

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 pionjerna 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 trosvisna 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 projekterar ytor 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

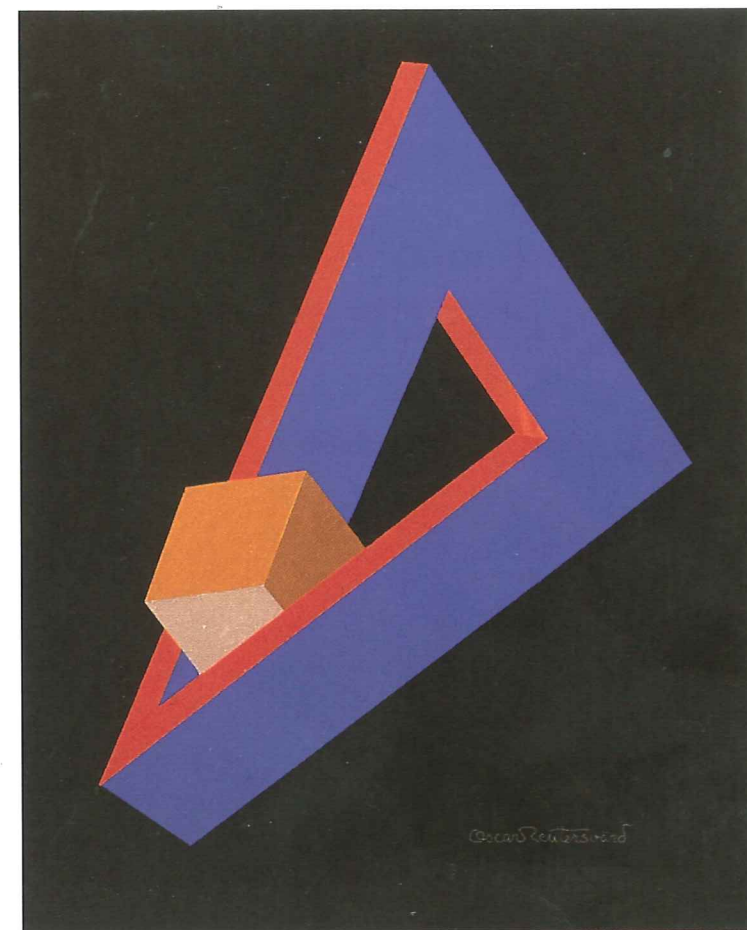
över Hiroshima. 1969 besteg den förste amerikanen månen. Människan höll på att erövra rymden!

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 pionjernas 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 Reuterswärd (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 ögonfallor, 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 Reuterswärd, *Omöjlig figur*.

alla födda på 20-talet, tidigt präglade av konkretismens estetik 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 plangeometriskt bilder i konkretistisk anda men tog avstånd från polariseringen mellan det konstruktiva (Vasarely) och informella (Pollock) och sökte sig en tredje väg. 1960 blir han

Torsten Andersson, *Komposition*, oljefärg på duk, 1956.

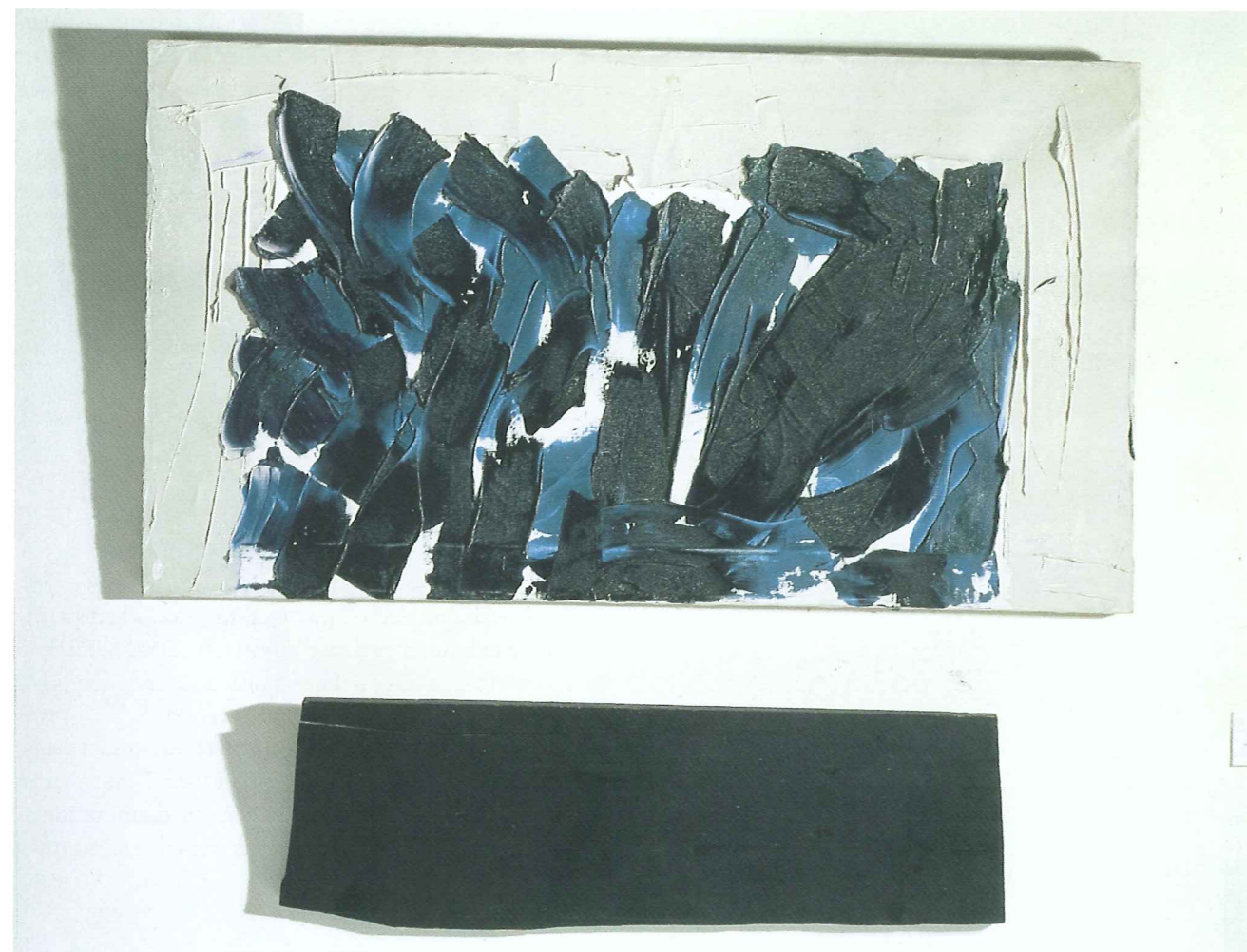
professor i måleri på Konsthögskolan i Stockholm och gör ett heroiskt men misslyckat försök att reformera undervisningen. 1961 målar han *Måsen*, en monokromt vit målning (där en silhuett av en mås syfts på duken), och året därpå gör han *Källan*, där han kombinerar en underbart frisk tachistiskt blå målning med en vidhängande monokromt svartmålad träskiva. Den ingick i en utställning 1962, kallad Bilder från Frosta härad. Hans ambition är nu att söka ett

»hedniskt nordiskt» alternativ till den mondäna paris-modernismen men också att definitivt söka sig bort från det polykroma måleriet, vare sig det är figurativt eller inte. Det radikalt nya med 60-talet är ur Torsten Anderssons perspektiv varken popkonsten eller nyrealismen utan monokromin och minimalismen. »Minimalistiska skulpturer är inte upprörande skulptur», framhåller han, »utan härligt fräcka målningar.» För det monokroma måleriet svarade framför allt amerikanen Barnett Newman och fransmannen Yves Klein. Det gemensamma för den tredimensionella minimalismen och den tvådimensionella monokromin är att konstverket förvandlas från något som berättar något till något som är något. Från en scen till ett objekt. I *Källan* berättar måleriet något, medan träskivan bara är något.

Det samtida måleriet i övrigt finner han helt ointressant och menar att de genuina målarna under 60-talet börjar utföra koncept, objekt och installationer.

År 1966 återkommer Torsten Andersson på Galerie Burén i Stockholm med en ny utställning kallad Abstrakta skulpturer och deras realistiska porträtt. Där kombinerar han måleri med koncept, objekt och installationer bland annat genom att visa en vitmålad manshög trälåda i form av ett T bredvid en stor vit målning med ett identiskt T målat i liten skala i bildens centrum. Ett identiskt T men i annat format och i annan uppenbarelsform. En kombination av minimalism och konceptualism. Hans ambition är nu framför allt att försöka finna ett nytt fungerande språk för måleriet, ett nytt måleriskt koncept. När han inte möter den förståelse han väntat sig vänder han Stockholm ryggen, flyttar tillbaka till Skåne och slutar måla i sex år. Sin professur hade han redan tidigare sagt upp.

Först 1986 återkommer han med en stor retrospektiv utställning på Moderna Museet, arrangerad av Olle Granath och Lars Nittve. Det nya han nu presenterar är dels målerisviten *Lönnen* från 70-talet, suggestiva svartvita rytmiska mönster inspirerade av keltisk organisk ornamentik, dels målerisviten *Skulptur* där han placerar gåtfulla organiska former på fyrkantiga socklar i ett vitt tomrum. Fiktiva skulpturer i en fiktiv monokromi som tyngdlösa imaginära objekt utan rum och utan relationer. Detta tema har senare

Torsten Andersson, *Källan II*, oljefärg på duk, 1962. Moderna Museet.

med smärre justeringar återkommit i hans utställningar på 90-talet.

I sin kamp för att erövra ett nytt språk och en ny status åt måleriet har Torsten Andersson under 80- och 90-tal tyvärr lämnat den suveräna stringens och spänst som karakteriserade hans 50- och 60-tal, inklusive *Lönnen*-sviten, och i stället närmast sig postmodernismens ironiska distans och charmfulla nonchalans. De målade skulpturerna är paro-

dier på parodiska skulpturer och duken har förlorat sin minimalistiska objektkaraktär för att på nytt bli en arena för kryptiska händelser. Men onekligen ruvar något sofistikerat hedniskt över det hela.

Jörgen Fogelquist (f. 1927), född i Mariestad, kom redan på 40-talet som elev på Konstfack genom Club Circolo i Stockholm i kontakt med det tidiga 50-talsavantgardet in-

om måleri, skulptur, musik och dikt: Rodhe, Jones, Blomdahl, Oswald, Carlid. Som lärare på Konstakademin fick han Sven Erixson i måleri och Olle Nyman i monumental-konst. Av X-et lärde han sig att improvisera, att ge målningen skissens omedelbarhet, av Olle Nyman och konkre-

tisterna lärde han sig komponera, att få delarna att samverka i en övertygande rytmisk helhet. Jörgen Fogelquist såg den konkreta konsten och dess sociala ambitioner som en ny tids uttryck med stora förutsättningar att i samklang med arkitekturen skapa konstnärligt stimulerande offent-



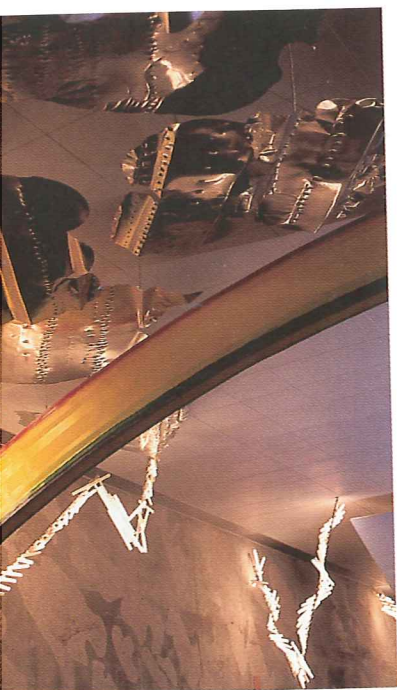
Till höger. Jörgen Fogelquist, *Strandens hemligheter*, oljefärg på duk, 1961. Malmö konstmuseum.



Till vänster. Jörgen Fogelquist, *Singlande slant*, Klostergården, Lund.

er var han mer intresserad av att ge
er åt överklassen. 1956 vann han
förslag en tävling om utsmyckning
olm — och anknöt fyra decennier
genom att förvandla »suckarnas
ll en ljus och lustfylld koreografisk
isk och koloristisk spiritualitet som
ram. Ett annat av hans mest impo-
k är förvandlingen av maskinhallen
ts cigarrettfabrik utanför Malmö
gar, golv och tak innefattas i en ljus
rganisk struktur.

en självklar blick för struktur med
isk frihet. Liksom han förenar rent
ed abstrakta tecken som associerar
krokosmos, till nebulosor och vin-
den lika väl som till glidande under-



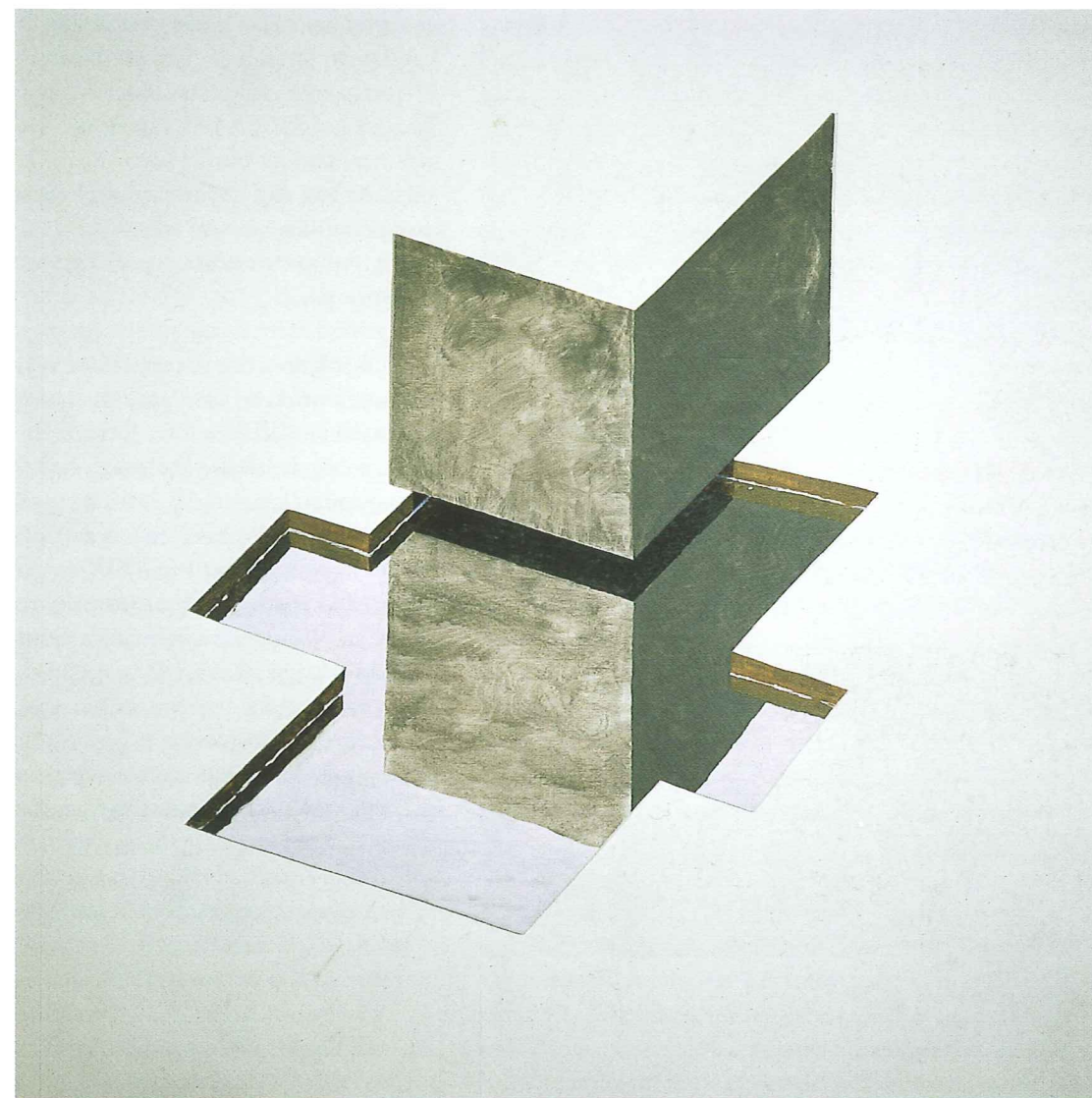
John Wipp, från Svaneskolans aula, Lund, 1970.

vattensorganismer. Allt han gör tycks tyngdlöst och vid-
öppet som om det inte hade kostat den minsta ansträng-
ning. »Det är mycket jag bränner eller förstör innan bilden
ser ut som om den vore fångad i svansen.» Även som skulp-
tör söker han rörelsen och den vibrerande rytmen som spi-
ritualitet och överraskande liv.

John Wipp (f. 1927) har liksom Jörgen Fogelquist sedan
60-talet varit verksam i Lund. Född i Stockholm kom han
till Lund via konstnärskollektivet Villa Thalassa utanför
Helsingborg. Konstnären Wipp är enäggstvilling med foto-
grafen Erik Wipp och att de är lika som bär har uppenbarli-
gen påverkat hans konst. Spegelmotivet, den dubbla bilden
eller motsatta identiteten eller samma motiv sett ur kon-
trasterande synvinklar är ett tema som tidigt intresserat
honom och som blivit hans konstnärliga signum.

En annan bakgrundsfaktor av intresse är att han först
utbildade sig till instrumenttekniker. Hans bilder och mål-
ningar är i all sin mångtydiga och reflexiva komplikation
påfallande exakta, de har en konstruktiv klarhet och preci-
sion som imponerar. Liksom Torsten Andersson och Jörgen
Fogelquist kom han tidigt i kontakt med konkretisternas
formflätningar och ambivalenta rum och gör målningar som
kan heta »rum i rum i rum» — och som genom sina labyrinti-
ska perspektiv sätter vår centralperspektiviska rumsupp-
fattning helt ur spel. Han använder kubismen inte för att
splittra utan för att bygga upp en ny mångtydig rums-
verklighet, som Thomas Millroth påpekat. Han vänder ut
och in och fram och bak på verkligheten och ser med in-
strumentmakarens precision det stora i det lilla och det
lilla i det stora. För att förstärka upplevelsen av kontinuer-
lig rumsförskjutning har han även använt sig av speglande
aluminium. Poesin finns i den utsökta kombinationen av
det vardagliga och det absurda. För John Wipp är ett konst-
verk på ett eller annat sätt »en modell av verkligheten». Han
gör instrumentala landskapsmodeller och använder färger
och former som energifunktioner i ett dynamiskt kraftspel.
Mycket tydligt är detta i gestaltningen av Svaneskolans aula
i Lund 1970, hans mest spektakulära monumentaluppdrag,
där han förvandlar samlingsalen till ett artificiellt land-

John Wipp,
Kors och kloss.



skap — eller havskap — med aluminium som moln, väldig
regnbåge och diagonala neonblixtar, som lyser upp de blå
bänkradernas rytmiska hav. En unikt fantasieggande aula ge-
staltad utifrån ett naturromantiskt samtidsperspektiv, två
decennier innan fejkad natur blev postmodernt allmångods.

Existentiellt måleri

Modern konst har i folkmun under 1900-talet i princip
varit detsamma som *icke-föreställande* och/eller *obegriplig*
konst. Och den abstrakta nonfigurativa konstsytan är otvi-

velaktigt en av 1900-talskonstens radikalaste innovationer. Picassos och Braques kubism och Kandinskijs improvisationer omkring 1910 innebar i det sammanhanget avgörande brytpunkter. Men modernismen förändrar också den figurativa konsten radikalt, inte bara genom stiliserande abstraktioner utan också genom brutala deformationer. Avgörande brytpunkter var i det fallet den franska fauvismen och den tyska expressionismen omkring 1905 med rötter hos van Gogh, Gauguin, Rodin och Munch. Realismen eller likheten, d.v.s. konstverkets optiska överensstämmelse med motivet var inte längre ett krav. Porträttet eller landskapsmålningen förvandlades från att vara en (objektiv) illusion till att bli ett (subjektivt) uttryck. Likhetskravet och likhetskvaliteten ersattes av uttryckskravet och uttrycks-kvaliteten. Jämför till exempel Vera Nilssons och Siri Derkerts porträtt med Arvid Fougstedts eller Otte Skölds. Och med likhetskravet försvann också skönhetskravet. Skönheten blev en fiende till uttrycket. En målning eller skulptur behövde från 1900-talets första decennium varken likna något eller vara skön konst. Det expressiva blev viktigare än det deskriptiva (narrativa) och det estetiska. Expressionismen och primitivismen vid seklets början har i hög grad samma rötter och vill båda ersätta den konventionella skönheten, det salongsfäliga och sofistikerade med det naturnära och ursprungliga.

1950-talet innebar en renässans för det fria och expressiva måleriet. Marken var, som vi har sett, förberedd både i Paris och i New York. Det känsliga och småskaliga informella måleriet i Paris (Jean Fautrier, Henri Michaux och Wols) blev den främsta impulsen för svenskarna. Den mer storskaliga och aggressiva abstrakta expressionismen i New York (Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline) fick obetydligt genomslag, med ett undantag, norrlänningen Bengt Lindström. En orsak kan vara att det samtidskonstnärliga etablissemangen i Stockholm med Pontus Hultén och Ulf Linde i spetsen i stället profilerade sig i nydadaistisk och duchampsinfluerad konceptuell riktning. Pollock till exempel presenterades på Moderna Museet flera år efter nydadaisterna och popkonstnärerna.

De scener som spelar en väsentlig roll när det gäller det

nyexpressiva måleriet är den stockholmska — med Evert Lundquist, Staffan Hallström, Torsten Renqvist och Hans Wigert — och den västsvenska — med Alf Lindberg, Olle Skagerfors och Carl Erik Hammarén — och några egensinniga norrländska profiler som Bengt Lindström och Hans Viksten. När det gäller den nonfigurativa eller abstrakta expressionismen är det framför allt Stockholm som dominerar. Den västsvenska scenen reagerar med tio till femton års fördröjning.

Tungvikten när det gäller den existentiella nyexpressionismen var *Evert Lundquist* (1904–1994), en egensinnig ämbetsmannason från Öfre Östermalm med manodepressiv läggning, besvärlig skolgång, flackande playboy-liv och en vacklande konstnärlig utveckling. Som tonåring vistades han liksom Kylberg en tid i Tyskland och tog starka intryck av tysk romantik (parallellerna med Carl Kylberg är flera). Efter att 1931 obemärkt ha gått ut Konstakademien med Carl Wilhelmson och Gösta von Hennigs som lärare fick han sitt genombrott först 1950 på Färg och Form och blev genom tyngden och kraften i sitt konstnärskap snart målarfursten i sin samtids svenska konst. Många var kritiska mot hans wagnerianska måleriska maner, men Gotthard Johansson, en av epokens ledande kritiker, skrev om hans debut:

Som en ny Cellini har konstnären kastat allt han tidigare skapat i smältan, och lågan från denna offereld är så stark, att man instinktivt griper till liknelser från naturens egna eruptioner. Som ännu inte svalnade lavaströmmar väller färgen i tunga flöden över duken och kristalliserar i ljusbrytande skikt som dunkelskimrande material. I detta flöde av färg, grå som lera, svart som mull, röd som levrat blod och vit som molnens ull, syns ibland själva bilden på väg att smälta ner — men endast för att återuppträda i ännu mäktigare former, jungfrulig som på den första skapelsedagen. Ur kaos föds kosmos, ur dunklet klarhet. [— — —] Ingenting kan nämligen vara mera oriktigt än att föreställa sig Lundquist som ett romantiskt kraftgeni. [— — —] Han är tvärtom en ovanligt medveten konstnär. [— — —] I hans genera-

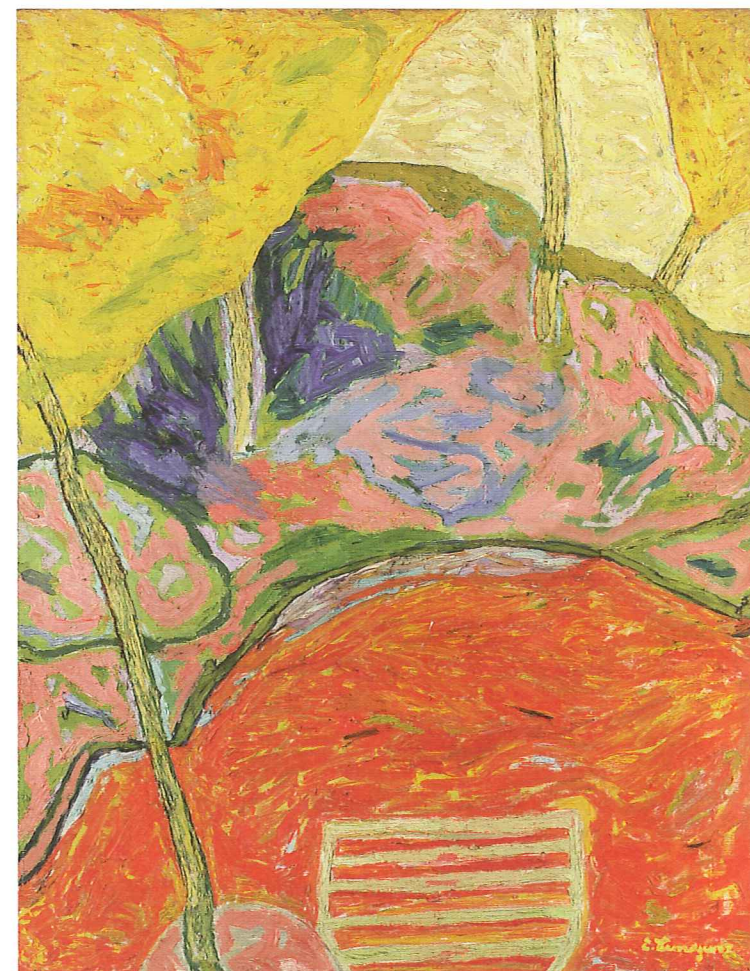
tion finns ingen mer betydande. Och ingen självständigare.

Som inspiratörer har Evert Lundquist framför allt nämnt målare som Caspar David Friedrich med sin naturmystik, Rembrandt med sin sensualism och sitt mysterie-skimrande ljusdunkel och Chardin med sin sakliga magi och sina sinnliga jordfärger. Egenarten och uttryckskraften i hans målningar baseras framför allt på den pastosa sinnligheten i färgen och det transparenta ljuset, som immaterialiserar färgen. Det paradoxala och mirakulösa i detta måleri är alltså att det samtidigt är påträngande fysiskt och esoteriskt. Det visionärt förtätade förstärks av att motivet oftast är utmanande enkelt och händelselöst — en stol, en hötjuga, en yxa, ett ben, en gris, en kvinna — men tolkningen våldsamt dramatisk. Relationer eller sammanhang intresserar honom inte — utan enbart »uppenbarelse». Den hisnande upplevelsen av tillvaron som mysterium och materien som översinnlig energi.

I svensk konst är det egentligen bara Hill och Josephson som når en liknande syntes av sinnligt och översinnligt, av något som är påträngande fysiskt och samtidigt metafysiskt. I 1900-talets svenska måleri är Evert Lundquist vid sidan av Carl Kylberg den store romantikern. Att hans måleri provocerade den småborgerliga konvensen och anständighet, som med få undantag — till exempel Vera Nilsson, Albin Amelin — präglade det figurativa svenska mellankrigsmåleriet, förvånar inte. Konstnärinnan Siri Ratsman kommenterar från Paris Lundquists triumfartade genombrott så här:

Beror kanske detta på att måleriet i fråga överensstämmer med rent germansk instinkt som säger att det ohämmade känslösvallet och det grumligt tänkta är mera värt än det tyglade temperamentet, den genomskinligt klara tanken och strävandet efter en logisk och harmonisk skön form?

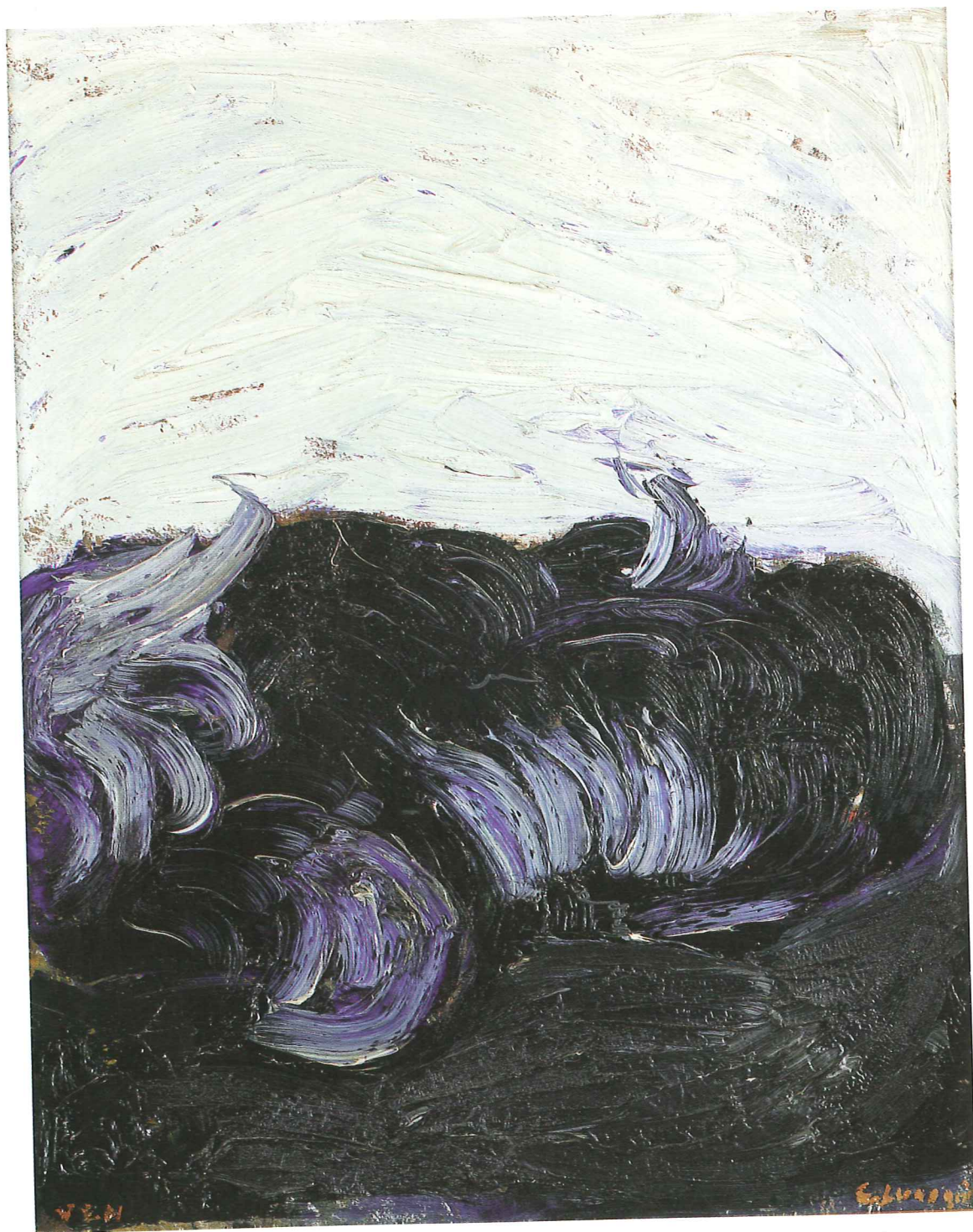
Tydligare kan en fransk-klassisk kritik av ett nordeuropeiskt barbari knappast formuleras. Parismiljön på 50-talet



Evert Lundquist, *Trädgården*, oljefärg på duk, 1939.

dominerades av välformulerade latinska tachister och purister och det var just denna kultiverade esteticism, som nordeuropeiska och nordamerikanska expressionister sökte frigöra sig ifrån.

I ett internationellt perspektiv sammanfaller Lundquists avståndstagande från denna salongsfäliga modernism med de abstrakta expressionisternas i New York och Cobragruppens i Köpenhamn, Bryssel och Amsterdam. Sökandet efter ett alternativ till den klassiska (latinska) este-



Evert Lundquist,
Vägen, oljefärg
på duk, 1951.

tiken präglade ju redan på 40-talet imaginisterna i Malmö och Endre Nemes och Nya Valand i Göteborg.

Den egna känslan, den egna sinnliga utlevelsen och uttryckskraften blev nu viktigare än den »klassiska» regelboken. Men i stället för att gå via myten och det undermedvetna (som Cobra och New York-skolan) eller via fantasin och det undermedvetna (som imaginisterna och valandisterna) gick Evert Lundquist via det visionära — via det magiska fixerandet av ett enda ting. I sitt ljusdunkel och sin färgmystik kan han påminna om Kylberg. Men där Kylberg är en metafysisk visionär utgår Lundquist från en bondsk vardagsverklighet och en färg som doftar jord. Det är inte drömmen eller fantasin som intresserar honom utan enkla ting, enkla människor och enkel vardag. Odödliga ting och människor och skeenden — som vittnesbörd om själva existensens mysterium.

Själv uppfattade sig Evert Lundquist paradoxalt nog närmast som klassiker. Parthenonskulpturerna av Fidias på British Museum hade sedan tonåren gjort ett ouplånligt intryck.

Vad som karakteriserar den konst, som höjer sig över tillfälligheterna, är dess stora, tidlösa karaktär. Detta kommer sig inte av nya inställningar, friska initiativ o.s.v. utan beror på ett livslångt, hängivet fasthållande och grundmurande av en begränsad inställning. I begränsningen visar sig mästaren, säger Goethe. Det är inte i den absoluta friheten, trolösheten och förnyelseönskan, som styrkan i det konstnärliga skapandet ligger utan i en borrande, hängiven begränsning till ett enda område, där man frivilligt avstår från s.k. frihet. Det finns exempel i våra dagar. Tänk på en Mondrian, en Brancusi.

Det är inte klassicismen som form utan klassicismen som hållning han är ute efter.

Internationella framgångar uteblev inte — lika litet som för Olle Bærtling eller Max Walter Svanberg. På den internationella scenen var det visionära figurativa engelska målare som Lucian Freud och Francis Bacon som han egentligen stod närmast. Målare som också med stor expressiv

frihet förde vidare en sargad men i grunden klassisk humanistisk tradition. Det var i England och USA han väckte särskild uppmärksamhet. Evert Lundquist var en utpräglad romantiker också i det avseendet att han bara intresserade sig för geniet — inte för medelmåttan. Som professor på Konstakademien fick han på 60-talet frågan av Lage Lindell om det inte, med hänsyn till tidens snabbt skiftande värderingar, var grannlaga att undervisa i måleri och svarade att så inte var fallet, eftersom det bara fanns två sorters elever: »de begåvade, som man skall låta vara i fred — och de obegåvade, som man inte kan göra något åt.»

»Ingen ung konstnär skulle», framhöll han vid ett annat tillfälle, »ha någon chans till framgång om han trotsade den akademiska modernismens lagar.» Självfallet var han emot den »akademiska modernismen», men han var realist nog att inse dess reella makt.

Staffan Hallström (1914—1976) relateras ofta till Lundquist, främst därför att båda under en tid bodde i Saltsjö Duvnäs och umgicks med Olle Nyman (Saltsjö-Duvnäs-skolan), trots att de som målare är väsensskilda. Där Lundquist målar pastost, målar Hallström transparent, där den ene fokuserar enskilda ting, beskriver den andre en händelse eller en relation, där den ene använder en begränsad skala av jordfärger, spänner den andre över nästan hela regnbågsregistret. Det de har gemensamt är egentligen ett expressivt patos, upplevelsen av tillvaron som ett uttrycksbaddat mysterium. Hos Lundquist är detta mysterium renodlat existentiellt, ett tingens mysterium, hos Hallström har det — som i *Ingens hundar* eller *Gulliver* — en mer dramatisk eller symbolisk funktion. Hos båda är det mindre verkligheten, eller den empiriska impulsen, än visionen och symbolfunktionen, som gäller. Målningen som uttryck för något förtäta och väsentligt, något som är mer än en trivial verklighetsupplevelse. Hos Hallström förenas sensualismen och den existentiella mystiken eller närvaron med en vibrerande smärta. Något utsatt, skyddslöst och sårbart, som griper. Och som kan associera till den brustenhet och det lyckorus man kan finna i målningar från Hills, Josephsons eller Göranssons sjukdomsperioder.



Staffan Hallström,
*Don Quijote och
Sancho Panza*,
oljefärg på duk,
1964.

Både Lundquist och Hallström står genom sin visionära existentialism betydligt närmare göteborgskoloristerna än de mer vardagsnära färg-och-formarna.

Alf Lindberg (1905—1990) var jämnårig med Evert Lundquist och koloristerna — han gick på Valand för Bjurström och Ullman — men blev uppmärksammas senare och fick liksom Lundquist, med vilken han ofta jämförts, sitt genombrott först på 50-talet. I Stockholm dock först långt senare. Lindberg växte upp i Dicksonska stiftelsen i arbetarstadsdelen Haga (pappan var skräddare). Som konstnär sökte han en stramare struktur och en mindre exalterad färg än koloristernas och fascinerades som ung av Isakson och Cézanne. Det metafysiska patos som Kylberg står för

har han aldrig haft någon djupare förståelse för, och i sitt förhållande till Lundquist var han utpräglat ambivalent. Kärnan i Lindbergs tidiga måleri är en kärv saklighet. Han föredrar målerisk stringens framför romantiska dunster, och det finns en påtaglig fakticitet i både färgval och faktur. Den måleriska energin och vitaliteten och den dynamiska rytmiska strukturen är hans främsta karaktistikum. Han börjar nu »dekonstruera» motiven så att de nästan försvinner. Den överrumplande flyktigheten och föränderligheten som tillvarons essens — få svenska konstnärer har formulerat den upplevelsen så övertygande som den sene Alf Lindberg:

Jag vill ha min egen kontakt med naturen, men på

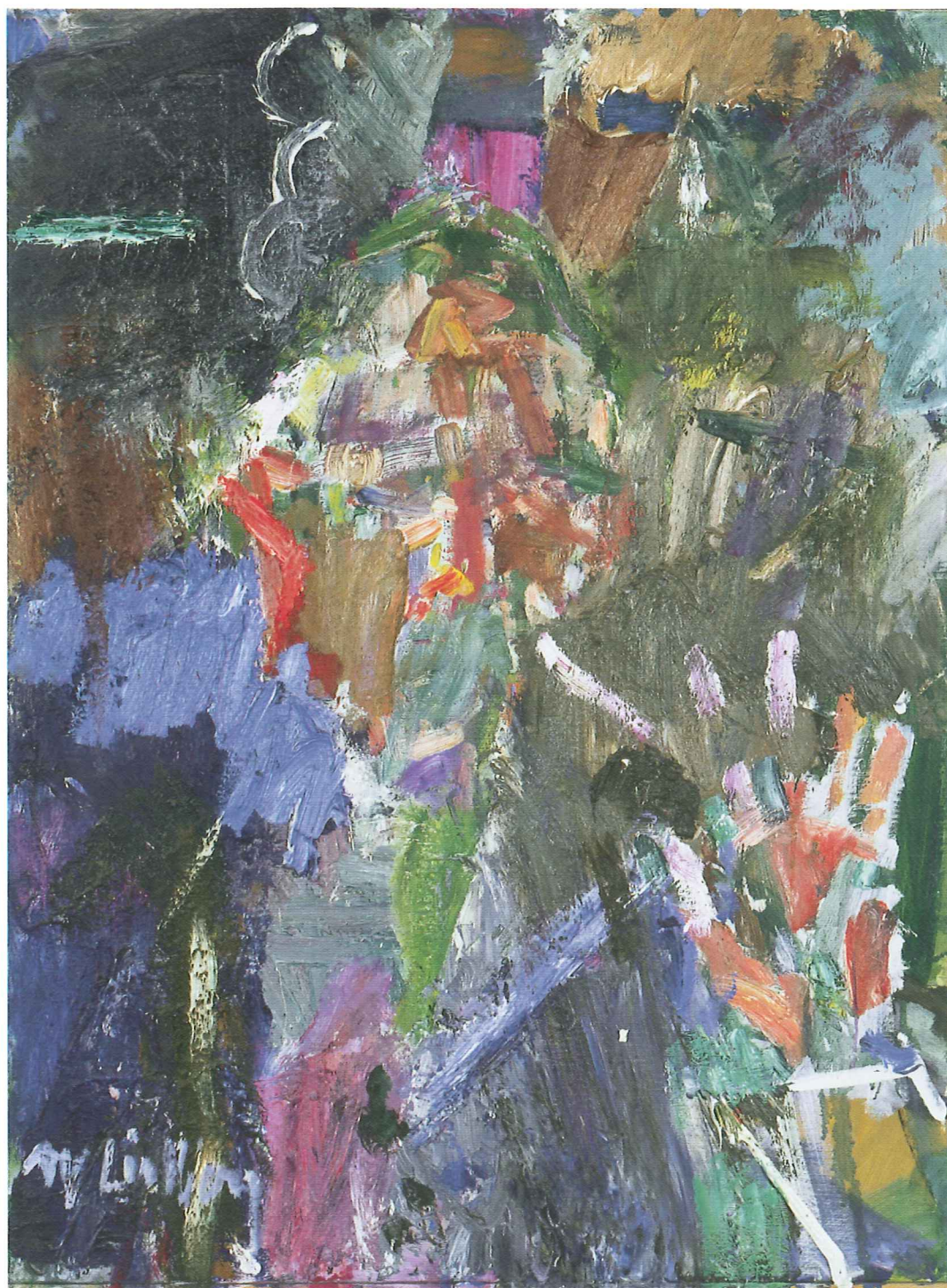
samma gång måste jag vara fri gentemot den. Jag kan inte undvara den som inspirationskälla men samtidigt måste jag vara oberoende av den. [— — —] Alla intrycken måste noga bearbetas av intellektet innan man ger sig på gestaltningen. Om min talang och förmåga hade stått i någon rimlig proportion till min oro hade jag varit ett geni. Jag är som en fågel som aldrig hittar någon gren att sitta på. [— — —] Målningen börjar alltid som ett påstående och slutar som en fråga. Jag känner lustförmimmelser medan jag målar. Lust är väl en frånvaro

av ångest och oro. Men samtidigt beroende av ångest och oro.

»Kolorustibussarna» — den andra generationen göteborgskolorister — hade han inte mycket till övers för. Mystiker eller visionär ville han minst av allt vara, vilket inte hindrar att han i sina senare måleriska landskap och porträtt med deras hotande sönderfall och högt uppdrivna kolorit närmar sig det visionära. Som om den robusta energin och fakticiteten plötsligt brister och materien immaterialise-



Alf Lindberg, *Interiör
med askar*, oljefärg på
duk, 1958.



Alf Lindberg, *Självporträtt*,
oljefärg på duk, 1984–1987.

ras. Eller som om naturen, tingen och människan plötsligt blir genomlysta och förlorar sin tyngd. Mot slutet av sitt liv skapade Lindberg målningar som i explosiv kraft och energi har få svenska motstycken.

Olle Skagerfors (1920–1997) tillhör en yngre generation och hade den försynte Nils Nilsson som lärare på Valand under krigsåren. Även han kom från enkla förhållanden, fadern var underofficer i Skara och uppfostran strängt kristen. Först reklamutbildning på Slöjdföreningens skola — att bli konstnär var till en början inte att tänka på — sedan Valand (eftersom det inte fanns reklamjobb under kriget). Även Skagerfors väjde sig energiskt mot den koloristiska efterklang som under 40-talet dominerade göteborgskt konstliv och sökte stöd hos Isakson och Cézanne. Framför allt hos den förre. Hos Skagerfors har ljuset alltid spelat en stor roll. I porträtt och stilleben från 50-talet kan han med ett vibrerande transparent färgljus ge det enklaste motiv en förtätad, högtidlig stillhet. Utsökta verk i sin genre men påfallande försiktiga.

Sitt verkliga genombrott får Skagerfors emellertid först under en turbulent period i början av 70-talet, sedan han vänt Isakson och Cézanne ryggen och i stället satsar på sitt temperament och sin känsla. Det han nu gör är praktiskt taget enbart porträtt och självporträtt och bland de stora självutlämnande och avslöjande människoskildrarna i konsthistorien väljer han Goya. (Provocerad av en grupp »rödgardister» i början av 70-talet för sitt bristande politiska engagemang svarar han utmanande att det är viktigare att några målningar av Goya överlever än att mänskligheten gör det). Det är nu inte längre bilden som harmoniskt komponerad och balanserad helhet som intresserar honom utan bilden som direkt uttryck, utmaning och beröring. Ofta är fokus koncentrerad till en detalj — ett öga som plötsligt penetrerar åskådaren — medan resten är mer eller mindre antytt. Motiven är konstnären själv eller hustrun eller andra udda existenser. Det finns en skärpa och en vibrerande nerv, en djup empati och påträngande närvaro i dessa studier av vinddrivna och kantstötta människor, som han är ensam om i svensk 1900-talskonst. Sig själv kunde han

skildra både som Mefisto och martyr. »För att förstå det osynliga måste man ytterst noga iakttä det synliga» var ett citat ur Talmud som han gärna använde. Även hos Skagerfors är det själva existensens mysterium, som står i centrum. Målandet som sökande efter mening i ett ständigt pendlande mellan hopp och förtvivlan, ande och materia. Skagerfors sena porträtt, de tecknade likaväl som de målade, ser ut som om de hade skapats i ett ögonblick av blixtrande insikt. Men att nå detta ögonblick kostade en lång destruktiv process. Få konstnärer har ställt kraven så högt, arbetat så intensivt och lämnat efter sig en så sparsmakad produktion. Och få har så ihärdigt satsat på »en borrande, hängiven begränsning till ett enda område, där man frivilligt avstår från s.k. frihet» — för att åter citera Lundquist.

När Ola Billgren 1974 attackerade Skagerfors i en artikel i Sydsvenska Dagbladet för att odla en förlegad romantisk konstnärsmyt, som bygger allt på känsla och därför saknar relevans i den teoretiskt medvetna samtiden, accepterade Skagerfors i sitt korta svar beskrivningen, eftersom han som konstnär djupt misstrodde intellektualism och teorier och enbart trodde på känslan (bild s. 152). Därför upplevde han sig också alltmer som en främling i tiden.

Carl Erik Hammarén (1922–1991), också han från Göteborg, anknyter med sitt pastosa och flödiga måleri tydligare än den sparsmakade Skagerfors till den koloristiska göteborgstraditionen. Även om medlen skiljer sig är deras gemensamma nämnare strävan att nå ett direkt och omedelbart uttryck. Hammarén har som konstnär också först sent uppmärksamats och då främst som porträttör med en serie frodiga självporträtt, som i sin förryckta blandning av galghumor, sensualism och satanism är unika. En legering av Cobras anarkistiska lekfullhet, nationalromantisk skogsmystik och Francis Bacons livsångest. Är det troll eller självporträtt — eller självporträttet som troll — han målar?

Lindberg, Skagerfors och Hammarén fann var och en sin egenart sent och blev uppmärksammade utanför Göteborg sent. Det är inte som banbrytare de har sin betydelse utan som fördjupare och fullföljare av en existentiell och expressiv målerisk tradition med starka rötter i Västsverige. Med