

vensk publik). Allt detta dessutom
 sk snålblåst.
 nationella perspektiv och sin upp-
 t (han är det svenska måleriets svar
 har gjort upprepade äventyrliga
 till Balkan och Afrika) är C. O. Hul-
 nordisk målare. Även i hans mest
 en magisk relation till naturen och
 alltings början och alltings slut där
 absurda inkräktare. Hans intresse
 änkanska kulturer sedan 60-talet är
 Gauguins intresse för primitiva sö-
 av förra århundradet. Den gemen-
 andet efter en förlorad magi, och
 en ensidig västerländsk rationa-
 afrikas djungler: ett paradiskt in-
 skt paradiset. En existens där tanke
 fantasi överskuggar det förnuft, som
 blysning styrt västerländsk civilisa-
 inns det också, liksom hos Gauguin,
 våra perspektiv och locka oss ut i

Nya Valand — et

begrepp som myntades i början av
 sig på den nya kreativa energi som
 Valands konstskola när han blev chef
 ut med bland andra C. O. Hultén
 rg redan 1943 i Malmö.
 istiska estetik med dess betoning av
 och individens frihet har många drag
 inismen och kom att få avgörande
 ion unga göteborgskonstnärer, t.ex.
 ason, Erland Brand, Lennart Åsling,
 örning, Hardy Strid, Olle och Jör-
 rik Johansson, Per Thorlin.
 —1985) var centraleuropé med ju-

diskt ursprung, uppvuxen i Budapest, utbildad på konst-
 akademien i Prag, barockens och surrealismens och de dada-
 istiska varietéernas stad, och förtrogen med Wien, Habsbur-
 garnas, Freuds, Schönbergs, Stefan Zweigs, Musils, Klimts
 och Schieles stad. En märklig mixtur med andra ord av böh-
 misk barock, kabbalistisk mystik, östeuropeisk folkkonst
 och centraleuropeisk surrealism och kubo-futurism. När
 Tyskland invaderade Tjeckoslovakien 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 förinta. De är vittnen och
 indicier. [— — —] Hela mitt liv har varit ett djupt för-
 sjunkande 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 ing-
 enting 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.

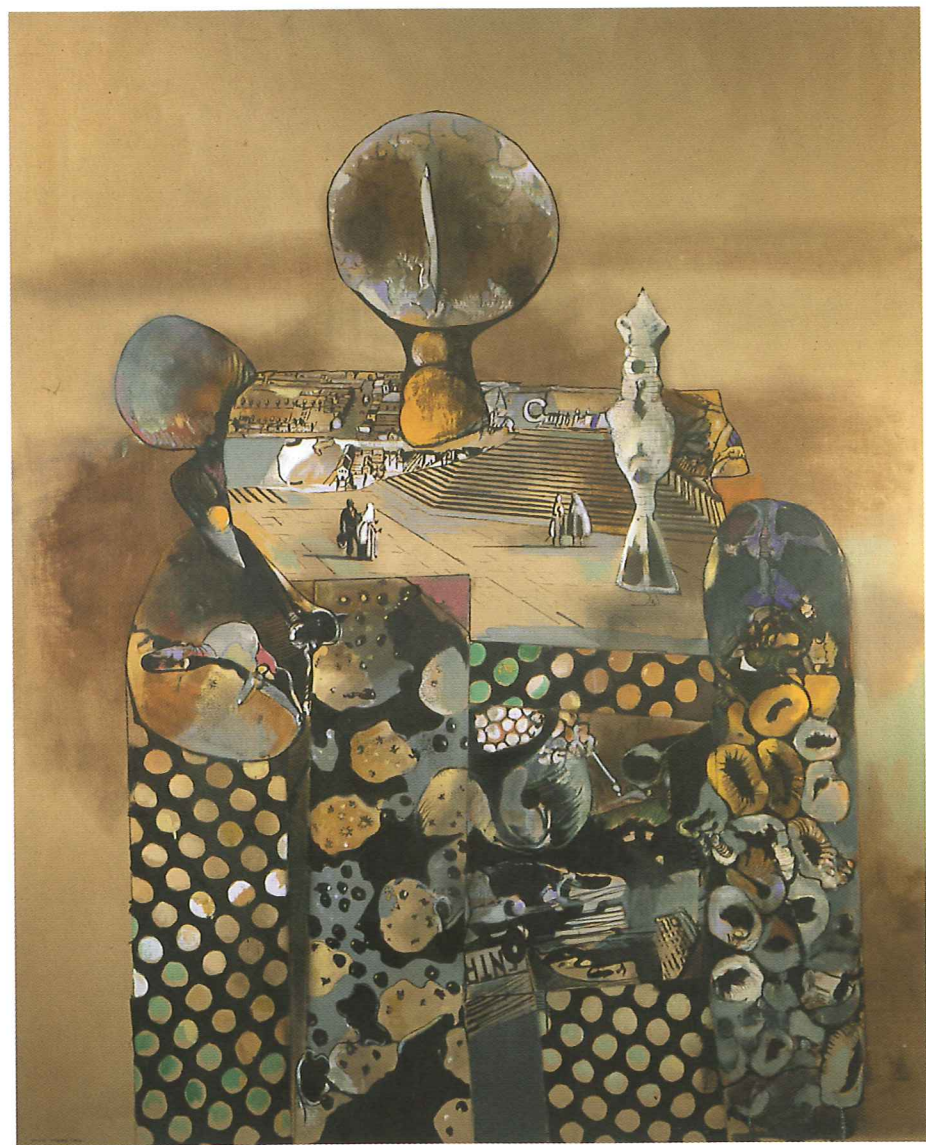
I början av 50-talet avlägsnar sig emellertid Nemes från
 den barocka pragsurrealismen med dockor, harlekiner,
 mannekänger och närmar sig en mångtydig organisk ab-



Endre Nemes, *Två kvinnor*, oljefärg på duk, 1943.

straktion (*Insekter och vegetativa former*, Göteborgs Studentkår 1956), dock utan gestiska eller expressionistiska inslag. Under senare delen av 50-talet övergår han till nonfigurativa rasttrade cellstrukturer för att — liksom Max Walter Svanberg — under 60- och 70-tal inrikta sig på en

målerisk collageteknik, där han med minutiös grafisk precision låter väsensfrämmande verklighetsfragment möta varann i en absurd surrealistisk teater på flera simultana scener (*Glömd stad*, 1967). Den gemensamma nämnaren för dessa stilväxlingar är dels innehållets mångtydighet, dels



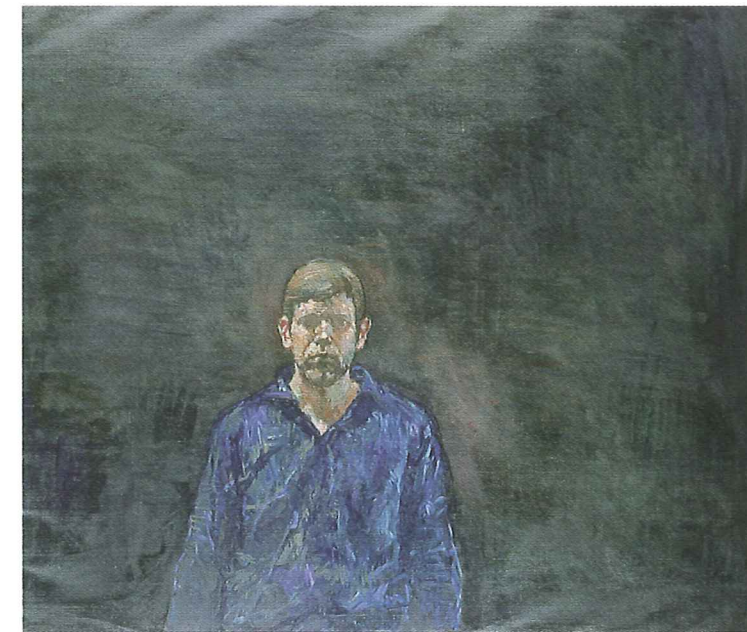
Endre Nemes, *Glömd stad*, akryl, 1967. Göteborgs konstmuseum.

fakturens anonymitet, som om allt sågs genom ett distanserande filter. Somnambula aktörer som lever i sin egen teatrala metavärld eller klaustrofobiskt komplicerade kodade teckenmeddelanden från en avlägsen systerplanet. Allt i en imaginär klärobskyr med ett skuggfritt artificiellt ljus — bortom solens, månens och naturens sinnlighet.

De flesta av de elever som Nemes övertog när han började på Valand hade tidigare gått på Slöjdis (Slöjdföreningens skola, nuvarande HDK, Högskolan för Design och Konsthantverk) och där genom parisorienterade postkubister som Nils Wedel och Knut Irwe fått pejls på modernismen. Helt oförberedda var de alltså inte, men nu kom en lärare med kontinental erfarenhet, kontinentala perspektiv och kontinentala kontakter, som — i direkt konfrontation med den lokala koloristiska traditionen — helt sonika satte modernismen i system. Inte sedan Tor Bjurström på 20-talet hade något liknande hänt. Sigfrid Ullman, som efterträdde Bjurström, tillhörde visserligen den första Matissekullen men var som lärare i grunden en tungt nysaklig klassiker och efterkoloristen Nils Nilsson med sitt sociala patos anknöt också till den stora figurativa traditionen men som senromantisk humanist. Nu kom i stället en dynamisk europeisk surrealistisk kubo-futurist med målmedveten energi, kritiskt intellekt och kylig distans.

Nemes öppnade inte bara nya internationella perspektiv, han moderniserade skolan, flyttade den till nya tidsenliga lokaler, inrättade en grafik- och en skulpturavdelning, och ställde ut eleverna på Konsthallen (vilket inte minst chockerade det traditionsinriktade etablissemangen). Han initierade dessutom en grafikportfölj, som finansierade elevernas utlandsresor och lyckades genom kontakter med tongivande arkitekter och politiker inte bara fixa uppdrag åt sig själv utan också åt sina elever. Han var aldrig opartisk utan antingen för eller emot. Trots betydande framgång var han heller aldrig nöjd.

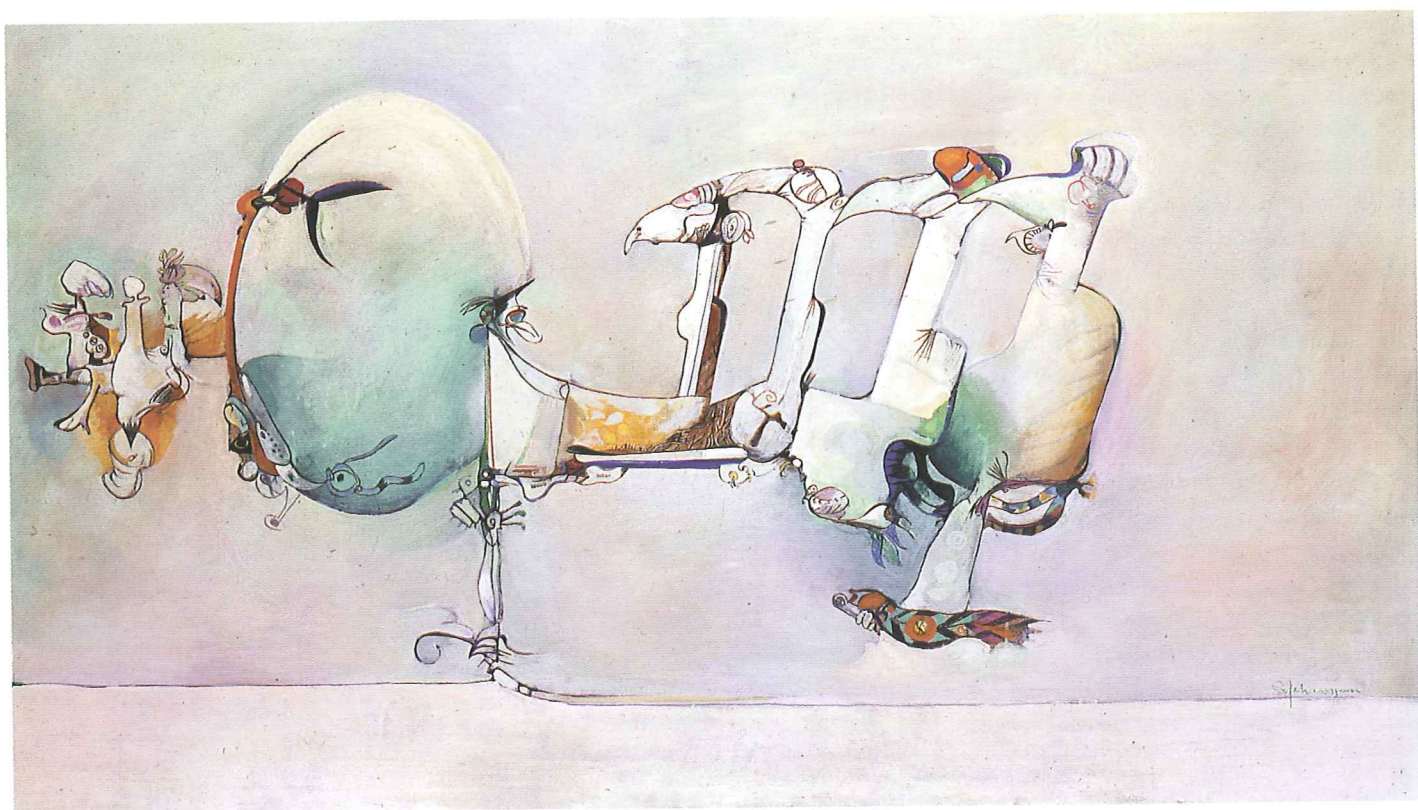
För de flesta eleverna kom han som en frisk fläkt, en inspirerande nydanare, som befriade göteborgskonsten från en provinsiell efterklangskolorism och öppnade stimulerande framtidsperspektiv. Av majoriteten göteborgsmålare, liksom kritiker, sågs han med misstro eller rentav



Jörgen Zetterquist, *Självporträtt*, oljefärg på duk, 1967. Göteborgs konstmuseum

fientlighet. Den aktade författaren och kritikern Kjell Hjern kritiserade undervisningen för att sakna verklighetsanknytning och menade att eleverna i stället fick lära sig »att sno ihop konst med utgångspunkt från intryck av annan konst». Det man visade var inte längre studier — utan utmanande stora dukar med pretentionen att också vara stor konst. Det var inte precis blygsamhet som gällde utan ambition i överkant.

Framför allt var kritiken motiverad av en i eftervärldens ögon konservativ konstsyn och misstro mot vad man uppfattade som en alltför lättfärdig modernism. Reaktionen var inte bara göteborgsprovinsiell. När Nemesleverna under beteckningen Nya Valand 1958 intar Liljevalchs konsthall (samtidigt som mästeregissören Nemes själv intar Konstakademien) reagerar flertalet stockholmskritiker med en likartad, lätt nedlåtande skepsis. Det brådmoget färdiga hos valandseleverna både imponerade och oroad. Helt klart är att den nya framåtanda och optimism, som Nemes förde med sig, för många av eleverna varit inspirerande,



Sven-Erik Johansson, *Förmaningstal*, oljefärg på duk. Göteborgs kulturnämnd.

även om han också fick sina svurna fiender. Efter den turbulenta Valandsepoken flyttade Nemes tillbaka till det mer toleranta och trendkänsliga Stockholm och startade där med Erik Lindegren och Karl Birger Blomdahl den radikala kulturtidskriften *Prisma* (sannolikt det svenska 1900-talets mest imponerande kulturtidskrift). Han fick professors titel, en rad monumentala uppdrag och gjorde en rad stora utställningar i olika delar av landet men förblev trots det en outsider och främmande fågel i svenskt konstliv. Sverige var fram till 1980-talet fortfarande i hög grad monokulturellt.

Liksom Bjurström lät Nemes eleverna utvecklas efter eget kynne. Även om de alla var mer eller mindre modernistiskt orienterade kan man knappast beskylla dem för konformism. En viktig komponent i denna dynamiska elevkull

frigörelseprocess var inte minst jazzen och Landala Red Hot Stompers som med *Jörgen Zetterquist* som kornettist blev ett av 50- och 60-talens legendariska band. Jazzen med sitt primitiva afrikanska ursprung som en symbol framför allt för sinnlig frigörelse och som protest mot den vite mannens arrogans och kristendomens sexualfientlighet. Som Nemes-elev tillhörde Zetterquist de konservativa, påverkad framför allt av Picassos primitivt rustika klassicism. Tongivande under flera år inom elevkretsen var *Lennart Åsling*, som stod kubismen närmast och som gjorde en serie utsökta, stramt stiliserade stilleben med sofistikerad rumsambivalens och ett mildt transparent nordiskt ljus. *Erland Brand* arbetade också tidigt med långt driven ljusfylld abstraktion där självporträtt och jordklot tenderar bli ett och detsamma. *Leif Knudsen* målade mörka, pastosa bilder med tids-

anknuten symbolik, påverkad av fransk tachism och spanjoren Antonio Saura. *Erik Törning* svarade för en rytmisk fabulering i chagallskt lekfull anda. *Ulf Trotzig* arbetade tidigt med en fri dynamisk expressionism med naturanknytning och *Acke Oldenburg* gjorde vindlande organiska arabesker som stod Nemes nära.

Den etablerade surrealistiska traditionen har under

1900-talets senare decennier främst förts vidare av *Sven-Erik Johansson* (f. 1925), också han en av Nemes-eleverna från Nya Valand. Han är den svenske konstnär, som sedan 50-talet mest konsekvent anknuter till surrealismens psykiska automatism och drömerfarenheter. Konsekvent har han genom åren byggt upp en egen fantasiäggande värld av humoristiska, absurda och skrämmande väsen, som likt sa-



Erland Brand, *Blå horisont*, oljefärg på duk, 1965. Göteborgs konstmuseum

gans vättar, tomtar och troll lever sitt eget gåtfulla liv. I hans imaginära och suggestiva värld finns referenser till Arcimboldo likaväl som till John Bauers skogsmystik och nationalromantikens transparenta skymningsljus. Hans mytiska väsen har en egenartad fysisk konkretion och tycks leva ett oskuldsfullt men långtifrån riskfritt liv mellan idyll och panik. Även det mest absurda och grymma i denna det undermedvetnas egenartade och ständigt överraskande drömvärld kan få ett Sörgårdsromantiskt skimmer, men säker kan

man aldrig vara på vad som är gott eller ont eller vem som är vän eller fiende. (Det kan man däremot hos Bauer).

Det som Nya Valand kanske främst står för är att, som ett uttryck för modernitetens kluvenhet, konsekvent driva denna ambivalens. Hos konkretisterna var den fria fantasin underprioriterad, hos imaginisterna den fasta strukturen. På Nya Valand sökte Nemes förena formen och fantasin i ambivalensens tecken.

Bland Nemes-eleverna var Ulf Trotzig och Erland Brand



Ulf Trotzig, *Januari*
—63, oljefärg på
duk, 1963.

de konstnärer som var mest naturnära. Men båda på ett ambivalent och särpräglat sätt, där den gemensamma nämnaren är naturen sedd som ett eko av människan eller människan som ett eko av naturen. Hos båda blir naturen på ett överraskande sätt själens spegel.

Den natur *Erland Brand* (f. 1925) utgår från på 60-talet är dels rymden med sina virvlande moln och sina snurrande klot, dels sitt eget huvud. I ljusa rena klanger av blått och rött mot kosmiska rymder av vitt ljus utför han egensinniga men samtidigt självklara förvandlingsnummer, där klotet blir ett huvud eller huvudet, med drastiskt självvironisk porträttlikhet, ett klot. Allt han gestaltar utspelar sig och projiceras mot en oändlig rymd. Som om själva livet, själva existensen, transformerats till en annan dimension, där tyngd-lagen och den jordiska materiens villkor inte längre gäller, och där ting tyngdlöst skiftar identitet. Inte något Tahiti eller Kongo eller något annat jordiskt Schlaraffenland utan en ny värld på ljusårs avstånd. En värld med arktiskt ren luft och arktiskt sträng skönhet, och en skör sensualism och sårbarhet. Utan syndafall.

Hans kosmos är sekundnära och samtidigt på ljusårs avstånd, som om han vore en romantiker med teleskopisk klarsyn, som om själva svindeln är essensen.

När Erland Brand av hälsoskäl tvingas lämna oljan och övergå till akvarell förändrades hans måleri och rymdprojektionerna förvandlades till kartprojektioner utarbetade med en minutiöst finkalibrig penselteknik. Som om det makrokosmiska perspektivet plötsligt blev mikrokosmiskt och förenades med fragment av moder jord och mänsklig kultur. Gåtfulla och suggestiva bilder men med ett likartat transparent ljus. Erland Brand målar abstrakt — men associativt. Referenser finns där hela tiden under ytan.

För *Ulf Trotzig* (f. 1925) har den jordiska verklighetens träd och växtlighet blivit den självklara utgångspunkten för ett fritt spontant måleri. Han tolkar inte denna verklighet med den traditionelle landskapsmålarens distans utan snarare — liksom en djungelforskare — som en del av den. Han befinner sig inte bara i den (kämpande på liv och död) han

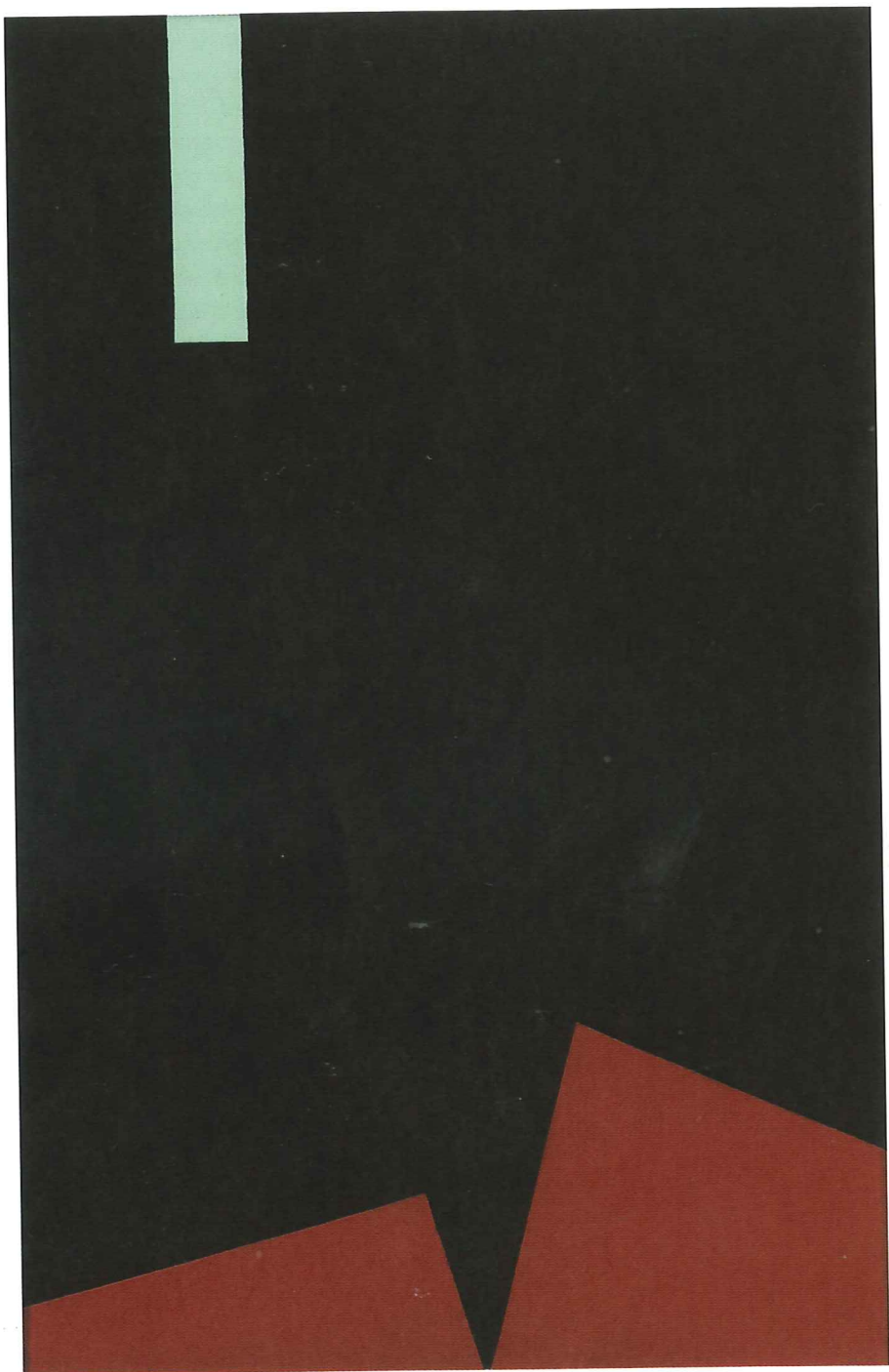
formligen är den. Det vi upplever är lika mycket action painting, projektioner av en inre turbulent natur, som bilder av en yttre. Identifikationen tycks total; den måleriska gesten beskriver ett och uttrycker samtidigt ett annat, och de två äro ett. Det märkliga med denna snärskog av slingrande grenar och lianer är att de kontinuerligt skakas av häftiga stormar. Det finns en rytmisk energi och ett dramatiskt temperament i Trotzigs bilder, som fascinerar. Som hos en schaman på gränsen till okontrollerad hänryckning.

»Är naturen besjälad?» undrade Richard Bergh redan omkring 1900 och svarade: »Ja, för så vitt den som betraktar henne är det.» En besjälad romantiker, men utan nationalromantiska underströmmar, är även Ulf Trotzig. Det han skildrar är lika mycket själens rörelser som vindens. Eller vinden mer som ett psykiskt fenomen än ett fysiskt.

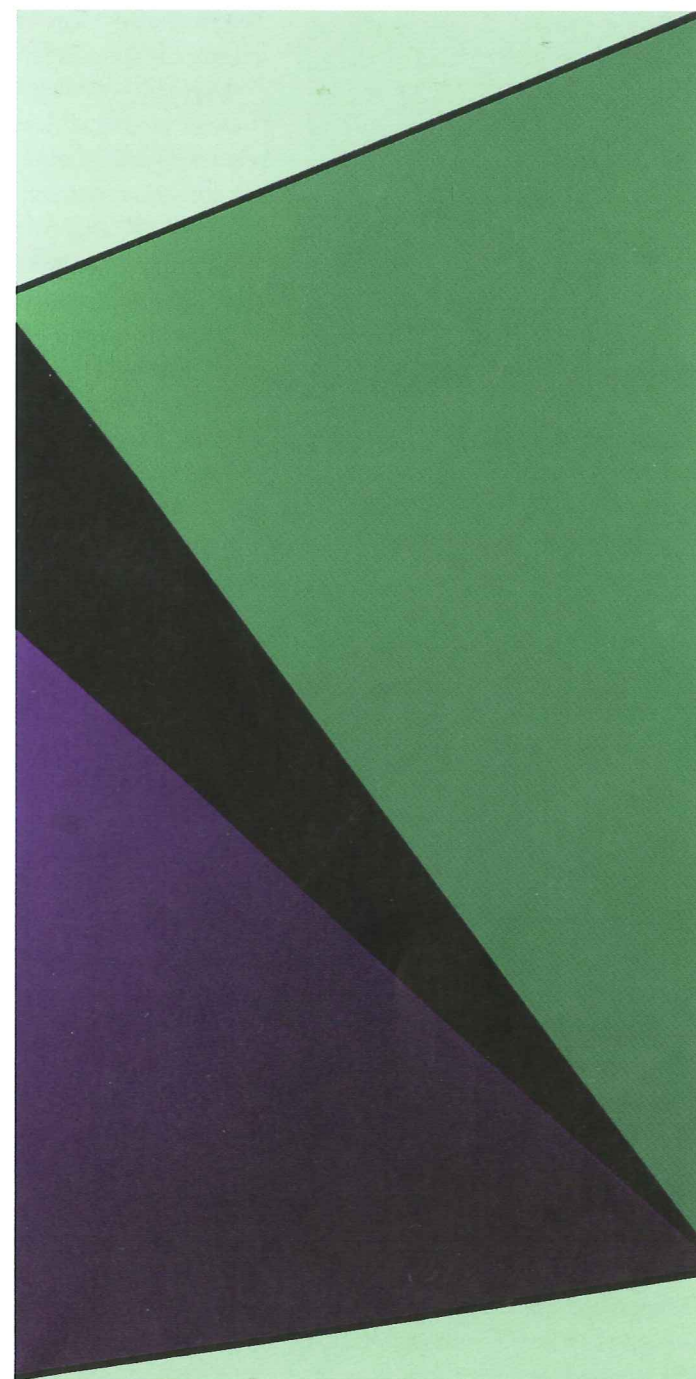
Den rena konsten

Det var *Olle Bærtling* (1911—1981) som i efterkrigs-generationen först gjorde nonfigurativa målningar med en konsekvent färg- och formrenhet av en dittills i Sverige okänd artificialitet och dynamik.

Bærtling var så gott som autodidakt. Vid sidan av sitt arbete som banktjänsteman började han måla modernistiskt i slutet av 30-talet, påverkad av Matisse. Målningar som är påfallande talanglösa och oinspirerade. Efter kriget reser han till London och förfäras och fascineras av bombskadorna. 1948, året efter konkretisternas genombrott i Stockholm, reser han till Paris för att studera samtida konst, först hos André Lhote och sedan hos Léger. Det är nu hans intresse för nonfigurativ konst väcks och i Paris blir André Herbin en viktig mentor. Genom honom får Bærtling 1950 ställa ut på Salon des Réalités Nouvelles i Musée de l'Art Moderne, den främsta dåtida internationella manifestationen för nonfigurativ konst. På 50-talet har han nära kontakt med Groupe Espace och knyts till Galerie Denise Renée, det då ledande internationella galleriet för nonfigurativ konst, där han blir bekant med radikala danskar som Richard Mortensen och Robert Jacobsen och radikala ungrare



Olle Bærtling, *Noir rouge blanc*,
oljefärg på duk, 1952.



Olle Bærtling, *KSAO*
oljefärg på duk, 1964.

som Victor Vasarely och Nicolas Schöffer. 1956 arrangeras en stor utställning på Liljevalchs, kallad Konkret Realism, med Bærtling, Mortensen och Jacobsen. Han blir nu successivt alltmer uppmärksam i Sverige och utomlands.

Bærtlings nonfigurationer baserade sig först på rätvinkliga ytor i rött, svart, gult och isgrönt. Den öppna formen med dynamiska trianglar som grundelement, som blivit hans främsta signum, utvecklas först kring 1960.

Det är nu inte formen och färgen i sig som är det väsentliga, utan färgformen som uttryck för dynamik, energi och expansion. Övertygelsen om den rena, nonfigurativa konstens överlägsenhet som uttryck för en kreativ kosmisk energi, som besjälade flera av de nonfigurativa pionjörerna på 1910- och 1920-talen, fick en renässans i Paris på 50-talet. Olle Bærtling blev under drygt ett kvartsekel en av dess mest energiska och trosvisa profeter.

Han gör stora målningar med självlysande färger som tycks spränga inte bara ramens utan också tidens och rummets gränser. Målningar som slungar krafter ut i rymden mot en okänd framtid. Eller omvänt: målningar som projektionsytor för kosmos ändlösa energier. Om konkretisterna arbetade med interaktiva former i ett ambivalent men avgränsat rum — ungefär som en fuga av Bach — så rör sig Bærtlings färgformer centrifugalt ut från centrum — som hos Olivier Messiaen eller Karlheinz Stockhausen. Han är den mest nonfigurativa och artificiella men samtidigt en av de mest romantiska bland svenska modernister. På en gång purist och expressionist är han också den senmoderne svenske konstnär, som tydligast återknyter till det tidiga 1900-talets aristokratmodernistiska ambition att visualisera en högre verklighet, en verklighet av ren immateriell energi. Hans förakt för den svenska samtidskonsten var monumental: allt — inklusive konkretismen — var i princip gröt-konst.

Den öppna formen hos Bærtling syftade till maximal dynamik och maximal immaterialitet. Den skulle upplevas som ren kosmisk energi. Därför är den gestaltad som ren rörelse och immateriell färg, som färg med bortomjordisk artificialitet.

Som skulptör använde han de svarta konturer som styr

färgenergierna i hans målningar som vinklade spröjsar riktade mot rymden (se s. 262).

Några citat ur Bærtlings *Prolog ur ett manifest till öppen form* för att belysa hans konstsyn, som i grunden har fler beröringspunkter med den dynamiska futurismen än med den klassiska kubismen:

För mig har konsten alltid varit abstrakt rörelse.

Abstrakt rörelse överträffar i hastighet och svindlande känsla den fysiska rörelsen.

Allt är rörelse, allt rör sig. Någon stabil form finns inte i universum. Denna rörelse är av fysisk natur. Den abstrakta rörelsen däremot har samklang med människans tankevärld.

Människans tankerörelse kan färdas över sekler, ja årtusenden, förflytta sig på ett ögonblick från de gamla egyptierna till vår tid.

Sådan rörelse uppstår och uppfattas med abstrakta medel.

Konst är utforskning av det okända. Att lägga något till det som tidigare generationer skapat är konstnärens uppgift.

[— — —]

Man måste transformera de geometriska formerna till idé- och sensibiliteitsinnehåll.

Min strävan till öppen form — att helt immaterialisera verket till abstrakt oändlig rymd i hög hastighet — var tidigt påtaglig. Cirkelns slutenhet syntes mig som en naturalism, hela den geometriska konsten som nyrealism.

[— — —]

En osynlig rikedom finns i den öppna formen. Den utstrålar ett komprimerat koncentrat av uppladdad kraft som med suggestiv strålkraft omformas till oändlig rymd i stark dynamik och okända dimensioner.

Konsten på sitt mest upphöjda plan är en lovsång till skapandet, en osynlig men ständigt närvarande kraft.

En oändlighetskänsla, ett flyktande till oändliga mål.

År 1945 släppte amerikanerna den första atombomben

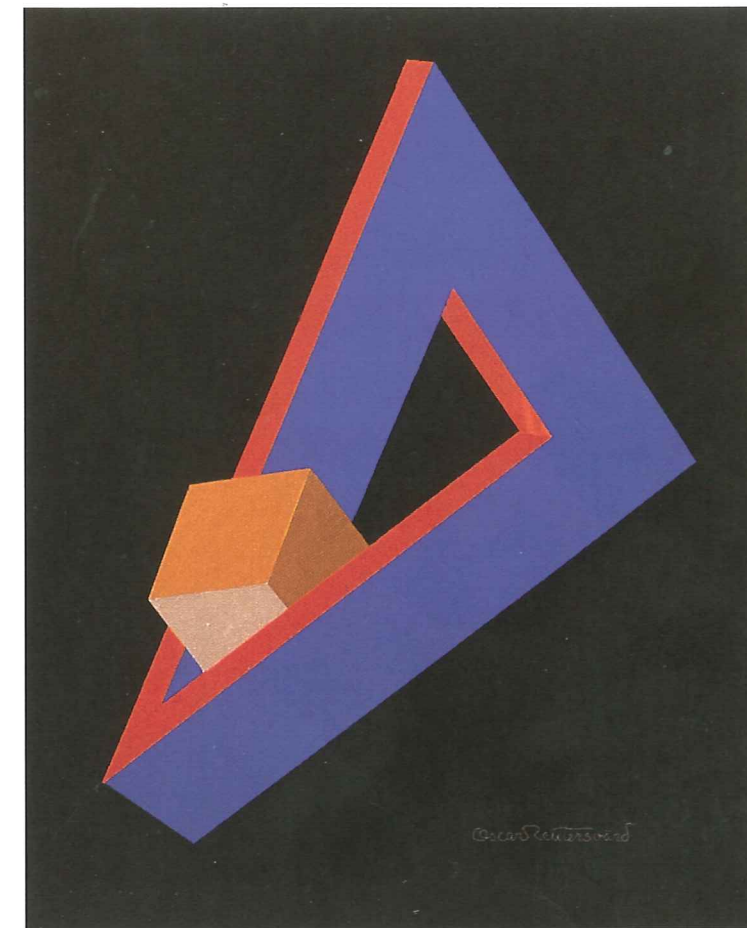
över Hiroshima. 1969 besteg den förste amerikanen månen. Människan höll på att erövra rymden!

Samtidigt innebar det kalla kriget mellan USA och Sovjetunionen ett slutgiltigt förintelsehot för den civiliserade världen. Paradoxen mellan oanade möjligheter och hotet om global massförintelse kan vara en förklaring till den messianska tonen i Bærtlings manifest. På ett originellt sätt förenar han i sin vision futuristernas fokusering på den universella dynamismen och de nonfigurativa pionjörernas tro på konstens metafysiska och evangeliska funktion. I svenskt avantgarde står han inte bara Viking Eggeling och Otto G. Carlsund nära utan också Hilma af Klint. Tydligare än kanske någon svensk modernist, möjligen med undantag för GAN och Carlsund, representerar Bærtling den totalitära aristokratmodernism, som postmodernisterna sedan på 1980-talet så vällustigt sköt i sank.

En annan tydligt profilerad renodlad purist i den svenska efterkrigsgenerationen är Oscar Reutersvärd (f. 1915), konsthistorieprofessor med bland annat medeltida dopfuntar, Carlsund och Bærtling som specialitet. Han arbetar som logisk absurdist med perspektiviska paradoxer och konstruktivt omöjliga figurer, som fungerar som raffinerade ögonfällor, eftersom man först tror på det man ser men småningom upptäcker att figuren är omöjlig. I sin konsekventa formella purism är han utpräglad modernist men i sitt lika konsekventa behov att bedra ögat med en visuell vits, en fejkad konstruktion som låtsas något men menar något annat, anknyter han snarast, överraskande nog, till ett postmodernt förhållningssätt.

Gränsöverskridande abstraktion

Den militanta polarisering mellan olika ismer, som dominerat det första efterkrigsavantgardet, började under senare hälften av 50-talet ebba ut. Konkretisterna själva var inte längre vad de hade varit och gränsöverskridningar mellan antagonistiska »modernismer» blev allt vanligare. Tre intressanta tidiga exponenter för denna assimilationsprocess är Torsten Andersson, Jörgen Fogelquist och John Wipp,



Oscar Reutersvärd, *Omöjlig figur*.

alla födda på 20-talet, tidigt präglade av konkretismens estetisk och tidigt uppmärksammade för sin ovanliga talang.

Torsten Andersson (f. 1926) från Benarp i Skåne, som är generationskamrat med Jasper Johns och Yves Klein, har varit en central figur i svenskt avantgardemåleri sedan 50-talet. När han avslutat sina studier på Kungl. Konsthögskolan för Ragnar Sandberg målade han distinkta plangeometriska bilder i konkretistisk anda men tog avstånd från polariseringen mellan det konstruktiva (Vasarely) och in-formella (Pollock) och sökte sig en tredje väg. 1960 blir han