärerna alltmer anpassa sig till mediernas medierade verklighet (*The medium is the message* av Marshall McLuhan). Med det postmoderna genombrottet på 80-talet blev maskiner som foto- och videokameran och datorn definitivt konstnärligt accepterade medier, samtidigt som staffliet och kavaletten på de progressiva konsthögskolorna reducerades till kuriositeter (eller antikviteter) från hantverkets förgångna tidevarv.

Med konkretismen skulle man äntligen lyckas med det som den visionäre Otto G. Carlsund med sin art-concret-utställning 1930 så skändligen misslyckats med. Konkretismen var en överindividuell l'art pour l'art — byggd på en social utopi. Den identifierade sig med det progressiva folkhemmets fältrop »konsten till folket» och utgick från att folket hade ett latent konstintresse och att den nya konkreta konsten kunde väcka detta intresse genom offentliga konstverk på gator, torg och tunnelbanestationer. Olofsson och Bonniér reste land och rike runt som konkretismens missionärer och Rodhe blev det sena 1900-talets mest eftertraktade och uppskattade lärare på landets konstskolor.

Några tunnelbanestationer fick de inte dekorera, det var först nästa generation med Jörgen Fogelquist i spetsen som lyckades med det. Och konkretisterna lyckades aldrig komma i närheten av det folkliga gensvar som mötte halmstad-surrealisterna. Sin mest imponerande kollektiva manifestation som monumentalkonstnärer gjorde de i matsalen till det progressiva läkemedelsföretaget Astra i Södertälje 1956.

Rodhe var den som fick de flesta uppdragen: hans tre mest uppmärksammade på 40-talet är väggarna för Nya Elementar i Ängby (1947—1953) och posthuset i Östersund (1948—1952) och den stora glasmålningen *Frukträdgården* för Handelsbanken i Stockholm (1954—1955). Olle



Lennart Rodhe, Skiss till vägg i Nya Elementar, Ängby, 1947—1953. Skissernas museum, Lund.



Pierre Olofsson,
Shake, Oljefärg
på duk. Moderna
Museet.

Bonniér gjorde en väggmålning för Blåsboskolan i Västerås och en i entrén till ett hyreshus i Vällingby (1955), Karl Axel Pehrson gjorde en väggmålning i anslutning till en trappa hos Astra (1955), Pierre Olofsson gjorde en vägg för Västerås vattenverk och flera monumentalverk för LKAB i Kiruna samt utsmyckningar för SAS, Lage Lindell gjorde väggar i Västerås, och Arne Jones fick stora skulpturbeställningar till flera svenska städer, som Stockholm, Göteborg, Norrköping, Lund.

avantgarde var att den skedde på bred front med likartade förtecken inom flera konstarter. Inom den avancerade atonala musiken spelade måndagsgruppen med Karl Birger Blomdahl, Gunnar Bäck och Ingvar Lidholm en viktig roll och inom litteraturen var 40-talisterna med bland andra Erik Lindegren, Karl Vennberg och Gösta Oswald banbrytare för en friare, abstraktare och mer mångtydig (svårbegriplig) diktning. Rummets ambivalens blev i musiken tonernas eller harmoniernas och i den orimmade dikten rytmens och betydelsens ambivalens. På snart sagt alla fron-



Pierre Olofsson,
Shake, Oljefärg
på duk. Moderna
Museet.

Bonniér gjorde en väggmålning för Blåsboskolan i Västerås och en i entrén till ett hyreshus i Vällingby (1955), Karl Axel Pehrson gjorde en väggmålning i anslutning till en trappa hos Astra (1955), Pierre Olofsson gjorde en vägg för Västerås vattenverk och flera monumentalverk för LKAB i Kiruna samt utsmyckningar för SAS, Lage Lindell gjorde väggar i Västerås, och Arne Jones fick stora skulpturbeställningar till flera svenska städer, som Stockholm, Göteborg, Norrköping, Lund.

Det nya och inte minst spännande med 40-talets neo-

avantgarde var att den skedde på bred front med likartade förtecken inom flera konstarter. Inom den avancerade atonala musiken spelade måndagsgruppen med Karl Birger Blomdahl, Gunnar Bäck och Ingvar Lidholm en viktig roll och inom litteraturen var 40-talisterna med bland andra Erik Lindegren, Karl Vennberg och Gösta Oswald banbrytare för en friare, abstraktare och mer mångtydig (svårbegriplig) diktning. Rummet ambivalens blev i musiken tonernas eller harmoniernas och i den orimmade dikten rytmens och betydelsens ambivalens. På snart sagt alla fron-

ter blev det internationella avantgardets multiplicerade perspektiv nu viktigare än det traditionella centralperspektivet. »Vi måste uppge den perspektiviska mittpunkten», konstaterar Karl Vennberg redan 1944. Hur nära en författare kunde föregripa konkretismens holistiska estetik framgår av Gösta Oswalds artikel *Lyrisk modernism* i BLM 1946: »Nu måste diktaren underkasta sig de strängaste krav på motivisk koncentration och konsekvent genomarbetning, där första versen skymtar bakom slutorden, eller så att de skilda stroforna återge samma utsikt, envetet och rent tala samma språk.»

En ny, mer abstrakt och svårbegriplig estetik, som distanserade sig från den klassiska normen — den tonala harmonin, rimmet och metern, figurationen och centralperspektivet — började på allt bredare front slå igenom. Drygt trettio år tidigare hade författaren Pär Lagerkvist, som vi sett (s. 55), relaterat till kubismens konstruktiva renhet som ett mönster för en nyskapande litteratur.

Konkretismen var ett vitalt avantgarde i svenskt konstliv fram till mitten av 50-talet. Den har trots sin korta levnad fått en närmast mytisk aura.

Lennart Rodhe förändrar redan under 50-talet sitt måleri från geometrisk abstraktion till organisk, den stora glasriptyken *Frukträdgården* (1954—1955) i Svenska Handelsbanken är ett av många exempel. Som om han genom konkretismen ville återerövra naturen, den natur som en gång klipporna och skrevorna kring bohusslänska Gerlesborg inspirerat honom att abstrahera. Karl Axel Pehrson lämnade abstraktionen för fantasiskulpturer av skalbaggar och febrigt surrealistiska visioner av tropiska urtidsparadis, ett förvandlingsnummer lika överraskande och paradoxalt som halmstadgruppens från konstruktivism till surrealism drygt tjugo år tidigare. Olle Bonniér övergav den konkreta bilden för att som en framtidsromantisk visionär utforska grekiska och indianska myter eller kosmiska nebulosor. Pierre Olofsson med sina konkretistiskt stilsiterade planetbanor och Lage Lindell med sin spiritualitet och sina dansanta figurationer i överraskande förvandlingsnummer förblev i stort sett sina ursprungsideal trogna.

I ett internationellt perspektiv är den svenska konkre-

tismen genom sina direkta eller indirekta referenser till natur och människa påfallande figurativ. Den rena konsten blev mer ett ideal än en praktik. Det nordiska ljuset och den nordiska naturkänslan finns där — under det internationella avantgardets avancerade artificialitet och kyliga purism — som en självklar, provinsiell klangbotten.

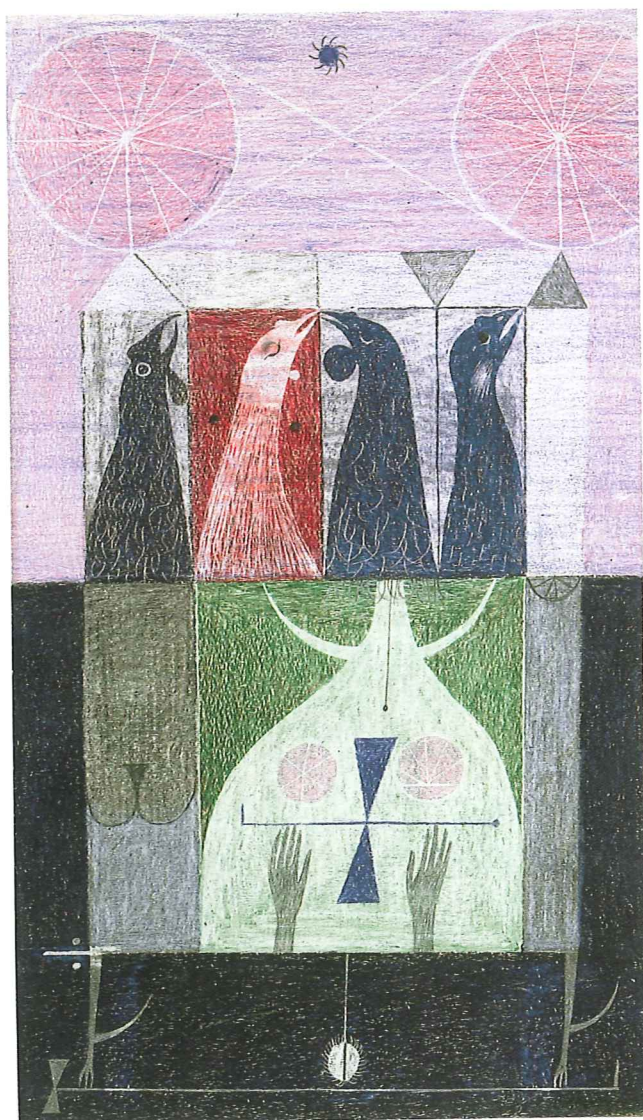
Man kan också beskriva den tidiga konkretismen som en naivistisk abstraktion, naivistisk i den meningen att den är lekfull, associativ och spirituellt snarare än strängt puristisk. Parallellerna med vad som samtidigt gjordes i den danska Cobragruppen — med bland andra Asger Jorn, Ejler Bille, Henry Heerup, Egil Jacobsen — är påfallande, även om de senare står närmare surrealismen än konkretismen. I direkt kontakt med danskt avantgarde och Cobras bioforma abstraktion kom först imaginisterna i Malmö medan stockholmskonkretisterna fick den via danska flyktingar som Egon Möller-Nielsen (gift med den avantgardistiska dansaren Birgit Åkesson) och Vilhelm Bjerke Petersen, en av purismens och surrealismens pionjärer. Om de svenska konkretisternas Klee-inspirerade naivism formaliseras allt mer kring 1950 så mytologiseras och spontaniseras snarare Cobra-gruppens vid samma tidpunkt.

Imaginismen — drömmens frihet

»Vi äro världar skapade av alla de ting vi drömma» (Max Walter Svanberg, 1947).

Om stilens och formens pregnans redan med Matisse-levnarna i början av seklet präglat avantgardet i hovkulturens boreala Stockholm, så har uttrycket och den måleriska känslan länge präglat avantgardet i hamn- och arbetarstaden Göteborg och intresset för symbolism, surrealism och det undermedvetna landets mest europeiska sydsvenska provinser, Halland och Skåne.

Opponenternas revolt mot akademismen på 1880-talet var en revolt mot en förljugen idealistisk verklighetsuppfattning och en förstelnad akademisk klassicism, och 1920-talets internationella surrealism var dels en revolt mot en förljugen idealistisk människosyn och vad man kallade »den



Anders Österlin, *Hus om kvinnor*, vaxkrita på papper, 1948. Malmö konstmuseum.

estetiska arvssynden», dels en revolt för en hänsynslös amoralisk subjektivitet, där det genuint »onda» eller genuint »fula» värderades högre än det falskt »goda» eller »sköna». Varken halmstadsurrealisterna eller imaginisterna förkas-

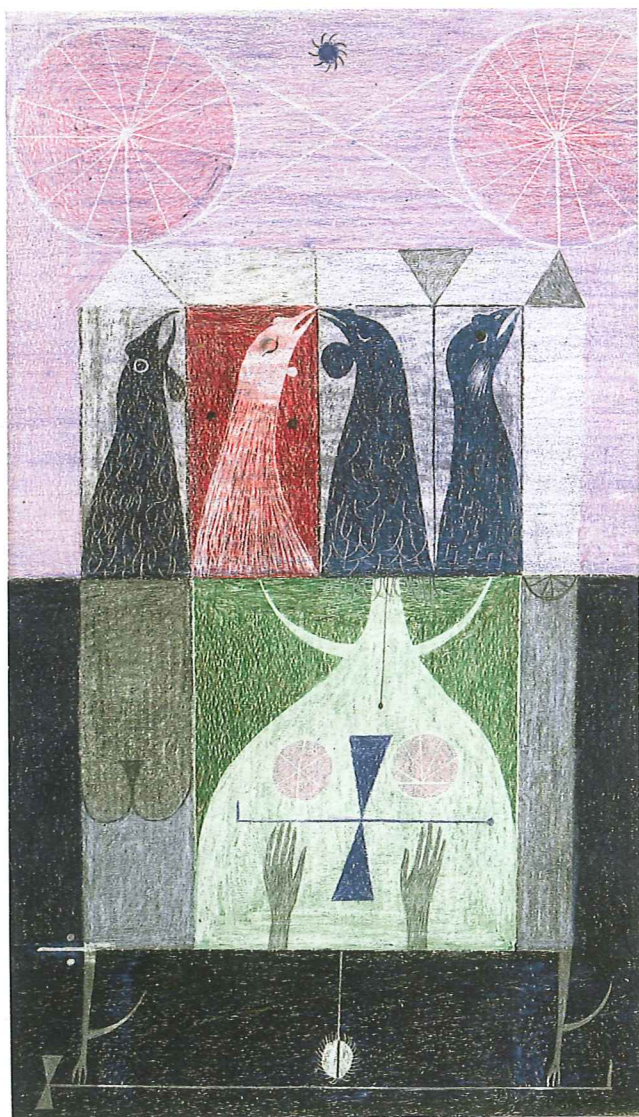
tade »den estetiska arvssynden», men deras estetiska värderingar var väsensskilda.

För imaginisten är den imaginära världen väsentligare än den illusoriska.

Imaginstgruppen bildades i Malmö av Max Walter Svanberg och C. O. Hultén redan 1946, alltså året före konkretisternas genombrott i Stockholm. Redan 1943 hade de ställt ut i Malmö tillsammans med Endre Nemes och Adya Junkers — också han en judisk flykting (från Estland) med surrealistisk orientering. Även dessa båda unga skåningar hade fascinerats av Picassos *Guernica* i Köpenhamn 1939, men mer av dess surrealism än av dess formalism. Det svenska efterkrigsavantgardet började alltså — knappast överraskande — i den stad som låg närmast kontinenten.

Imaginsternas ambition var att skapa en fri associationsladdad form, sprungen ur det undermedvetna. I grunden var imaginismen surrealistisk, men det var inte den illusoriska surrealismen à la Dalí man intresserade sig för, utan den symboliska eller abstrakta à la Klee eller Max Ernst. Man tog avstånd från surrealismens illusionism och anti-esteticism men ville bevara dess imaginära och fantasiegående irrationalitet. Målet var inte att som halmstadmålarna i Dalís anda presentera en illusionistisk drömvärld utan att genom sitt eget undermedvetna engagera betraktarens. Att fokusera människans och tillvarons grundläggande irrationalitet. 1950 publicerar imaginisten C. O. Hultén en artikel där han dels vänder sig emot konkretisternas puritanska laborationer och deras förakt för formens associativa verkan, dels mot halmstadsurrealisternas »bönummelm». I det ena fallet hämmas fantasins — eller imaginationens — fria flykt av den »rena formen», i det andra fallet av den pedantiska akademismen och religiösa trovissheten.

När imaginistgruppen med Max Walter Svanberg, C. O. Hultén och Anders Österlin som tydligaste profiler på Hulténs initiativ började ta form strax efter andra världskrigets slut var det främst en följd av avantgardemiljön i Köpenhamn, där surrealismen genom konstnärer som Vilhelm Bjerke Petersen och Wilhelm Freddie spelade en central roll. Sven Sandström har kallat imaginismen »en lyrisk gren på surrealismens träd» och Artur Lundkvist har beskrivit



Anders Österlin, *Hus om kvinnor*, vaxkrita på papper, 1948. Malmö konstmuseum.

estetiska arvssynden», dels en revolt för en hänsynslös amoralisk subjektivitet, där det genuint »onda» eller genuint »fula» värderades högre än det falskt »goda» eller »sköna». Varken halmstadsurrealisterna eller imaginisterna förkas-

tade »den estetiska arvssynden», men deras estetiska värderingar var väsensskilda.

För imaginisten är den imaginära världen väsentligare än den illusoriska.

Imaginistgruppen bildades i Malmö av Max Walter Svanberg och C. O. Hultén redan 1946, alltså året före konkretisternas genombrott i Stockholm. Redan 1943 hade de ställt ut i Malmö tillsammans med Endre Nemes och Adya Junkers — också han en judisk flykting (från Estland) med surrealistisk orientering. Även dessa båda unga skåningar hade fascinerats av Picassos *Guernica* i Köpenhamn 1939, men mer av dess surrealism än av dess formalism. Det svenska efterkrigsavantgardet började alltså — knappast överraskande — i den stad som låg närmast kontinenten.

Imaginisternas ambition var att skapa en fri associationsladdad form, sprungen ur det undermedvetna. I grunden var imaginismen surrealistisk, men det var inte den illusoriska surrealismen à la Dalí man intresserade sig för, utan den symboliska eller abstrakta à la Klee eller Max Ernst. Man tog avstånd från surrealismens illusionism och antiesteticism men ville bevara dess imaginära och fantasięgande irrationalitet. Målet var inte att som halmstadsmärlarna i Dalis anda presentera en illusionistisk drömvärld utan att genom sitt eget undermedvetna engagera betraktarens. Att fokusera människans och tillvarons grundläggande irrationalitet. 1950 publicerar imaginisten C. O. Hultén en artikel där han dels vänder sig emot konkretisternas puritanska laborationer och deras förakt för formens associativa verkan, dels mot halmstadsurrealisternas »bönemummel». I det ena fallet hämmas fantasins — eller imaginationens — fria flykt av den »rena formen», i det andra fallet av den pedantiska akademismen och religiösa trosvissheten.

När imaginistgruppen med Max Walter Svanberg, C. O. Hultén och Anders Österlin som tydligaste profiler på Hulténs initiativ började ta form strax efter andra världskrigets slut var det främst en följd av avantgardemiljön i Köpenhamn, där surrealismen genom konstnärer som Vilhelm Bjerke Petersen och Wilhelm Freddie spelade en central roll. Sven Sandström har kallat imaginismen »en lyrisk gren på surrealismens träd» och Artur Lundkvist har beskrivit



Max Walter Svanberg, *Imaginärt porträtt*, gouache och färgkrita på papper, 1948. Malmö konstmuseum.

den som »en fantasiburen konst befriad från surrealismens dogmatiska fjättrar, under bibehållandet av chocksammanträffandet mellan det omedvetna och det verkliga, mellan drömmen och realiteten».

Imaginstgruppen hade sitt första officiella framträdande 1951 i Stockholm och året därpå i Göteborg och Malmö.

Av den ursprungliga trion är det *Max Walter Svanberg* (1912—1994) med sin minutiösa detaljskärpa och sina metafysiskt mångtydiga och gåtfulla erotiska ritualer, som står den klassiska surrealismen närmast. Han är också den ende som surrealismens legendariske grundare André Breton hyllat — för hans bländande prakt och visionära kraft. »Jag räknar mötet med Max Walter Svanbergs bilder till de stora händelserna i mitt liv. [— — —] Svanberg bjuder oss, det måste sägas, in i en värld som är själva 'oanständigheten', i ordets mest omstörtande betydelse. [— — —] Det enda som kunnat ge människan idén om paradiset — så har jag för min del alltid trott — är något oanständigt med syftning på den erotiska sfär, som hänför oss så i våra drömmar att vi vid uppvaknandet känner den grymmaste längtan.»

Den provokativa laddning som Svanbergs bilder att döma av Breton hade på 40- och 50-tal förlorade de när konsten bröt sexvallen på 60-talet. Vilket kanske säger mer om pryderiet före 1960 än lösaktigheten efter.

Konsten har fått förmåga att med sitt mångtydbara och progressiva överraskningsväsen aktivt gripa in i och förlösa betraktarens fantasi. Bildernas fantasistimulerande kraft är det betydelsefulla, men imaginisten kräver att de formas med formellt konstnärliga medel.

Bilden får så långt uttrycksmedlen tillåter växa fram fritt, skapande sitt eget ansikte, visionen, vilken är en konkretisering av konstnärens emotionella struktur. Avbildning, förutfattat tvångsmässigt föreställande finnes ej här: idé, framväxandet ur upplevelsernas magasinerade sprängkraft frammanas bit för bit, tills bildens struktur och slutliga mening står i balans. Med sin fantasieggande aggression fortsätter den progressiva process som kontakten med det imaginära konstverket på-

börjat. Inga recept på hur man skall arbeta gäller för denna konst. Ingenting säger hur det eller det skall eller kan göras. Det gäller ej avbildning. I stället gäller det frihet att vara sig själv och att förstå att konsten har fått betydelse — utöver den propagandistiska eller dekorativa betydelsen — nämligen som fantasieggare.

Så skriver C. O. Hultén och Max Walter Svanberg i en gemensam katalog 1949.

Svanberg, vars konstnärliga utbildning begränsas till en kort, misslyckad seans på Otte Skölds målarskola i Stockholm, introducerade i sina bilder inte bara nya djärva motiv utan djärvt nya material och applikationstekniker, som tidigare bara brukats i heminrednings- och modebranschen. Material som nu blev aktiva element i hans rituella och orientaliskt gåtfulla bildvärld, präglad av, som han själv uttrycker det, en »heraldisk erotik i ädelstensslipade grymhetsmönster».

1950 skriver han:

Vad beträffar den direkta chockverkan, som ju är surrealismens främsta vapen, tror jag ej mer på denna som vapen mot en mänsklighet som ständigt är på vakt mot allt som kan störa dess skenheliga lugn, ty liksom man flyr det påträngande hotet om förintelsekrig flyr man den direkt chockande surrealismen och de tankar som vill borra sig in i sanningen om vad som egentligen ligger till grund för det hela.

Imagismen väcker genom skönhets sinnets engagemang i bilden betraktarens fantasi. Chockverkan blir här progressiv i tempo med betraktarens personligt engagerade emotionella aktivitet. De formellt konstnärliga materialen blir lockmedel för det imaginistiska bildinnehållets provocerande karaktär.

Liksom naturen lyfter sina blommor i ljuset, formar sina kvinnor, träd och djur ur sitt uttrycksbehovs alla möjligheter till en sällsam, fruktbar blomning, växer de imaginära bilderna ur imaginistens uttrycksbehovs alla möjligheter till eget fantasieggande liv.

I det imaginära skapandet är allting överraskande,

den som »en fantasiburen konst befriad från surrealismens dogmatiska fjättrar, under bibehållandet av chocksammanträffandet mellan det omedvetna och det verkliga, mellan drömmen och realiteten».

Imaginstgruppen hade sitt första officiella framträdande 1951 i Stockholm och året därpå i Göteborg och Malmö.

Av den ursprungliga trion är det Max Walter Svanberg (1912—1994) med sin minutiösa detaljskärpa och sina metafysiskt mångtydiga och gåtfulla erotiska ritualer, som står den klassiska surrealismen närmast. Han är också den ende som surrealismens legendariske grundare André Breton hyllat — för hans bländande prakt och visionära kraft. »Jag räknar mötet med Max Walter Svanbergs bilder till de stora händelserna i mitt liv. [— — —] Svanberg bjuder oss, det måste sägas, in i en värld som är själva 'oanständigheten', i ordets mest omstörtande betydelse. [— — —] Det enda som kunnat ge människan idén om paradiset — så har jag för min del alltid trott — är något oanständigt med syftning på den erotiska sfär, som hänför oss så i våra drömmar att vi vid uppvaknandet känner den grymmaste längtan.»

Den provokativa laddning som Svanbergs bilder att döma av Breton hade på 40- och 50-tal förlorade de när konsten bröt sexvallen på 60-talet. Vilket kanske säger mer om pryderiet före 1960 än lösaktigheten efter.

Konsten har fått förmåga att med sitt mångtydbara och progressiva överraskningsväsen aktivt gripa in i och förlösa betraktarens fantasi. Bildernas fantasistimulerande kraft är det betydelsefulla, men imaginisten kräver att de formas med formellt konstnärliga medel.

Bilden får så långt uttrycksmedlen tillåter växa fram fritt, skapande sitt eget ansikte, visionen, vilken är en konkretisering av konstnärens emotionella struktur. Avbildning, förutfattat tvångsmässigt föreställande finnes ej här: idé, framväxandet ur upplevelsernas magasinerade sprängkraft frammanas bit för bit, tills bildens struktur och slutliga mening står i balans. Med sin fantasieggande aggression fortsätter den progressiva process som kontakten med det imaginära konstverket på-

börjat. Inga recept på hur man skall arbeta gäller för denna konst. Ingenting säger hur det eller det skall eller kan göras. Det gäller ej avbildning. I stället gäller det frihet att vara sig själv och att förstå att konsten har fått betydelse — utöver den propagandistiska eller dekorativa betydelsen — nämligen som fantasieggare.

Så skriver C. O. Hultén och Max Walter Svanberg i en gemensam katalog 1949.

Svanberg, vars konstnärliga utbildning begränsas till en kort, misslyckad seans på Otte Skölds målarskola i Stockholm, introducerade i sina bilder inte bara nya djärva motiv utan djärvt nya material och applikationstekniker, som tidigare bara brukats i heminrednings- och modebranschen. Material som nu blev aktiva element i hans rituella och orientaliskt gåtfulla bildvärld, präglad av, som han själv uttrycker det, en »heraldisk erotik i ädelstensslipade grymmönster».

1950 skriver han:

Vad beträffar den direkta chockverkan, som ju är surrealismens främsta vapen, tror jag ej mer på denna som vapen mot en mänsklighet som ständigt är på vakt mot allt som kan störa dess skenheliga lugn, ty liksom man flyr det påträngande hotet om förintelsekrig flyr man den direkt chockande surrealismen och de tankar som vill borra sig in i sanningen om vad som egentligen ligger till grund för det hela.

Imaginismen väcker genom skönhetsinnets engagement i bilden betraktarens fantasi. Chockverkan blir här progressiv i tempo med betraktarens personligt engagerade emotionella aktivitet. De formellt konstnärliga materialen blir lockmedel för det imaginistiska bildinnehållets provocerande karaktär.

Liksom naturen lyfter sina blommor i ljuset, formar sina kvinnor, träd och djur ur sitt uttrycksbehovs alla möjligheter till en sällsam, fruktbar blomning, växer de imaginära bilderna ur imaginistens uttrycksbehovs alla möjligheter till eget fantasieggande liv.

I det imaginära skapandet är allting överraskande,

vidaresuggererande till ständigt nya överraskningar. Liksom grundton och eggelse i allt liv är sexualitet, går det även en grundton av sexualitet genom den imaginära konsten. [— — —] Det måste göras klart för alla att skönhet inte kan patenteras, att skönhet skapas ur behov och ej har någon fixerad estetisk existens.

Från 60-talet experimenterar Max Walter Svanberg också — möjligen påverkad av popkonsten — med avancerade bildcollages och utmanande klipp ur exklusiva pornografiska tidskrifter. Prakten finns kvar, men den byzantinska ritualmystiken är borta och han tillåter sig nu en friare form, ett djupare rum och en djärvare sensualism. »Jag tar alla de urklippta tingen ur deras entydiga tillvaro för att sammanföra dem till en mångtydig värld.»

Den civilisationskritiska ambitionen med udden riktad mot den moraliska och mentala purismen (rationalismens censur av sinnligheten och det undermedvetna, drömmen och fantasin) är tydlig, likaså avståndstagandet från surrealismens förakt för det sköna (som en produkt av det konventionella »överjaget»). Den internationella surrealist Svanberg främst associerar till är Max Ernst, som ligger närmare en modernistisk estetik än Dalí med sina illusoriska drömvisioner. Men i ett vidare perspektiv anknuter Svanberg snarare till sekelskiftets dekadenta symbolism — till en Aubrey Beardsley eller Gustave Moreau — än till 30-talets provocerande surrealism. Där, men endast där, finns en parallell till halmstadsurrealismen.



Max Walter Svanberg, *Amerika*, collage, 1966.

C. O. Hultén (f. 1918) är otvivelaktigt imaginisten med det mest bländande registret. Den konstnärliga produktivitet och förnyelseförmåga han visat under drygt ett halv-



C. O. Hultén, *Molntecken*, oljefärg på duk, 1963.

sekel är sannolikt unik i svensk 1900-talskonst — även om man inkluderar malmökollegan Ola Billgren.

Om Svanberg har två har C. O. Hultén åtminstone fyra distinkta imaginistiska perioder. I den första före 1946 pendlar han mellan bilder med utpräglat drömsurrealistisk karaktär och »gatukardiogram» där han i fingerade konstruktionsritningar ställer stadens sterila rationalitet mot människans irrationella sexualitet. Den andra (1946—1958) kommer genom sin måleriska spontanitet och sina mångtydiga erotisk-mytiska figurationer nära anarkistiska danska Cobramålare som Asger Jorn och Carl Henning Pe-

dersen. (Hultén medverkade också i Cobrautställningar i Danmark och på kontinenten, vilket Svanberg vägrade.) Det är under 40-talets sista år som Hultén, inspirerad av Max Ernst, också arbetar med suggestiva frottages (som egentligen är en period för sig). Den tredje perioden inträffar under 60-talets första hälft, när han blir påverkad av den amerikanska abstrakta expressionismen (som också har rötter i surrealismen) och den fjärde, den afrikanska, med sina tydliga inslag av fotorealism, har präglat hans måleri från 1966 och framåt. Uttrycksmedlen växlar men målet förblir det samma: en mångtydig poetisk suggestion, en undermedveten gåtfullhet, en lek med transformationer och metamorfoser, ett ifrågasättande av våra klichéer och vår rationellt begränsade verklighetsuppfattning. C. O. dras till den primitiva överraskningen, vare sig han finner den hos grottmålarna, i en Nimbaskulptur från Guinea eller i Palais Idéal, lantbrevbäraren Ferdinand Chevals absurda drömslott i södra Frankrike från seklets ungdom. Eroticismen och friheten är imaginismens tvillingpar.

C. O. Hultén är en experimentator, en mångfrestare, som prövat olika tekniker, en sökare som lärt av Picasso på 30-talet, av Max Ernst, Freud och surrealismen på 40-talet, som tangerat Carl Henning Pedersen och Cobra och den abstrakta expressionismen från New York på 50-talet och nyrealisterna på 60-talet, men som ändå lyckats bevara »friheten att vara sig själv». Att han inte fått det erkännande han borde av huvudstadens konstetablissemang beror sannolikt främst på att han gått sin egen »europiska» och »afrikanska» väg och inte rättat sig efter trendsättarnas amerikanska riktningvisare.

Det är inte bara som målare C. O. Hultén har spelat en avgörande roll i sydsvenskt konstliv utan också som initiativtagare till Image förlag (som bland annat gav ut den första volymen av Rimbaud på svenska och Göran Printz-Påhls-sons debutdiktsamling), som ledare för Galerie Colibri (där han introducerade Alechinsky, Matta, Saura, Michaux och Wilfredo Lam) och som en av grundarna — tillsammans med Ilmar Laaban och Ingemar Leckius — av tidskriften *Salamander* (där André Breton och Edouard Jaguer medverkade och Duchamp, Matta, Saura, Lam och Fahlström



C. O. Hultén, *Molntecken*, oljefärg på duk, 1963.

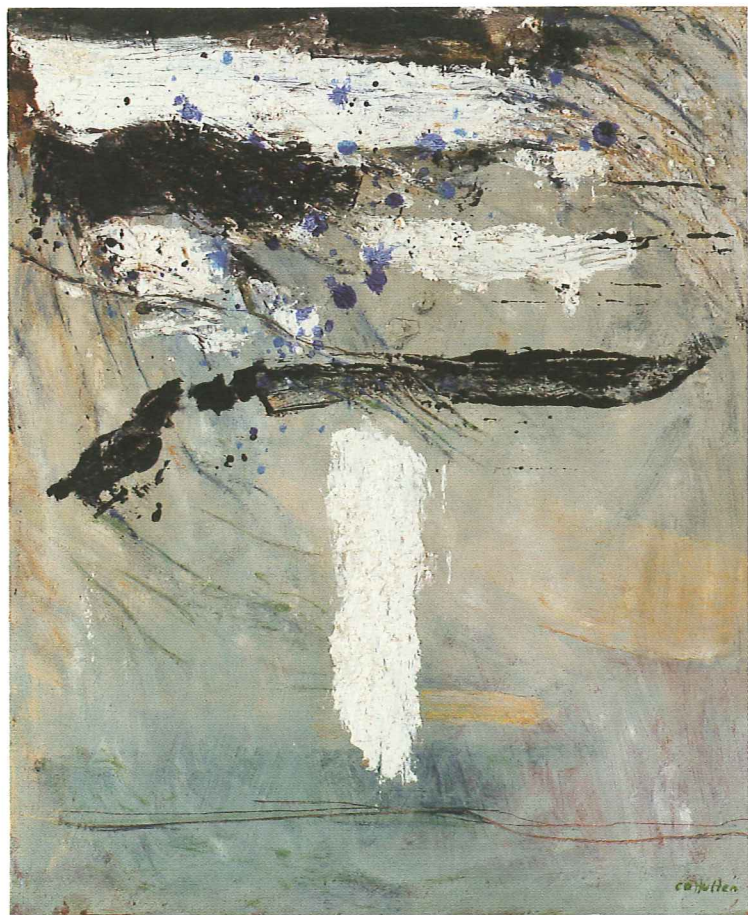
sekel är sannolikt unik i svensk 1900-talskonst — även om man inkluderar malmökollegan Ola Billgren.

Om Svanberg har två har C. O. Hultén åtminstone fyra distinkta imaginistiska perioder. I den första före 1946 pendlar han mellan bilder med utpräglat drömsurrealistisk karaktär och »gatukardiogram» där han i fingerade konstruktionsritningar ställer stadens sterila rationalitet mot människans irrationella sexualitet. Den andra (1946—1958) kommer genom sin måleriska spontanitet och sina mångtydiga erotisk-mytiska figurationer nära anarkistiska danska Cobramålare som Asger Jorn och Carl Henning Pe-

dersen. (Hultén medverkade också i Cobrautställningar i Danmark och på kontinenten, vilket Svanberg vägrade.) Det är under 40-talets sista år som Hultén, inspirerad av Max Ernst, också arbetar med suggestiva frottages (som egentligen är en period för sig). Den tredje perioden inträffar under 60-talets första hälft, när han blir påverkad av den amerikanska abstrakta expressionismen (som också har rötter i surrealismen) och den fjärde, den afrikanska, med sina tydliga inslag av fotorealism, har präglat hans måleri från 1966 och framåt. Uttrycksmedlen växlar men målet förblir det samma: en mångtydig poetisk suggestion, en undermedveten gåtfullhet, en lek med transformationer och metamorfoser, ett ifrågasättande av våra klichéer och vår rationellt begränsade verklighetsuppfattning. C. O. dras till den primitiva överraskningen, vare sig han finner den hos grottmålarna, i en Nimbaskulptur från Guinea eller i Palais Idéal, lantbrevbäraren Ferdinand Chevals absurda drömslott i södra Frankrike från seklets ungdom. Eroticismen och friheten är imaginismens tvillingpar.

C. O. Hultén är en experimentator, en mångfrestare, som prövat olika tekniker, en sökare som lärt av Picasso på 30-talet, av Max Ernst, Freud och surrealismen på 40-talet, som tangerat Carl Henning Pedersen och Cobra och den abstrakta expressionismen från New York på 50-talet och nyrealisterna på 60-talet, men som ändå lyckats bevara »friheten att vara sig själv». Att han inte fått det erkännande han borde av huvudstadens konstetablissemang beror sannolikt främst på att han gått sin egen »europiska» och »afrikanska» väg och inte rättat sig efter trendsättarnas amerikanska riktningvisare.

Det är inte bara som målare C. O. Hultén har spelat en avgörande roll i sydsvenskt konstliv utan också som initiativtagare till Image förlag (som bland annat gav ut den första volymen av Rimbaud på svenska och Göran Printz-Påhls-sons debutdiktsamling), som ledare för Galerie Colibri (där han introducerade Alechinsky, Matta, Saura, Michaux och Wilfredo Lam) och som en av grundarna — tillsammans med Ilmar Laaban och Ingemar Leckius — av tidskriften *Salamander* (där André Breton och Edouard Jaguer medverkade och Duchamp, Matta, Saura, Lam och Fahlström



C. O. Hultén, *Molntecken*, oljefärg på duk, 1963.

sekel är sannolikt unik i svensk 1900-talskonst — även om man inkluderar malmökollegan Ola Billgren.

Om Svanberg har två har C. O. Hultén åtminstone fyra distinkta imaginistiska perioder. I den första före 1946 pendlar han mellan bilder med utpräglat drömsurrealistisk karaktär och »gatukardiogram» där han i fingerade konstruktionsritningar ställer stadens sterila rationalitet mot människans irrationella sexualitet. Den andra (1946—1958) kommer genom sin måleriska spontanitet och sina mångtydiga erotisk-mytiska figurationer nära anarkistiska danska Cobramålare som Asger Jorn och Carl Henning Pe-

dersen. (Hultén medverkade också i Cobrautställningar i Danmark och på kontinenten, vilket Svanberg vägrade.) Det är under 40-talets sista år som Hultén, inspirerad av Max Ernst, också arbetar med suggestiva frottages (som egentligen är en period för sig). Den tredje perioden inträffar under 60-talets första hälft, när han blir påverkad av den amerikanska abstrakta expressionismen (som också har rötter i surrealismen) och den fjärde, den afrikanska, med sina tydliga inslag av fotorealism, har präglat hans måleri från 1966 och framåt. Uttrycksmedlen växlar men målet förblir det samma: en mångtydig poetisk suggestion, en undermedveten gåtfullhet, en lek med transformationer och metamorfoser, ett ifrågasättande av våra klichéer och vår rationellt begränsade verklighetsuppfattning. C. O. dras till den primitiva överraskningen, vare sig han finner den hos grottmålarna, i en Nimbaskulptur från Guinea eller i Palais Idéal, lantbrevbäraren Ferdinand Chevals absurda drömslott i södra Frankrike från seklets ungdom. Eroticismen och friheten är imaginismens tvillingpar.

C. O. Hultén är en experimentator, en mångfrestare, som prövat olika tekniker, en sökare som lärt av Picasso på 30-talet, av Max Ernst, Freud och surrealismen på 40-talet, som tangerat Carl Henning Pedersen och Cobra och den abstrakta expressionismen från New York på 50-talet och nyrealisterna på 60-talet, men som ändå lyckats bevara »friheten att vara sig själv». Att han inte fått det erkännande han borde av huvudstadens konstetablissemang beror sannolikt främst på att han gått sin egen »européiska» och »afrikanska» väg och inte rättat sig efter trendsättarnas amerikanska riktningvisare.

Det är inte bara som målare C. O. Hultén har spelat en avgörande roll i sydsvenskt konstliv utan också som initiativtagare till Image förlag (som bland annat gav ut den första volymen av Rimbaud på svenska och Göran Printz-Påhls-sons debutdiktsamling), som ledare för Galerie Colibri (där han introducerade Alechinsky, Matta, Saura, Michaux och Wilfredo Lam) och som en av grundarna — tillsammans med Ilmar Laaban och Ingemar Leckius — av tidskriften *Salamander* (där André Breton och Edouard Jaguer medverkade och Duchamp, Matta, Saura, Lam och Fahlström



C. O. Hultén, *Totem och tystnad*, akryl, 1974. Moderna Museet.

först presenterades för svensk publik). Allt detta dessutom på några få år i malmöitisk småblåst.

Trots sitt breda internationella perspektiv och sin upptäckar- och utforskarlust (han är det svenska måleriets svar på Artur Lundkvist och har gjort upprepade äventyrliga forskningsexpeditioner till Balkan och Afrika) är C. O. Hultén i flera avseenden en nordisk målare. Även i hans mest exotiska målningar finns en magisk relation till naturen och till ljuset. Naturen som alltings början och alltings slut där mänskliga artefakter blir absurda inkräktare. Hans intresse för primitiva centralafrikanska kulturer sedan 60-talet är en nutida parallell till Gauguins intresse för primitiva söderhavskulturer i slutet av förra århundradet. Den gemensamma nämnaren är sökandet efter en förlorad magi, och ett avståndstagande från en ensidig västerländsk rationalism och materialism. Afrikas djungler: ett paradisiskt inferno eller ett infernaliskt paradiset. En existens där tanke och känsla, dröm och fantasi överskuggar det förnuft, som sedan renässans och upplysning styrt västerländsk civilisation. Hos C. O. Hultén finns det också, liksom hos Gauguin, en genuin lust att vidga våra perspektiv och locka oss ut i det okända.

Endre Nemes och Nya Valand — modernismens frihet

Nya Valand blev ett begrepp som myntades i början av 50-talet och som grundar sig på den nya kreativa energi som Endre Nemes tillförde Valands konstskola när han blev chef där 1947. Nemes ställde ut med bland andra C. O. Hultén och Max Walter Svanberg redan 1943 i Malmö.

Nya Valands modernistiska estetik med dess betoning av den subjektiva känslan och individens frihet har många drag gemensamma med imaginismen och kom att få avgörande betydelse för en generation unga göteborgskonstnärer, t.ex. Leif Knudsen, Lennart Ason, Erland Brand, Lennart Åsling, Acke Oldenburg, Erik Törning, Hardy Strid, Olle och Jörgen Zetterquist, Sven-Erik Johansson, Per Thorlin.

Endre Nemes (1909—1985) var centraleuropé med ju-

diskt ursprung, uppvuxen i Budapest, utbildad på konstakademien i Prag, barockens och surrealismens och de dadaistiska varietéernas stad, och förtrogen med Wien, Habsburgarnas, Freuds, Schönbergs, Stefan Zweigs, Musils, Klimts och Schieles stad. En märklig mixtur med andra ord av böhmisk barock, kabbalistisk mystik, östeuropeisk folkkonst och centraleuropeisk surrealism och kubo-futurism. När Tyskland invaderade Tjecoslovakien 1938 flydde Nemes först till Finland, sedan till Norge och hamnade 1940 i Sverige.

I tavlorna uppstår det som jag älskat och det som jag hatat, vad jag ville bevara och förintä. De är vittnen och indicier. [— — —] Hela mitt liv har varit ett djupt försjunkande i skräck.

[— — —]

Som barn blev jag snart medveten om att alla språk, som man påtvingade mig att tala, var bristfälliga. Att de bara var vissa tecken [— — —] Jag förstod inte något av landskapet, som omgav mig. [— — —] Jag förstod ingenting av den stora och gåtfulla ordningen och den ofattbara fantasin (i naturen), undret i allt detta. Staden blev det som kom att bli [— — —] mitt landskap.

Staden hos Endre Nemes som den väldiga labyrintiska artefakten, kulturens kyrkogård och komposthög — med tingen som enda påminnelse om svunnen mänsklig närvaro och människan själv som frånvaro. Staden som minne och kulturarv. Staden som vår inre referensram och verklighet.

De målningar han gör innan han blir chef för Valand efter Nils Nilsson, t. ex. den berömda *Barockstolen* (1941) är surrealistiska i central- och östeuropeisk mening snarare än i västeuropeisk. I det avseendet att de är mindre påverkade av Magritte, Dalí, Ernst och Tanguy än av Arcimboldo, Bosch, de Chirico, och Chagall. De är absurdistiska snarare än surrealistiska och associerar till mytiska allegorier snarare än till drömmens fantasmagorier.

I början av 50-talet avlägsnar sig emellertid Nemes från den barocka pragsurrealismen med dockor, harlekiner, mannekänger och närmar sig en mångtydig organisk ab-