Nils Fridh

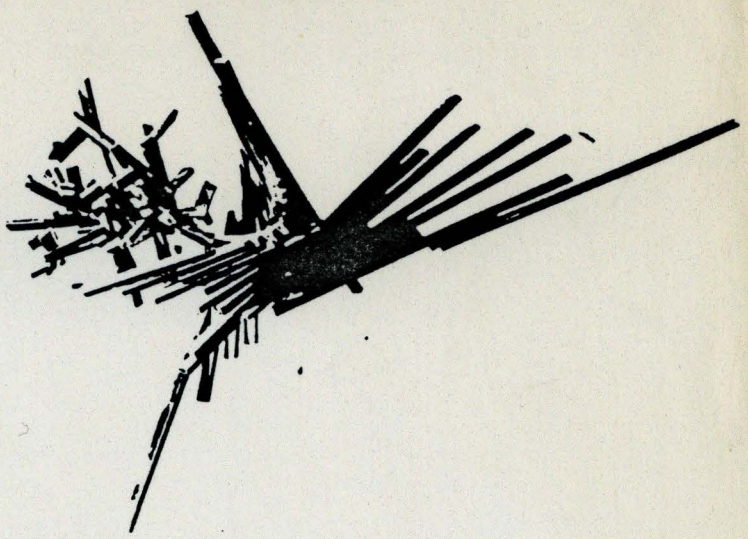
Uppsats

Arne Jones

En studie av konflikten
mellan ?nomkonstnärlig förfining
och kommunikation, med
utgångspunkt i tysk
romantik

Av Mårten Castenfors

1987



ARNE JONES

En studie av konflikten mellan inomkonstnärlig förfining och kommunikation, med utgångspunkt i tysk romantik.

C2-uppsats för Konstvetenskapliga institutionen Göteborg
Av Mårten Castenfors
Handledare: Lars Stackell
VT 1987.

Ditte och Krister.

Tillsist har så uppsatsen lämnat skrivmaskinen och jag kan således översända ett exemplar till er. Jag hoppas att den kan roa och te sig intresseväckande i det stora hela. Samt, jag hoppas att Jones-avsnittet för er håller. Jag har försökt att hålla en lekfull och ömsint ton, vilket varit mitt sätt att inte vetenskapligt sätta mig över Arne Jones skapande. Men, om det är något som ni inte tycker stämmer, eller som på annat sätt misshagar, så vore jag glad för en påringning.
Sedan är det bara frågan om mitt Jonesäventyr skall fortsätta, men den frågan låter jag vara obesvarad tills jag vet vad ni tycker och tänker.

Vi hörs

Mårten

Mårten Castenfors
Övre Majorsgatan 12
413 08 Göteborg
031-246612

INNEHÅLL

Inledning 1

Del I, två aspekter på romantiken/det stora brottet 5

Del II, återintegrationen i ett internationellt perspektiv 9

Del III, återintegrationen i Sverige efter 1947 13

Del IV, rum och rörelse, Arne Jones verktematiska utveckling 18

Sammanfattning 41

Noter 44

Litteratur 51

Till Maria och Mormor vars stöd och strumpor möjliggjort denna uppsats.

Omslag. Nova. Oljebränt järn.
1962. B. 120 cm.

INLEDNING

Varför blåsa på livets ljus
med allt detta tal
om liv eller död...? 1.

Med Erik Lindegrens poetiska tvivel ringande i öronen sätter jag mig ned för att berättiga en uppsats som är ett sökande. Inledningen blir därför viktig eftersom jag har en chans att redogöra för mina tankar och kringgå den Lindegrenska uppgivenheten.

Min avsikt var att skriva något om en svensk skulptör som heter Arne Jones, 1914-1976. Ämnet var för mig självklart eftersom jag länge fascinerats av hans skapande. Han är helt enkelt en mycket bra skulptör. Dessutom visade det sig att det som var skrivet om honom hade sina begränsningar. Hans Eklunds lilla initierade betraktelse "Arne Jones", Bonniers små konstböcker, kom redan 1965. Och Thomas Millroths, "Rum utan filial", Cavefors 1977, behandlade alla de så kallade 47-års män och inte bara Jones. Övrigt material om Jones stod att finna i några enstaka artiklar och essayer, men totalt sett blev skörden tunn.

Lockad av detta tomrum beslöt jag mig för att skriva en betraktelse. Jag valde en verktematisk metod. Detta innebär att jag ville se hur två, enligt mig, centrala teman: Rum och Rörelse utvecklades genom åren. Min tanke var att studera olika idéimpulser från konst, litteratur, arkitektur och Jones egna person, för att se hur detta återverkade på den tematiska utvecklingen. Min metod skulle vara ödmjuk eftersom jag enbart ville föra in sådant som Jones själv kunde ha läst, sett eller upplevt. Jag ville med andra ord öppna hans verk och visa på deras symboliska mångtydighet.

Under arbetets gång uppstod emellertid andra tankar. Jag kunde finna spår av konflikter i Jones konstnärliga universum och jag kunde framförallt ana mig till en övergripande kommunikationskonflikt: Det var få som förstod hans skapande vilket visade sig på många sätt. Jag började fundera på varför denna kommunikativa konflikt fanns och om den var ett skäl till den inomkonstnärliga låsning som jag kunde

se. I detta läge förvandlades Jones till en symbol för många 1900-tals konstnärer eftersom jag kunde se att hans problem delades av många. På grund av Jones började jag därför söka mig tillbaks i konsthistorien. Jag ville finna tider där konstnären inte varit utsatt för denna kommunikativa konflikt. Dessutom ville jag finna roten till Jones utsatta läge.

Mitt sökande förde mig till det klassiska Grekland och jag kunde där konstatera att konstnären varit viktig eftersom endast han kunde gestalta den fasta kosmiska ordningen. Motiven och motivens inre geometri; allt syntes avpassat för att tjäna detta övergripande syfte. Jag kunde inte spåra några tecken på kommunikationskonflikt utan konstnärerna framstod som harmoniskt integrerade med samhällsstrukturen i stort.[2]

Under medeltiden och gotiken kunde jag iaktta samma fenomen. Skillnaden var bara att konstnärerna då var synnerligen viktiga eftersom de var förmedlare av en hierarkisk sakramental ordning. Motiven i all sin variationsrikedom, var illustrationer till den heliga skriften och konstnärerna blev på detta sätt uppenbarare av tidens andliga klimat. Konstnärens verk förstods och gav, i allombekanta signaler, tröst åt folket.[3]

Även under renässansen kunde jag se hur konstnären, i det stora hela, varit en del av ordningens ring. För, även om man började uppvärdera konstnären och hans alster, vilket i sin tur stimulerade till nya färg- och formexperiment, så höll sig konstnären inom ramen för vad de världsliga och kyrkliga beställarna önskade.[4]

Först vid slutet av 1700-talet kunde jag spåra den kommunikationskonflikt som blivit Jones och många andra 1900-tals konstnärers öde. Den tyska romantiken med dess dubbla frihet var roten och jag fann det nödvändigt att börja uppsatsen där. För min fråga blev nu: om jag hade rätt, hur spreds då romantikens grundtankar?

Jag följde idéstrukturen och kunde se hur den vid 1800-talets mitt utmynnar i L´art pour l´art. Vidare kunde jag se hur konstnärer internationellt och nationellt, försökt att bryta med romantikens

negativa effekter. Jag förstod nu Jones strävan till återintegration, och vad viktigare är, jag förstod varför han och andra misslyckats. Sökandet efter svar hade således gått ett varv och jag var åter vid Jones skapande.

Del I av min uppsats blir således en utredning av de grundtankar i den tyska romantiken som skapar den övergripande kommunikationskonflikten. Jag ser dessa tankars spridning på 1800-talet och försöker beröra dubbelheten i dem.

Del II blir en övergripande undersökning av internationella försök till återintegration, d.v.s. försök att återupprätta och återfå den viktiga förmedlande rollen. I detta sammanhang redogör jag för, utifrån uppsatsens aspekter, skäl till att konstnärernas strävan ofta misslyckades.

Del III blir en liknande studie fast på svensk mark. Jag tittar närmare på de så kallade 47-års mäns försök till återintegration. Misslyckandets tragik uppenbaras i detta fall genom att jag pekar på de oförenliga ideal som bildar utgångspunkten för konstnärernas strävanden. För att tydliggöra dessa olika ideal har jag ställt två centrala texter mot varandra: Lars Ahlins "Konstnärliga arbetsmetoder", i tidskriften 40-tal 1945, och Olle Bonniérs "naturavbildning, abstraktion, konkretion" i Prisma 1948.

Del IV av uppsatsen blir ett återvändande till skulptören Arne Jones. Jag inleder min ursprungsplan: den tematiska studien, men jag utnyttjar de inledande delarnas erfarenheter för att öka förståelsen för konflikter i skapandet och konflikter i det slutgiltiga verkets möte med sin publik. Jag försöker på detta sätt hela tiden beakta den romantiska idéstrukturens störande - och stimulerande - närvaro.

Uppsatsens uppläggning vill jag förklara på följande sätt. Jag ser konst som en kunskapskälla och Arne Jones skulpturer har gjort mig privilegierad. De har tvingat mig att läsa mycket som jag inte läst, se mycket som jag inte sett, och framförallt på ett nytt sätt reflektera över 1900-talskonsten och dess konstnärer. De övergripande

dragen i uppsatsen, framförallt i mina tolkningar av Jones verk, vill jag se i ljuset av dessa tankar. Jag har medvetet försökt att behålla känslan av utflykt, en känsla som jag tror skulle gått förlorad om jag enbart studerat ett verk. Min strävan har varit att ge trådar till ett helt skapande utan att för den skull våldföra mig på skapandet; En stor utmaning med många fällor vilket Peter Cornell vackert påtalar.

> I konstpedagogiken, kritik och muséer, kan det vara en svår balansgång att klargöra utan att göra våld på mystiken. 4.

Eftersom jag använder vissa termer i uppsatsen vill jag definiera dessa.

Begreppet INTEGRATION syftar på tider då det fanns en harmoni mellan konstnärernas roll och alster med tidens övergripande tankeklimat. Konstverket blev m.a.o en manifestation av den metafysiska verkligheten och konstnären var en viktig förmedlare. Denna form av integration kan ses både under antiken och medeltiden.

Begreppet ALIENATION ser jag som integrationens motsats. Alienationen är ett tillstånd som uppstår när konstnärens viktiga funktion har uppblandats med andra ambitioner. Alienationen kan leda till en skenbar känsla av frihet eftersom det inomkonstnärliga sökandet, betingat av en ökad självkänsla, kan utvecklas. Dock, den inomkonstnärliga friheten, genom sin specialisering, leder ofta till en känsla av främlingskap, eftersom verkets kommunikativa förmåga försvåras. Tendenser till konstnärlig alienation finns tidigt i historien, men markeras först vid slutet av 1800-talet då de mimetiska ambitionerna uppluckras.

Med begreppet ÅTERINTEGRATION vill jag peka på de rörelser som under 1900-talet strävat efter att bryta alienationen. Dock, som vi skall se försvåras denna strävan p.g.a. det romantiska arvet.

Begreppet KONSTNÄRLIGT UNIVERSUM syftar på själva verkets form- och symbolinnehåll. Under integrationsfas är form- och symbolinnehåll, i vid bemärkelse, entydigt. Under alienationsfas utvecklas det inomkonstnärliga sökandet och det konstnärliga universumet blir alltmer mångtydigt. Detta skapar t.ex. problem vid försök till återintegration.

DEL I, TVÅ ASPEKTER PÅ ROMANTIKEN/DET STORA BROTTET[1]

Min avsikt är inte att ge en allomfattande bild av romantiken, utan jag strävar efter att klargöra en idéstruktur som kan synas relevant utifrån inledningens övergripande frågeställning.[2] Jag söker alltså efter de män som givit impulser till att forma en ny konstnärsroll och ett nytt förhållningsätt till konsten: helt enkelt män som skapat en attitydförändring, vilket medfört att Charles Baudelaire kan karaktärisera romantiserandet med orden:

> Romanticism is precisely situated nether in choice of subjekt nor in exact truth, but in a mode of feeling.[3]

Roten till denna "nya" känsla går att finna hos de tyska för-romantikerna/romantikerna.[4] Gemensamt delade de alla en uppvärderande inställning till den kreative och hans skapande. För att ge några exempel:[5] Friedrich Schiller menade att konstnären var en moralisk, gudomlig vägvisare. F.W.J. Schelling påstod att det estetiska livet var högsta formen av mänskligt förnuft, d.v.s. konstnären var den ende som kunde fånga det högsta vilket ökade hans betydelse. Friedrich von Hardenberg (Novalis) såg konstnären som en siare, en magus, besjälad av en gudomlig ingivelse. A.W. Schlegel menade att konstnären hade en gudagåva som medförde att han i symboler kunde åskådliggöra tingens innersta väsen. Syftet med denna enorma uppvärdering av konstnären var framförallt av religiös natur. Man ville återuppväcka konstnärens och poetens roll av viktig förmedlare och man ville tro att han genom sitt oberoende, sin känsliga själ, skulle kunna återfinna den förlorade helheten. I jakten efter det som tedde sig förlorat tog man avstånd ifrån den statiska världsbilden för att i stället bejaka och framhålla det levande och pulserande i naturen. Inget blev heligt, inga gränser skulle finnas (man förstår hatet mot ny-klassicismen) som skulle kunna hindra det inre expressiva sökandet efter livets grund. Just denna betoning på en frihet i sökandet blir skillnaden mellan exempelvis renässansens konstnärsgenier och de genier som förespråkades av tyskarna.[6] De italienska mästarna, som sades kunna skapa sannare än naturen självt, befann sig trots allt inom motiv och stil-konvensionerna.

Tyskarnas frihet ledde i sin tur bort från regler eftersom orginalets sökande blev något eftersträvansvärt.
Detta sökande, i det okändas landskap, blev banbrytande då det kombinerades med J.W. Goethes bild av konsten som en urplanta växandes parallellt med naturen,eller med Schellings bild av konsten som en natur i andra potens.[7] Konsten och poesin blev på detta vis autonoma parallella flöden som genom symboler stod i förbindelse med Moder jord. Det skapande geniets irrationella själsliv garanterades på detta sätt en frihet genom att han i sitt sökande kunde lämna de mimetiska kraven. Han var fri att forma en bildvärld på helt nya villkor eftersom han slapp vara fången av hur något skulle se ut. Parallellsystemstanken innebar således en filosofisk motivering och förankring till att slippa alla regel-och motivtvång. Konstnären kunde inleda det långa sökandet efter nya form- och färgsymboler anpassade till en ny tid.[8]

Två tendenser kan ses som en följd av ovan nämnda tankar. För konstnärerna innebar uppvärderingen en tändande gnista. De vågade ifrågasätta den stelbenta klassicismen för att bortom denna försöka att återfinna en viktig andlig funktion. Sökandet kunde antingen bli regresivt som hos Nazareerna och de senare Pre-Rafaeliterna: två rörelser som bl.a. av nationella och religiösa skäl drömde om att anknyta till tider före Rafael, där de tyckte sig finna uttryck för det genuint andliga, ärliga, som sedan blivit formaliserat och förstört. Den uppvärderande tendensen ligger i att de såg sig själva som utvalda för återuppväckandet av det som var förlorat. De och inga andra kunde ge den nya tiden rena andliga symboler. Deras handlande blev även format av denna känsla av utanförskap och utvaldhet. Tyskarna for till Rom och levde asketiskt (?) klosterliv. Engelsmännen signerade sina tavlor med brödraskapets hemliga tecken.[9]

Nydanande blev konstnärernas sökande då uppvärderingen kombinerades med försök att finna nya symboler, som i sig bottnade i tanken kring konsten som ett parallellflöde. De tyska målare man framförallt kan peka på är C.D. Friedrich och P.O. Runge. Den förre bröt radikalt med gängse normsystem genom att han i sina målningar gav uttryck för en högst personlig panteistisk livsåskådning. Han utgick således ifrån sin känsla, sitt inre, och lät naturen genomsyras av denna. På ett annat sätt försökte Runge formulera nya färg-och form-symboler för den

nya tidens religiositet. Nu dog Runge vid unga år så man vet inte hur långt han skulle nått i sina experiment,men faran för honom och för alla som arbetade utifrån den nyvunna friheten var att kontakten ofta bröts med publiken. Det vill säga;det uppstod kommunikativa problem eftersom publiken fann det nya svårförståligt.[10]

Även om romantiken var ett alleuropeiskt fenomen med många rötter så kan man se hur just de tyska tänkarnas idéer inneburit betydande influenser för andra länders konstnärer. W. Turner var t.ex.väl medveten om den tyska romantikens poesi och Goethes färglärasymboliska undertoner.[11]Hans måleri blev därefter: obundet och expressivt, helt underställt intrycket av den överväldigande naturen. Och även om Friedrich var fastare i penseln så kan man finna slående paralleller i just naturuppfattningen mellan de två. I Frankrike kan man se hur E. Delacroix uttryckte, i sina dagböcker, djupaste glädje över att i Mme de Staëls bok, De L'Allemagne (en inblick i tyskt tankeliv, framförallt Schlegel och Schelling),finna en teoretisk grund för det han utförde i praktiken. De expressiva penseldragen, friheten i färg och form, blev på så vis filosofiskt försvarbart.

Detta var två exempel på relativt direkt förmedling, men man kan även peka på snårigare vägar för att illustrera hur tankeutbytet fungerade mellan länderna. Coleridge återvände vild och galen från Tyskland och påverkade Wordsworth som i sin tur lästes med glädje av Constable. Kort sagt, gränserna var öppna för idéutbyte och den tyska romantikens grundtankar spreds och skapade signaler för att forma en ny konstnärsroll. Å ena sidan framträdde de självmedvetna "fria" konstnärerna vars främsta mål var att utveckla det egna konstnärliga universumen utan direkta omstörtande ambitioner. Å andra sidan kan man se hur realisterna med G.Courbet i spetsen, bar på en romantisk övertro på konsten och konstnärens banbrytande förmåga. För trots skillnaden i formspråk så fanns idén om att de med sitt måleri skulle kunna bidra till en social medvetenhet. Problemet för realisterna var ju bara det att inga var intresserade av att se vardagens elände. Dessutom blev drömmen lidande av att de inte själva deltog i det de skildrade. De blev utanförstående registratorer, distanserade ifrån vardagen.[12]

Vid slutet av 1800-talet hade så tankestrukturen nått sin konsekvens genom att konstnärernas dubbla frihet var ett faktum. Impulserna från romantiken hade förenats med intresse för naturvetenskapens empiri vilket stimulerade till nya experiment. Konstnärerna (impressionisterna och pointilisterna) lämnade de direkta moraliska, uppfostrande och vägledande ambitionerna. De ville istället utforska konstens eget universum och konsten blev skapad för dess egen skull. (Cézanne-det mest lysande exemplet!) Parallellt med denna utveckling inom konsten förstärks bilden av konst som en handelsvara, ett ting som köptes och såldes efter behag. M.a.o.: Kyrkan och mecenaternas tid var passé och konstnärerna blev alltmer beroende av en konstmarknad som med få undantag uppmuntrade till nydanande experiment.[13]

Den nya friheten innebar trots allt problem eftersom ambitionerna hos konstnärerna (framförallt hos symbolisten P. Gaugin) att fylla en viktig funktion fanns kvar.[14] Det tragiska förhållandet hade nämnligen uppstått, att de som en gång blivit tilldelade orginalgeniets banbrytande förmåga och blivit uppmuntrade till att utveckla allt mer specialiserade konstnärliga universum, förlorat kontakten med sin publik. Alienationen var ett faktum.

> Poeten liknar molnets furste: skyttars pil,
> orkaner ler han åt däruppe i sitt rike;
> med jättevingar på marken, i exil
> bland skratt och hånfullt spe, är han en krymplings like.[15]

I dikten Albatrossens slutstrof av Baudelaire finns det nya problemet som jag menar har sin rot i tysk romantik. Poeten, eller i vårt fall konstnären, blev genom romantiken en furste bland molnen. Han blev fri i sitt skapande och kunde genom gränsöverskridande uppenbara dolda sanningar. Men när hans jättevingar på marken, hindrar honom flyga och han tvingas att konfronteras med ett oförstående samhälle, möts han av skratt och hånfullt spe, eftersom ingen förstår vad han målar eller skriver.

Det vi nu skall undersöka är hur konstnärerna har strävat efter att bryta med denna alienerade situation under 1900-talet. Försöken till en återintegration har varit många och gemensamt delar dessa försök en dröm om att återupprätta kommunikationen samt att återfå den

viktiga funktion som konsten och konstnärerna en gång haft. Dock, om konstnären fanns som en integrerad del av exempelvis den klassiska antikens och medeltidens samhällsstruktur, så ställde det nya "teknologiska" samhället och det romantiska arvet till problem.

DEL II, ÅTERINTEGRATION I ETT INTERNATIONELLT PERSPEKTIV

Många kanske invänder mot denna fixering vid tysk romantiks påverkan på 1900-tals konsten. Jag vill dock hävda att förutom den direkta påverkan som har konstaterats av Goldwater, Rosenblum, Wiedman e.t.c. så kan man tala om en påverkan i just ett övergripande tankeklimat.[1] Uppvärderingen av konstnären och hans alster lever vidare. Konstnären tror att han kan förmedla något extra, parallellt med att han inte känner några gränser när han utvecklar sitt konstnärliga universum. Denna övertro parat med parallellflödes tankens frihet, blir två idéstrukturer som ställer till problem för rörelser som vanligen inte förknippas som arvtagare till romantiken. Extra spännande blir det därför att uppmärksamma dessa rörelsers försök till återintegration, eftersom man då kan vidga förståelsen av deras misslyckanden. Manifesten blir här en viktig källa trots att de oftast skrivits av poeter/filosofer och inte av målare/skulptörer. Dock så skapade texterna ofta med sitt suggestiva innehåll en tändande gnista som ledde till gruppbildningar.

Ett av de mest spekulativa är Marinettis "futuristiska manifest", publicerat i Le Figaro 1909.[2] Manifestet har många bottnar, men grundläggande är hatet mot den otidsenliga akademiska traditionen. Det Marinetti gör är att han formulerar riktlinjer för en ny konst och en ny litteratur, för en ny tid. I linje med detta hyllar han farten och energin: helt enklet olika uttryck för det moderna teknologiska samhället. Viktigt för denna uppsats blir när han jämnställer konsten och litteraturen med tekniken, m.a.o.;tillsammans kan de forma och levandegöra den nya människan/tiden. Denna utopiska vision med en enorm övertro på konsten och litteraturens väckande förmåga blir en signal till uppbrott från den alienerade situationen som konstnärerna och poeterna befann sig i. Manifestet ger konst-

närerna och poeterna en ledande roll i det nya samhället (de skulle t.o.m. ingå i den framtida regeringen), så det är inte konstigt att de unga strömmade till. Åter hade de fått en viktig funktion, ett värde och en roll.[3] Men de geniala profeterna misslyckades! Dels stötte de på inomkonstnärliga problem. Ballas "Dynamism of a Dog on a leash" 1912, ser jag som ett paradexempel på just inomkonstnärlig begränsning. Dels var det få som förstod deras banbrytande avsikter. Det blev inte heller bättre av att rörelsen kopplades samman med fascismen vilket medfört en negativ klang som först idag nedtonats. Krast kan man hävda att första världskriget var det största skälet till misslyckandet: den verklighet de drömde om att förändra tog bokstavligt deras liv.

En annan rörelse med liknande ambitioner var den ryska konstruktivismen. Ånyo kan man se hur poeter och konstnärer, efter revolutione drömde om att fylla en viktig funktion i det nya samhället. Deras ambitioner hyllades som bekant i början, men det dröjde inte länge (1922) innan de styrande såg den konstruktiva konsten som ett tecken på västerländsk dekadans. Bidragande orsak till den förändrade attityden kan förklaras med att konstnärerna fortsatte att arbeta utifrån alltför specialiserade universum. Tatlins Torn, Majakovskis dikter och Malevich"vitt på vitt" hade ingen parallell med den rådande verkligheten. När t.ex. Tatlin drömde om sitt torn: stål, glas, högre än Eiffeltornet, var verkligheten materialbrist och fattigdom.[4] Konstnärerna och poeterna stod helt enkelt över samhället och förstod inte att (ville inte) underordna sig detsamma. Akademisk realism och politisk propaganda blev det efterrevolutionära samhällets melodi

Totalitära vindar välte även Bauhaus-skolan 1932. Skolan som sådan är troligtvis det tydligaste exemplet på hur konstnärer och arkitekter strävat efter att återfinna en viktig funktion. Idealet hämtade man från den medeltida bygghyttan med dess samband mellan arkitekter och konstnärer. Feinengers "framtida" katedral i programförklaringen visar dock att man inte led av reggresiva tendenser. Nej, i socialismens anda strävade man efter att skapa den nya tidens arkitektur, konst och konsthantverk. Mitt i denna entusiasm och tro på sammarbete, kan man emellertid konstatera att det hela tiden fanns latenta konflikter mellan de olika grenarna på skolan. De funktionellt inriktade arki-

tekterna och de teosofiskt laddade konstnärerna hade ju trots allt oförenliga ideal vilket skapade motsättningar eftersom ingen egentligen var villig att underordna sig den andre. Gropius rationalitet passade t.ex. Ittens mystiska känslokult illa. Den senare avgick även och efterträddes av L. Moholy-Nagy vars ideal stämde bättre med arkitekternas funktionella strävanden.[5] I ett tidsperspektiv kan man även se hur de i grunden goda föresatserna glömts bort. Arkitekterna har blivit tekniker styrda av rationella och ekonomiska krav, och deras behov av konstnärernas uppvärderade individualitet med sina känslomässiga universum är ringa. Paul Valéry har träffsäkert karaktäriserat det dubbla dilemmat på följande sätt:

> Painting an sculpture are children who have abandoned. Their mother, architecture, is dead. While she was alive, they had their place, their role, their restraints. They had space, a well-defined light, subject matter and their alliance. 6

Nu var Bauhaus inte det enda försöket till att återskapa en relation mellan arkitektur och konst utan man kan studera samma fenomen i Frankrike. Emellertid strävade Ozenfant och Le Corbusier med sina puristiska ambitioner på en annan väg. Man ville gå bort ifrån den förlamande individualismen och de esoteriska tendenserna. I stället ville man återuppväcka de stora verkstäderna med mäster/elevförhållande, som gemensamt massproducerade konst. Konsten skulle i sig utstråla renhet, enkelhet, för att på bästa sätt skänka universell frid. Nu blev även dessa "massproducerade" drömmar ett fiasko.

> I wanted Purism to be primarily a dictionary of fixed terms, of roots, of shapes expressing invariable ideas, an aesthetic theory of constants. It was not understood. It was considered in rather bad form. I can`t help that. If what I did was of no use to those I did it for, it was at least of use to me. 7

Ozenfant visar oss åter på problemet med dessa rader. Konstnären som gör något för någon, och denna någon förstår inte till vilken nytta. Kommunikationen har upphört genom att det konstnärliga universumet har blivit alltför specialiserat. Konstnären med sina visionära drömmar tvingas dra sig tillbaks med den egna tillfredställelsen som enda tröst.

Drömmen om en vidgad funktion var nu inte bara något som florerade bland rörelser med puristiska förtecken. Surrealisterna med Breton som dogmatisk förkämpe såg på samma sätt konsten som en väg att avslöja det inre. Bretons Freudinspirerade manifest blir en hyllning till konstnärernas och poeternas gränsöverskridande förmåga att just tolka/ge uttryck för det omedvetna, äkta. Psykisk automatism och drömåtergivning blir lösenordet[9], och man kan förstå att det nya fältet väckte en enorm entusiasm hos de kreativa. De fick ju t.o.m. måla eller skriva vad som helst eftersom Breton garanterade att de inte kunde lastas eller dömas för det som framställdes. Problemet för surrealisterna blev bara det att deras verk i stort krävde en symbolbok för att förstås. Den djungel av symboler som uppstod avskärmade dem ifrån de som egentligen skulle frälsas: publiken. Dessutom blev det svårt att överföra drömmarna till måleriet. För hur målar man "en bepansrad iskristall pulserande i öknens snö"? Surrealisternas verk blev således ofta litterära konstruktioner (se Halmstadgruppen) vars beundrare var en redan frälst krets. Drömmen om den nya viktiga funktionen blev enbart en dröm.

Mina exempel är hämtade ifrån "förhoppningar" före andra världskriget, men jag vill påpeka att viljan till att återfinna en funktion fanns kvar efter 1945 (Finns även kvar idag!). Tydligast uttrycks denna strävan i Moholy-Nagys bok "Vision in motion" en efterföljare till den mer centrala boken "The New Vision". Moholy-Nagy som efter Bauhaus-nederlag . for till USA , hyllar i boken konsten och litteraturens förmåga att i fragmentariska symboler uttrycka tidens andliga klimat. Moholy-Nagys mål är att ge den kreative sitt berättigade rum i samhället. Konstnären är för honom en emotionell gud som kan skapa balans i det kaotiska.[10] Jag vill dock bemöta denna "romantiska" övertro på konstnärens banbrytande förmåga med att komma med ett ironiskt citat från Wiedmans bok, "Romantic roots in modern art".

> Who in front of Kandinsky`s pictures can honestly confess to being in touch with the spirit - holy or otherwise? 11

För återigen ser man dilemmat: en konstnär med enorma inomkonstnärliga ambitioner om att frambringa en ny andlighet, som . . . t.o.m. blir oförstålig för en av de mest införstådda - Wiedman.

DEL III, ÅTERINTEGRATIONEN I SVERIGE EFTER 1947.

Försök till återintegration i gemensam modernistisk anda dröjde i Sverige. Otto.G. Carlsund hade misslyckats att på Stockholmsutställningen 1930 presentera purismens idé, och han hade inte vunnit gehör för sina tankar om en konst i harmoni med arkitektur. Det Carlsund hatade, " vårflickor som plockar kastanjer med armarna uppåtsträck eller barnungar som dyker ned i sommarlovssjöar i all oändlighet "[1], dekorerade väggarna. Först efter andra världskriget var publiken och konstnärerna redo att ta intryck av modernismen som en helhet. Under inflytande av framförallt Picasso, Klee och Mondrian riktade så konstnärerna sina ögon mot den växande stadens möjligheter. Tiden var mogen för ett gemensamt försök att lägga upp riktlinjer för att återfinna en viktig funktion.

Förgrundsgestalter var Lennart Rodhe, Olle Bonniér, Pierre Olofsson, Lage Lindell och Arne Jones. I strävan att se dessa starka personligheter som en grupp skulle man kunna säga att kärt barn har många namn! De har kallats "47-års män" avseende samlingsutställningen på Färg och Form samma år [2](Arne Jones var inte med på denna utställning). De har kallats "Unga Gotiker" i en utmärkt begreppsutredande essay av Sven Alfons.[3] De har kallats "Unga optiker" i en lika utmärkt men "trött" artikel av Nils Ryndel.[4] De har slutligen kallats för konkretister p.g.a. sina formella strävanden.[5a] Den sista benämningen bör man ta med en nypa salt eftersom man högst påtagligt kan känna naturens doft hos dem alla. Det vill säga, endast under en mycket begränsad tid var konstnärerna totalt konkreta i sina uttryck. Jag skulle emellertid vilja påstå att mitt i alla olikheter så finns det två drag som förenar dem. De hade[illegible] alla ett medvetet intresse av att undersöka bildens inre dynamik, att utveckla mångrummet, att skapa bilder utan fasta fixpunkter. Dessutom bar de alla inom sig en påtaglig förhoppning om att deras konst skulle fylla en viktig funktion i samhället.[5b] Anyo skapas så ett spänningsförhållande mellan å ena sidan viljan till konstnärlig förfining och frihet, med å andra sidan tron på en viktig kommunikativ funktion. Och precis som i de internationella försöken så kan man se hur konflikten finns latent i programförklarande texter. Olle Bonniérs "naturavbildning, abstrak-

tion, konkretion"[6] blir en begreppsutredning som så att säga uttrycker hela kretsens gemensamma inomkonstnärliga och sociala ambitioner.[7] Bonniér beskriver med entusiasm vägen från naturalism och abstraktion till frigörelsen som konkretionen innebar. Grundläggande är för honom tanken kring en frihet ifrån objektets fängelse och den frihet som uppstår när tavlan blir ett ting i sig uppbyggt av dynamiska krafter: frigjort från missriktad individualism. Bonniér sammanfattar den konkret arbetande konstnärens strävanden på följande sätt:

> Till ett objektivt, universellt plan förläggs måleriet först när målaren som realist inser att han enbart har att arbeta med konkreta, måleriska medel. Grundproblemet för honom är objektiva (ligger utanför honom själv). Det gäller att fastställa en universell, dynamisk rörelse samt att gestalta en relativ tredje dimension, rummets, och en därur uppstådd fjärde, tidens. Att kunna låta åskådaren i ett statiskt, konkret ting (målningen) avläsa mobila, abstrakta krafter.8

Man kan konstatera att dessa tankar verkligen låg i tiden i Sverige.[9] 40-talspoeterna arbetade även de med att spränga poesins rum, att bryta och töja den klassiska traditionen genom olika språkliga och symbolskapande experiment.K.G Walls beskrivning av Erik Lindegrens "Mannen utan väg" såsom ett verk där "virket brister ut i nya konstelationer frigjorda och ändå sammanfogade",[10] ger parallella associationer till det Bonniér framhåller. För i hans fall kan man säga att bilden brister ut i otaliga mångrum, med den bakomliggande Lindegrenska strävan : att frambringa en sammanhängande universell helhet.

Man kan även se att Bonniér är väl bevandrad i internationella puristiska grundtankar. I sin essay hänvisar han till Mondrian såsom den främste representanten, men frågan är om inte Bonniér även har haft Gabo och Pevsners manifest från 1920 i huvudet. Likheten är slående!

> Utsträckning och tid äro de båda absoluta formerna för livets gestaltande och därför måste konsten dirigeras av dessa grundläggande former om den skall rymma livet i dess helhet. Vi måste därför i stället för den statiska principen i den klassiska konsten sätta det universella livets dynamiska princip. 11. (Gabo/Pevsner)

Ovan nämnda tankegångar av Bonniér bör således ses som ett svar på

Ahlin betonar just det mänskliga ursprunget och kan inte förlika sig med en konst baserad på autonoma ambitioner, eller kanske rättare en konstnär som drömmer om eviga värden bortom den så kallade funktionsverkligheten.[15] För Bonniér måste denna inställning skapa problem för när han pratar om en "universell giltighet", "objektiva plan" och "ett högre plan" så befinner han sig i purismens fälla. Bonniér lider helt enkelt under det romantiska arvet när han skisserar den inomkonstnärliga jakten efter den tredje eller till och med den fjärde dimensionen. Han finns ovan publiken och trots försöken att med Ahlins hjälp upphäva konflikten för att återfå en viktig funktion så kvarstår den i praktiken. För hur skulle konstnärerna med sina starka drifter till att utveckla det egna språket egentligen klara av att inordna och framförallt underordna sig den sociala verkligheten? Man skulle till och med kunna ifrågasätta om det verkligen fanns en djupgående vilja till just underordning?

Tron fanns emellertid på att de som konstnärer skulle kunna fylla och förmedla något extra. Ett roligt exempel på hur denna övertro möter verkligheten blir konstnärernas första stora manifestation: Världsportsutställningen 1949.[16] Bakgrunden var att Stockholm skulle förgyllas med en gigantisk sportutställning ute vid Gärdet. Bengt Gate blev arkitekt för evenemanget och hans uppgift var att göra utställningshallarna mindre skrämmande. Därför anlitade han de så kallade 47-års män för att de genom färg och form skulle bidra med trevnaden. Konstnärerna samlades uppe i Olofssons lägenhet och drömde fram den ena fantastiska idén efter den andra: allt skulle färgläggas; båtar, bussar, papperskorgar, lyktstolpar...Nu blev det mesta enbart en dröm (man målar inte Djurgårdsbåtar) och det som blev realiserat blev lidande av att barackerna trots allt var baracker Även om man inte kan lasta Gate för misslyckandet - han var en av de få arkitekter som konstnärerna senare kunde samarbeta med - så uppenbaras i detta försök konstnärernas genomgående dilemma. Liksom deras internationella kollegor blev svenskarna lidande av den funktionalistiska arkitekturen. Arkitekterna som utgjorde en egen stolt yrkeskår hade mycket svårt att förstå konstnärernas sätt att tänka. Oftast kom konstnärerna in för sent i projekten och hade ingen möjlighet att från grunden styra resultatet. De blev helt

den inomkonstnärliga strävan som jag anser är en gemensam nämnare mellan konstnärerna. Det Bonniér gör är att han försöker skissera upp riktlinjer för en "ny" konst och för ett nytt förhållningsätt till denna konst. Dock, det andra gemensamma draget - viljan att fungera ute i samhället - skapar i texten problem. Bonniér försöker lösa svårigheterna genom att lyfta in en annan central text: Lars Ahlins "Konstnärliga arbetsmetoder".[12] Genom att han gör detta så skulle jag vilja påstå att de svenska konstnärerna avviker ifrån sina internationella kollegor. Om än teoretiskt så försöker svenskarna kringgå den tragiska kommunikationskonflikten som krossat de internationella försöken.

Det Bonniér hämtar ifrån Ahlin är tankar kring "funktionsrealiteten". Bonniér menar att målaren alltid räknar med bildens "funktionsrealitet", d.v.s. bildens resonas på den innersta människan/åskådaren.(13) Bilden föds således i mötet verk/åskådare vilket skulle innebära att den konkrete målaren inte faller i L´art pour l´art-fällan, eftersom han inte bara skapar konst för dess egen skull utan hela tiden beaktar funktionsrealiteten. Bonniér påstår vidare, i linje med Ahlin, att konstnären endast bör verka som målare och inte låta sitt skapande vara präglat av utomstående faktorer: Målaren är en målare och har sitt värde som målare. Genom ett citat av Ahlin så kan man tydligare se vad som lockade Bonnier. Ahlins förhoppning om sin samtids målare blir att:

> Denne kanske inser att det behövs ett nytt slags friluftsmåleri. Inte ett måleri som går ut på att känna modellen, utan som går ut för att med konstnärliga syften lära känna det sociala och mänskliga sammanhang i vilket hans konstverk skall komma att sättas in. För denne konstnär är formen problematisk och funktionen angelägen. Han tror inte att han blir filosof eller siare eller något annat genom att utöva konst. Han använder inte konsten som kunskaps eller frälsningsorgan utan förstår att han måste studera filosofi om han skall få filosofisk insikt, leva om han skall få erfarenhet, öva fromhet om han skall få religös insikt, psykologi om han skall få psykologisk insikt. Men när han går ut för att studera funktionsverkligheten då går han ut på konstnärligt uppdrag. 14

Dock, detta citat klargör även skillnaderna i synen på konstnären. Ahlin tar nämnligen avstånd ifrån konst med puristiska tendenser, eftersom denna inte är sprunget utifrån en social situation. M.a.o.;

enbart betraktade som dekorativa inslag. Att bemötas på detta sätt måste ha inneburit en besvikelse om man t.ex. som Lennart Rodhe i Östersunds posthus, lämnar allt för att med största allvar försöka att överföra den dynamiska principen kopplad till husets funktionsverklighet - paketens vandring på bandet.[17] Det var mycket få som förstod konstnärernas ambitioner och i detta motstånd hade de endast två vägar att följa. Antingen kunde de som Randi Ficher och Pierre Olofsson bli färg-och form sättare.[18] M.a.o.; lämna den berusade konstnärsrollen bakom sig och underordna sig den nya tidens industri. Eller så kunde de, vilket de övriga gjorde fortsätta sitt inomkonstnärliga sökande fast nu utan de gränsöverskridande visionerna. Bonniérs återtåg blir extra markerat då han till och med tar avstånd ifrån de konkreta drömmarna. 1957 tvingas han erkänna: "det är fatalt att tro, att inbilla sig att konsten inte har med naturen att göra".[19] Dessutom framstår det klart att Bonniér efter åtta år inte längre tror på någon harmoni och samarbete med arkitekterna. Även han ser hur "-målaren förvandlas till en färgsättare och formgivare",[20] vilket leder till återintegrationens nederlag.[21]

För uppsatsens huvudperson - Arne Jones- var dock läget ett annat. Eftersom skulptur var hans uttrycksmedel så föll det sig naturligt att hans offentliga strävanden skulle fortsätta. Jones blir därmed inte bara för sina kvalitéer som skulptör intressant, utan han blir spännande då han personifierar många 1900-tals konstnärers drömmar: drömmar om kommunikation, återintegration, konstnärlig förfining och att fylla en viktig funktion.

Men innan vi går in och studerar Jones centrala teman, så kan det vara på sin plats med några korta biografiska data.

DEL IV, RUM OCH RÖRELSE, ARNE JONES VERKTEMATISKA UTVECKLING

Några biografiska data.[1]

Arne Jones föddes 1914 och växte upp på en gästgivargård vid Ljungdalen. Blev tidigt stimulerad av några Daumier-teckningar i en veckotidning att själv prova tecknarkonsten. Deltog i en "fullständig kurs i karikatyrteckning" förmedlad av Noréns korrespondensinstitut.[2] Gick på Medelpads folkhögskola och mötte där en annan allvarlig norrlänning: Lars Ahlin. De två blev vänner och för att klara ekonomin företog de unga herrarna "nasarturer" i Södertäljetrakten. Lars Ahlin skrev små dikter och Arne Jones massfabricerade kolteckningar. För 75 öre kunde man bli lycklig ägare till en "foxterrier som satt vackert eller en älg som stod och lyssnade".[3a]

1936 bosatte sig de båda i Stockholm. Arne Jones gick på tekniska skolans aftonkurser i reklamteckning. Dessutom arbetade han på Sandins stenhuggeri. Hans uppgift var där att i gravstenarna hugga och punktera in inskriptioner: född, död och namn. Detta var en sträng skolning som lärde Arne Jones det mesta om stenens egna liv, i relation till bokstävernas förfining och ekonomi. I en kommentar har Arne Jones berört arbetet på följande sätt: " Undermedvetet lärde jag mig hata min älskade sten.[3b]" Lön för mödan var trettio kronor om dagen.

I början av 40-talet kom Arne Jones in på konstakademin. Hans lärare blev Eric Grate en lärare som även han kom att betona hantverket, tålamodet och ihärdigheten. Grates mål var att i stränghet uppmuntra den egna individualiteten hos sina elever.

> Utan det dagliga och tålmodiga slitet kommer man inte långt, då leder begåvningen till föga välsignelse. Konstnären måste ha något av bulldogg i sin natur. Han måste hänga med och aldrig släppa taget. Men i det fria konstskapandet ligger också något av barnets lek, dess hissnande glädje och omättliga allvar, och man får inte ta sig själv så högtidligt. Konstens rike är ett gränsland där sagans dröm och dagens möjligheter mötas.4 (Grate)

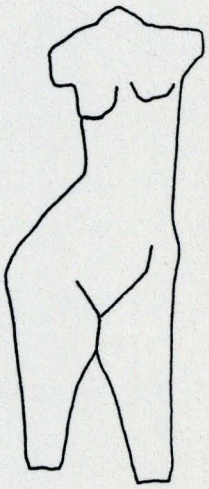
Denna korta skiss ger några förutsättningar till den tematiska studien. Men innan vi på allvar undersöker Jones verk: en markering. I mina tolk-

ningar vet jag inte om jag har rätt eller fel. Det jag strävar efter är en rimlighet, en rimlighet som bör ses i ljuset av att konstskapandet ibland genom slump kan ta slumpens skepnad. Till exempel kan en hunds förvirrade och glada svansviftande stöta till fastkörda skulpturidéer så att de far i backen vilket leder till att det nu omkullvälta framsuggererar nya infallsvinklar som kan utvecklas vidare.[5] Således kan slumpen i detta fall uppenbara och förtydliga, men i mitt fall som tolkande bli förvirrande. Jag vill dock som tröst framhålla att Jones var en mycket grundlig skulptör vars idéer oftast skisserats under mången år.Denna noggrannhet har bidragit till mitt antagande om att Rum-och Rörelse utforskandet i stort är ett genomgående tema under hela konstnärsskapet.[6] Jag anser således att Jones mycket tidigt fått upp ögonen för de två bas-principerna, och mina frågor har blivit: vad bygger upp Rums-och Rörelse temat, hur utvecklas det genom åren, finns det konflikter i det inre och i det yttre e.t.c.? Vid närmare eftertanke försöker jag nog vidga Jones blygsamma ord:

> För mig är skulpterandet tektoniska äventyr - ändamålslösa byggnader - gjorda med bondgeometri och sinnerliga konstruktioner, utförande sina åtbörder i sina egna rum. 7.

Temats begynnelse, några trådar...

Den korta biografin lämnade Jones på konstakademin. Vi återvänder nu till denna tid, 1945-47, för att se hur några av Jones ungdomsverk pekar in i ett medvetet utforskande av framförallt rörelsen. Jones som var runt de trettio avslöjar sin allvarliga humor då han kallar några kvinnotorsos för "Absurdite". Titeln och formen blir ett ungdomligt friskt lekande med den klassiska traditionen eftersom man kan se hur Jones anspelar kring skönheten par préférence - Afrodite. Det Jones gjort är att han åtstramat och spänt sina torsos till bristningsgränsen. Han utnyttjar således det klassiska motivet, men han försöker att i rörelse och förenkling finna vägar för att införa det modernistiska arvet. Arbetssättet leder till några rader av en av Jones absoluta favorit-skulptörer: Henri Laurens.

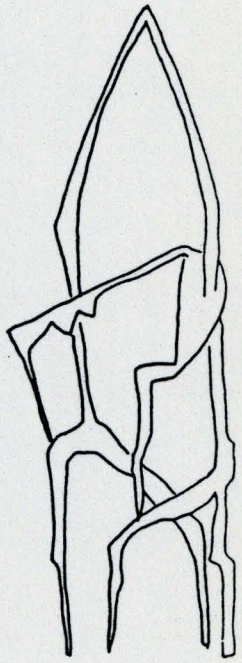


> Formens fullhet.
> Jag strävar efter en formens mognad. Jag skulle vilja få den så moget spänd, så saftig, att det skulle vara omöjligt att lägga till något. 8

Jones söker även han efter denna mognad i formen. Att inte kunna tillföra något. Att förena motstridiga rörelser. Att spänna och åter spänna rörelsen. Detta arbetssätt ger även signaler till att se paralleller med futuristernas försök att fånga den kokande och pulserande energin i rörelsen.[9] Men om man jämför Jones strävan med exempelvis Boccionis i"Unique forms of continuity in space"1913, så kan man se att den senares strävan utgör en ytterlighet. Jones arbetar trots allt i terrakotta och inte i metall. Dessutom är han i ett exprimenterande stadie utan avsikt att helt ifrågasätta den klassiska traditionen. I ett uttalande i Konstrevy[10] kan man också se hur Jones förhåller sig positiv både till Laurens och Maillol med reservation för den senares idealistiska tendenser. Åter vill jag därför lyfta fram Lindegren som intressant parallell. För hos honom kan man se samma vilja att söka det nya i det gamla. De brustna sonetterna i "Mannen utan väg" har samma spänning av formregler och formbrott. De tvära kasten som bildas skapar . . motsättningars spel: bildligt, språkligt och symboliskt leder de till det absurda i "Absurdite".[11]

Enkelheten i form, själva åtstramningen och strävan att hitta och utnyttja grundgeometriska mönster i "Absurdite" leder till två av Jones mest välkända verk. "Människans broar" och "Katedral". "Människans broar"som utvecklades mellan 1946-47 består av två stycken människor, en man och en kvinna, som lätjefullt ligger utsträckta på en badstrand. Den utpräglade V-form som fanns markerad mellan "Absurditets"ben återkommer fast nu starkt stiliserad. Formen som sådan blir lika mycket en klassisk triangel som en bokstavstyp i arv från tiden som inskriptionshuggare. Jones verkar väl medveten om hur han med enklaste form kan nå högsta uttryck. Rörelsen i "Människans broar" är genom motivet rosamt. De två förenas i en dyrkan av solens friska kraft. Dessutom förenas de av titelns förmåga att peka ut över sig självt. "Människans broar" gör de två till en bro med ben som bildar brostag och

mannens arm blir till ett brospann. Jones skapar således ur två mänskliga former en bro: en bro för livet,och denna bro blir en inledning på leken med mänsklig arkitektur. Viktigt i denna lek blir betoningen av det negativa rummets krafter. För som man kan se så är tomrummet mellan de stiliserade figurerna redan nu ett suggestivt element.



I "Katedral", 1947-51, har enkelheten ytterligare förfinats. Om man i "Människans broar" tydligt kunde ana en man och en kvinna så är nu dessa mänskliga inslag enbart antydda. Det går emellertid på skisser (Arkivmuséet Lund) se hur det mänskliga ligger till grund.[12] Mycket grovlemmat har Jones ritat en kvinna och man som i samförstånd famnar varandra och lutar sina huvuden ihop till ett gemensamt tänkande. Teckningarna visar även hur nära Jones ligger "Absurdite" i formspråket. Samma absurda skönhet utgör grunden, men hennes lemmar kommer att skalas av. Enbart de bärande elementen syntes nu vara viktiga för Jones. Dock, han bibehåller de sensuella dragen genom att stjärten markeras och brösten blir till två trekanter. Det går alltså inte att ta fel. Det rör sig om en man och kvinna trots avsaknaden av i stort sätt allt mänskligt.[13] Men varför har Jones omvandlat kropparna till en katedral?

Rummet och arkitekturen.

Under sommaren 1947 gjorde Jones en studieresa till Frankrike. Förutom upptäckten av Peyrissac, en "dekadent skulptör-ingeniör", så kan man sluta sig till att de gotiska katedralerna väckte intresse.[14] Jones är nu inte den förste och rimligtvis inte den siste att uppfyllas av katedralernas skönhet, men orsakerna till hänförelsen kan variera De tyska romantikerna blev begeistrade eftersom de anade sitt nationella ursprung, sin särart och genuina religion. Viollet-Le-Duc blev gripen på grund av att han i katedralbygget såg moraliska och rationella principer förverkligade. Och som vi sett; Bauhaus-skolan blev fascinerade av gemenskapen som i deras tappning fick socialistiska förtecken.[15] Det är möjligt att Jones delat någon av dessa olika inställningar, men rimligast är att han återhörde vännen Lars Ahlins

ord. Ahlin hade nämligen i den tidigare nämnda essayn "Konstnärliga arbetsmetoder" berört katedralerna och medeltiden.Syftet var,som vi sett,att definiera riktlinjer för en ny konstnärsroll med den så kallade funktionsverkligheten i centrum. Och var fann Ahlin exempel på när konstnären beaktat funktionsverkligheten, om inte under medeltiden.

> Kyrkan hänvisade konsten till form- och funktionskvaliteterna. Här hade konsten sitt rätta fält. Konstnären blev ingenting annat än en konstnär. Han fick en alldeles bestämd uppgift. Konsten tonades in i gemenskapen, fick fungera som en länk i ordningens ring. (Ahlin) 16

Konstnären var, enligt Ahlin, helt enkelt en kugge i ett stort gemensamt fält. Han filade på sina former utan att sträva efter att vara någonting annat än en konstnär. Därigenom blev konstnären inte en person som gav några fasta svar eller några klara lösningar. Han var en förbedjare utan självrealiserande ambitioner.

Jag vill se Jones "Katedral" som ett svar på dessa tankar. För när Jones låter sig influeras av katedralernas strävbågesystem och omvandlar denna gotiska uppåtsträvande princip genom att tillföra mänskliga element - kvinnan och mannen, så är det inte bara en religiös symbol som framträder, utan formen innehåller även en vision om att i den mänskliga gemenskapens namn kan den nya tiden byggas fram. "Katedral" blir på detta sätt både ett svar och en uppmaning till ett sammarbete mellan arkitekter och konstnärer. Men svaret är dubbelt. Ty Jones rumsbild i "Katedral" är en uppåtsträvande, fri och spirituell form full av sensualism. Hur stämmer egentligen denna rumsuppfattning med arkitekturen som började växa upp efter kriget? Helge Zimdahl ger svar på denna fråga då han lite ironiskt i en artikel beskriver planer på att i Stockholm bygga ett hotell helt utan fönster. Vinsten skulle bli 60% mer rum och turisterna skulle slippa se tråkiga trafikerade gator.[17] Den svenska funktionalismen hade således med några få lysande undantag enbart slukat funktionssidan från de tyska förebilderna.[18] Till denna stolta,ekonomiskt anpassade yrkeskår,ställer Jones med sin "Katedral" en öppen fråga. Hans sensuella rumsuppfattning rimmar m.a.o. mycket illa med arkitekternas funktionsinriktade fyrkanter. Eftersom idealen är olika ter sig en konflikt oundviklig. Detta kommer också visa sig när Jones och hans

skulpturer tvingas ut i det fria.

Rummet och litteraturen.

I ett katalogförord citerar Jones Paul Valéry. När Hans Eklund skriver om Jones citerar han Paul Valéry. När Lars Ahlin skriver så citerar han Paul Valéry. När jag skriver, så kommer även jag att citera Paul Valéry. Varför är då Valéry så central?

För Ahlin blir Valéry ett exempel på en författare som mött förtvivlan eftersom han misslyckats med drömmen om att skapa den rena poesin.[19] Valérys ideal var L´art pour lárt och detta tvingade honom till en tystnad på 15 år eftersom alla hans ord var befläckade och inte sprungna ur det rena medvetandet. Men när krisen upphörde och Valéry åter lyfte pennan, då skrev han som en av världshistoriens främste. Om Jones berördes av Valérys klassiska stränghet, hans djupa moral och renhetsivran, kanske är osäkert, men klart är att han lät sig suggereras när han t.ex. läste följande.

> Inför ett musikaliskt verk eller en i landskapet inkomponerad byggnad få vi däremot en totalupplevelse: " vi äro i ett människoverk som fiskar i vattnet, badas helt däri, leva däri och tillhöra det". Människan blir i sin tillägnelse av musik och byggnadskonst, helt innesluten i sitt eget verk, liksom hennes kropp på alla sidor är omsluten av sitt synsinnes skapelser. 20.

Valéry hyllar således musiken och arkitekturen: två yttringar som kan beröra hela människan. Dessa arter av kultur kan slippa ur verklighetens fängelse och i stället bli nydanande. Däremot förhåller sig Valéry skeptisk till måleriet och poesin, som i hans ögon endast kan skänka en del av verkligheten. För Jones, som en skulptör vars ambitioner i "Katedral" minst sagt är rumsskapande, blir dessa ord viktiga. Han kanske rent av strävar efter att " - jag vill att mitt tempel skall röra människorna på samma sätt som föremålet för deras kärlek rör dem ".[21]

I ett senare projekt med Klas Anslem, "Elementen" 1954, så kan man se hur Jones försökt att vidarutveckla idén om skulptur som arki-

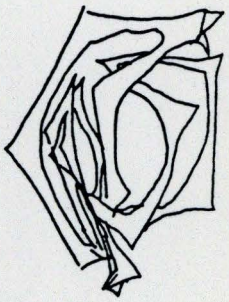
tektur.[22] Meningen med "Elementen" var att folk skulle kunna röra sig in , ut och under skulpturen för att på detta sätt känna rummets omslutande kraft. "Elementen" blir till en avklädd kyrka/tempel/katedral, som även bör ses som Jones starkaste svar på funktionalismens likriktade ideal. Tyvärr blev denna väldiga skapelse ouppförd.

Rummet och verkligheten.

I "Elementen" ville Jones följa med sin tid. Han valde att arbeta med betongstandardelement,ett nytt populärt material bland arkitekterna. I "Katedral" var dock materialet traditionellt d.v.s. brons eller försilvrat brons. Detta samt storleken medförde att rumsbildningen på ett offentligt plan inte lyckades uppenbara de gnistrande omslutande visionerna. "Katedral" är i och för sig sakral där den står i Järnbrott-Göteborg, men man måste klättra upp och in i den för att känna de två människornas kraft. Trots att "Katedral" är ett av Jones mest uppskattade verk går det att ana den övergripande konflikten. Verket är en frukt av en stark inomkonstnärlig strävan vilket leder till många symbolnivåer. Det är således inte enbart ett tektoniskt äventyr som står framför våra ögon, utan verket kräver deltagande åskådare och framförallt ett eget rum. Det senare får "Katedral" eftersom den står mitt i naturen utan störande konkurrens från omgivande arkitektur. Funktionsverkligheten hotar inte utan snarare förtydligar det sakrala, men samtidigt isoleras "Katedral" från den omgivande verkligheten. Ty få närboende vet var den finns: " det ligger något i plåt på Frölunda torg, kan det vara det du söker?" Jones har således sökt i sitt konstnärliga universum. Han har utvecklat det och i denna strävan kan man mycket tidigt se konflikten mellan inomkonstnärlig förfining och de kommunikativa ambitionerna. Illustrativt skulle man kunna jämföra detta med Lindegrens poesi med dess förtätade symboler, surrealistiska kast och mångbottnade nivåer. Men bakom dessa rader finns Lindegrens vilja till kommunikation: att läsas och fungera som ett uttryck för en tid och en litterär tradition i förvandling. Hur många kan ärligt påstå att de givit och tagit sig tid att genomskåda detta? När Jones fortsatte att undersöka rummets dynamik ledde detta

till ett avskärmande på ett kommunikativt plan. Inomkonstnärligt innebar det sålunda motsatsen: en konstruktiv utveckling.

Rummet konkretiseras.



"Rum med filial", 1951, blir ett av Jones mer centrala verk i just rumsforskningen. Titeln som sådan är en travestering på Ahlins novellsamling "Huset har ingen filial", men enligt Jones har verket som sådant inget med novellerna att göra.[23] Jag är villig att tro på Jones, men samtidigt vill jag peka på en möjlig infallsvinkel hämtad ifrån novellsamlingens andra novell, "Familjen samlad."

> Ditt liv kunde aldrig bli mitt, din död lika litet bli min död. Ty hur jag har lutat min tanke och känsla alltid har min vägg fångat upp mitt skred. Mina fönster var på sin höjd elastiska i din riktning. 24

Citatet blir till en bild av mänsklig ensamhet innesluten i sitt eget hus. Väggarna är delvis slutna och kraften till förändring måste alltid utgå ifrån den egna personen. Jag tycker att när man läser dessa rader av Ahlin så kan man finna en parallell uttrycksvilja hos Jones. Jones arbetar även han med skulpturer som sluter sig inom sig själv. Han försöker medvetet gestalta ett så kallat space time, ett tidsrum som uppstår genom att skulpturens element hela tiden pekar inåt. Den volym, "huset", som framträder i det inre blir således lika betydelsefull som de tre bronselementen.[25]

Ur ett inomkonstnärligt perspektiv är dessa tankar inte nya. Idén fanns som vi sett redan i "Katedral" med dess omslutning. Man kan även erinra sig en vattenskulptur gjord av Jones 1949 till världssportsutställningen.[26] Denna byggde på evighetsslingans princip: en skulptur utan början och slut för att fånga tidens flöde. Även Max Bill hade arbetat med samma tema, under samma tid, men det påstås att Jones inte hade varit medveten om dennes experiment. Tankarna går också till Moholy-Nagy avslutande ord i "The new vision":

> Innanför och utanför, det övre och det nedre smälta samman till enhet. Öppenhet och gräns, genombrutna väggar och rör-

> liga ytor, driver periferin mot centrum mot periferin. En oavbruten växling åt sidorna och uppåt, radierande åt alla håll, ger tillkänna att människan så långt hennes förmåga tillåter, har tagit i besittning den ogripbara, osynliga men överallt närvarande utsträckningen av rummet. 27.

Dessa rader är i första hand ämnade som en uppmaning till arkitekterna, men de duger som man kan se väl som en beskrivning av Jones rumsforskning. Nu behövde Jones, som vi sett, inte vända sig speciellt långt för att finna dessa tankar. De fanns ju i Bonniérs manifest. Och läsningen, eller samtalen, med Bonniér och de andra måste varit stimulerande eftersom framförallt tidens dimension ansågs mest lämpad att gestaltas i skulptur.[28] Jones överför således konkretisternas grundtankar till sina skulpturer. Detta är även uppenbart då man ser formspråket. Samma triangelmönster som Lennart Rodhe fascinerats av - hans väg att försöka nå en illusion av mångrummet - finns i Jones skulpterande. Denna form av överföring, eller likhet i motivelement behöver inte betyda, som det ofta gör numera, en osjälvständighet. Tvärt om; eftersom målet var gemensamt - att utforska rummets dynamik - så fanns det ingen prestige att förlora. Man kände mitt i all individualitet något så ovanligt som samhörighet.[29]

Rummet och tystnaden.

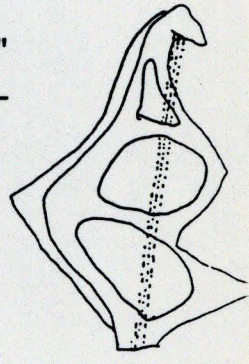
En annan mycket speciell och intresseväckande infallsvinkel till "Rum utan filial" går att finna i fransk litteratur. Vi har tidigare berört Valérys dilemma att inte kunna fånga det rena medvetandet. En som lyckades (?) med detta var Valérys dynamiske lärofader: Mallarmé. Hans dröm,om en ideal verklighet bortom vår,blir levande genom en stränghet och ett klassiskt regelsinne som utbrister i språkliga kristallgåtekombinationer. För Mallarmé blev mellanrummet lika viktigt som det skrivna ordet. I tystnaden fanns det dolda sammanhanget. " Le credo de l´artiste moderne, c´est le silence". Den moderna poesins fält är tystnaden...[30] Att använda och betona mellanrummets poetiska kraft blir senare något centralt för många. Ekelöf skriver följande:

Poetik

Det är till tystnaden du skall lyssna
tystnaden bakom apostroferingar, allusioner
tystnaden i retoriken
eller i det så kallade formellt fulländade.
Detta är sökandet efter ett meningslöst
i det meningsfulla
och omvänt.
Och allt vad jag så konstfullt söker dikta
är kontrastvis någonting konstlöst
och hela fyllnaden tom.
Vad jag skrivit
är skrivet mellan raderna. 31

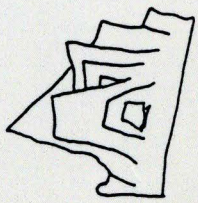
Vad är det egentligen Jones försökt med tidsrummet, annat än att accentuera tystnaden: det till synes meningslösa men ändå meningsfulla. Man kan fråga sig om Jones i detta experimenterande t.o.m. drömde om att finna en ren form. I så fall skulle denna dröm vara parallell till poeternas strävan efter att finna den rena poesin. Samtidigt skulle en sådan tanke avskärma Jones ifrån Ahlins funktionsverklighet eftersom tanken förutsätter en syn på konsten som ett autonomt flöde med i alla tider evigt värde.

Med ovan nämnda tankar obesvarade kan man se hur Jones fortsatte att i många variationer arbeta med det negativa rummets möjligheter. "Resonans" 1958, "Kopparblomma" 1954-64, "Treklang" 1954 och "Kumlan" 1955, blir några poetiska variationer. Av titlarna kan man sluta sig till musikaliska referenser. Det visar sig också att Jones var mycket road av musik. Den fanns ständigt med när han arbetade. Tyvärr är jag en produkt av en annan musiksmak så jag kan inte fördjupa mig i ämnet. Dock tycker jag mig ana klangen i de olika verken.



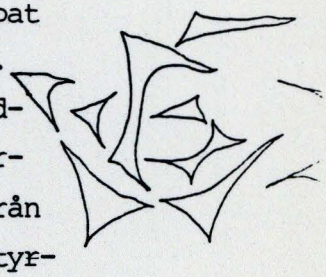
Det uppbrutna rummet.

I slutet av femtiotalet skedde emellertid en förändring i Jones rumsforskning. En sjukdom tvingade honom till en vistelse på sjukhus och avsaknaden av material hänvisade honom till cigarettaskens möjligheter.[32] Han började klippa och töja, och rummet som varit slutet öppnades. Titlar som "Aperto" 1960, "Bläddran" 1959 och "Det öppnaste av rummet" 1960, blev resul-



tatet. Idéerna från cigarettkartongen överfördes således till silver och mässing. Luftvolymen som varit sluten blev nu aktiv. Den strömmar och fläktar friskt, såsom livet plötsligt hade öppnats från sin trånga och inneslutna tillvaro. Vid slutet av sextiotalet kan man se hur denna klippteknik fortsatt att leva. "Blossom" 1969,likt en uppfläkt blomma, är en multippel i stor upplaga skapad utifrån den då gemensamma idén om "billig bra konst till folket."[33]

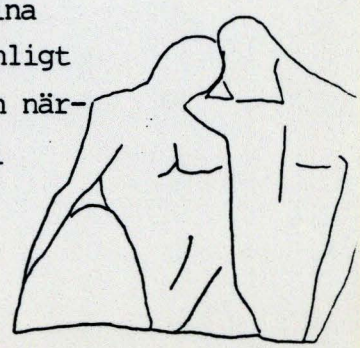
I "Ros utsprungen" 1960-63, en korsvägg i mässing för Råcksta krematorium, brast så rummet upp totalt. På väggen kan man se hur rosen löses upp och en symbol för förgängelse och skönhet kombineras på ett lysande sätt. Jones har i detta verk skapat något för honom centralt: inte kristen konst utan kristlig. Med andra ord, en ny symbol för att förmedla en ny tids nödvändighet av fromhet.[34] Jones blir genom detta en ödmjuk förbedjare som i harmoni med rummet utarbetar en symbol fri från alla slitna normer. Om jag ifrågasatte den kontemplativa styrkan i "Katedral" så kan jag i fallet "Ros utsprungen" både känna och se dess lindrande förmåga. Utbristningen som ett inomkonstnärligt experiment fungerar i detta fallet genom sin harmoniska integration i miljön.



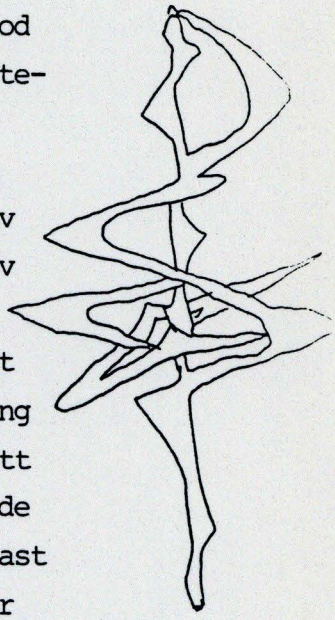
Dock, strävan att gestalta och fånga det totalomfattande rummet fanns kvar under hela sextiotalet. "Universum" 1969, på Frölunda torg blir emellertid mitt slutmål eftersom jag där tycker att Jones nått gränsen för rumsforskningen. "Universum" är ju ett paradexempel på hur man med den enklaste formen når fram till högsta symbolinnehåll.[35]

Rörelsetemat inleds.

Jones har själv berört rörelsens väg genom sina verk i den tidigare nämnda "Kreativ dagbok".[36] Han vill se en liten skulptur kallad "Dubbeltorso" 1945, som grund till många av sina senare verk. Och visst,dess förening av manligt och kvinnligt genom triangelformen leder till det senare:"avståndet och närheten".Men själva rörelsen blir först ett antytt moment i



"Absurdite". Uttalad och högst påtaglig blir rörelsen i "Piruett" 1949. Historien bakom verket kanske ger de rätt som anser att konstnärerna bör ha det lite påvert. Jones stod nämligen och arbetade med en sittande modell i sin kalla ateljé. När det var dags för rast, började hon,för att hålla värmen,göra olika balettövningar. Jones blev fascinerad och försökte i snabbskisser fånga hennes rörelser.[37] Hans mål blev att frysa rörelsen utan att förlora dess dynamik. Kylan blev således den faktorn som utlöste rörelsens genomgående tema. I de första studierna kan man se hur Jones strävat efter att bibehålla rörelsen genom att bygga upp grafiska scheman kring principen. Piruettens olika moment sammanfaller på detta sätt och tiden upplöses eftersom man ser rörelsen under en löpande tid. Piruetten blir inte frusen utan ständigt pågående, endast sammanhållen av en mittaxel. Denna bildar en kropp som löper från tåspets till kokett hand ovan huvudet. Runt centralaxeln svävar, upplöst i rörelse, armar, kropp och möjlig kjol. Allt endast antytt på ett mycket förfinat abstrakt plan.



Nu kan man undra varför dansen, eller i detta fallet piruetten, blev ett sådant centralt tema. Den mest naturliga förklaringen blir naturligtvis att på samma sätt som gestalandet av det negativa rummet, att skulptera i luften, utgjorde den största utmaningen för Jones som skulptör, så innebar fångandet av rörelsen en liknande yrkesmässig lockelse. Ty, vad kan vara svårare än att i det första fallet gestalta något osynligt, och i andra fallet, förvandla något statiskt till levande. Jones strävan handlar ju i sista hand om yrkesmässiga försök att vidga skulptörens gränser - att inte acceptera dess gränser. Vilka impulser förutom kylan och yrkesmässiga drömmar kan ytterligare bidragit till rörelsens utveckling?

För det första så kan man finna trådar till konstnärsvännerna. Triangel formen, som vi även såg i rumsforskningen, erinrar om Rodhe, och rörelsen som sådan leder tanken till Bonniérs manifest och dess tankar om att levandegöra och uppenbara tiden. Dock, det Jones gör i "Piruett" är att han arbetar med den verksamma tiden - modellens tid. Därmed avviker han från sin rumsforskning, eftersom det då handlade om att betraktaren skulle göra en vandring i tid och på detta

sätt ges illusion om en aldrig avstannande tid. I "Piruett" förmedlas således en abstraktion om ett begränsat tidsavsnitt som Jones med alla medel försöker hålla vid liv. Men varför blir detta snitt, detta liv så viktigt att vidmakthålla?

Rörelsen och litteraturen.

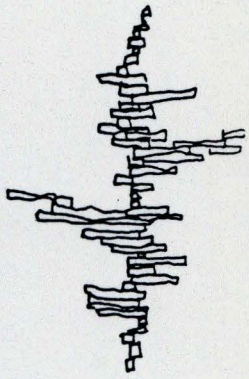
Om Jones i Valérys "Eupalinos ou L´ Architecte" fann signaler som stimulerade till byggandets och rummets idé som symbol för handlingens väg - den rätta vägen, så kunde han i samma bok i"L´Ame et la Danse" finna impulser till sin "Piruett".[38] Valéry skildrar i dialogform hur filosoferna Phaidros, Eryximakos och Sokrates inför Athiktés svindlande priuetter grips av en speciell känsla. I Sokrates sista monolog blir tillståndet verbaliserat. Dansen ses som en symbol för det ögonblick av frihet då jaget realiserar och spränger sig självt.

> /.../ - så är väl den höga dansen, o mina vänner, innerst inne blott ett uttryck för befrielsen av vår kropp, som helt behärskas av lögnens ande och av musiken, som är lögn - vår kropp, rusig av förnekandet av den intiga verkligheten! - /.../...Man kan icke längre tala om " rörelse" ...Man kan ej längre särskilja hennes lemmar från hennes handlingar...Denna kvinna, som nyss stod där, har uppslukats av otaliga gestalter...Denna kropp i sina utbrott av våldsam kraft lockar min tanke till en yttersta slutledning: /.../ ej kunna vara annat än ögonblick, blixtar, brottstycken av en främmande tid, förtivlade språng ut ur dess egen gestaltning...39

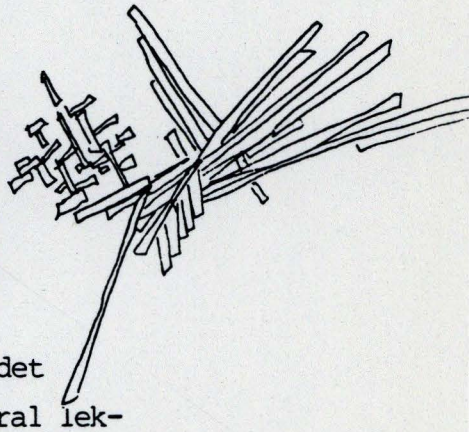
Jag lockas till att se Jones "Piruett" som ett försök att just i skulptur försöka fånga detta ögonblick av total frihet ifrån lögnernas fängelse. En transformation av dansen som ett tillstånd av befrielse till för att vi som åskådare skall föras till den "yttersta slutledningen". Denna syn på dansens symbolkraft behöver nu inte bara ha sin upprinnelse i Valéry, utan Jones kunde finna tanken även i Sverige. Lindegrens apostrofering av dansens genius som ")) den antitesupplösande, i vars hägn vår dröm om friheten förkroppsligas)), friheten från vrede, oro och betryck", blir en liknande uppmaning att just försöka fånga detta flyende tillstånd.[40] "Piruett" blir inte bara en "Piruett" utan en gestaltning av ett idealt tillstånd.

Rörelsen och andligheten.

I "Fasettdans" 1962, som står på Svenska Tobaks ABs atriumgård i Malmö, kan man se hur temat ytterligare har förädlats. Jones har nu utelämnat de organiska triangelformarna och i stället börjat arbeta med stavar som i olika lägen och längd horisontalt läggs på varandra. Syftet är dock detsamma: att skapa en illusion av dans. Rörelsen och centralaxeln lever således vidare, men nu i sådant tempo att tåspetsen och handen ovan huvudet tvingats att försvinna. "Piruett" har konkretiserats till den milda grad att det som återstår är illusionen av en aldrig avstannande puls.



Man väntar nu bara på att det pulserande skall nå sin konsekvens: lämna marken och brista ut i en explosion. Detta sker också i bl.a. "Nova" 1962, där Jones med stavarnas hjälp bygger upp fantasieggande galaxiska utbristningar. Jordens närhet blir nästan ett minne blott, eftersom novas förankring till markens yta endast består av en stav. Denna bärande stav håller hela det bristande knippet som genom att det slår åt olika håll har en central tyngdpunkt. Gav dessa stavar en ny frihet i skapandet som på ett personligt plan innebar förnyad skulptural leklusta? Jag tror det, för i stavarnas enkelhet fanns ett otal kombinationsmöjligheter till att utveckla rörelsen. I ateljén slapp Jones gipsets, bronsets, järnets och stenens tunga motstånd. I stället kunde han i balsaträ såga och foga samman efter behag. Man skulle kunna påstå att denna lätta lek som symbol kopplar samman Jones barndoms gärdsgårdar som vindlande löpte i hemtrakten, med den nya tiden som i TV visade mystiska rymdbilder.[41]



Det verkar som om Jones litterärt försökt att illustrera denna enklaste form med dess otaliga variationsmöjligheter. I en utställningskatalog finns följande citat: "Arabesken är den mest förandligade av alla teckningar ".[42] Citatet är hämtat från Baudelaire och man lockas

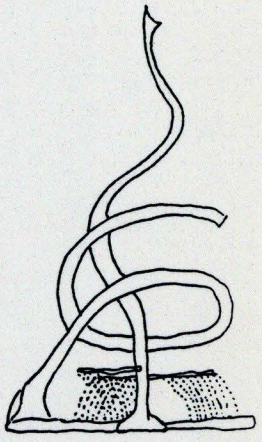
till att dra paralleller mellan stavarnas enkelhet och arabesken. Arabesken är på samma sätt en aldrig avstannande geometrisk konfiguration som genom otaliga variationsmöjligheter i sin enkelhet skapar mesta möjliga symboliska djup.[43] "Mest förandligade" skriver Baudelaire, och man kan fråga sig om inte Jones i sin rörelsesträvan i "Nova" är ute efter att förmedla något andligt. I så fall skulle man även kunna dra linjer till "Ros utsprungen" och de drag av kristlighet som jag där tyckte mig se. Frågan är alltså om inte denna kristlighet är ett underliggande mönster även i rörelsetemat. Jag tror det, speciellt när Jones lämnar Jorden som i "Nova".

Ett annat viktigt mönster i det nät jag försöker lägga ut är Jones val att citera Baudelaire. Förhöll sig Jones, när det väl kom till kritan, positiv till Baudelaires ideal om konst som frälsning, om "ett liv i skönhet", om det oförstådda geniet,[44] För om han i grunden accepterade dessa ideal så måste det leda till en konflikt med vännen Ahlins tankar om att man måste ta hänsyn till funktionsverkligheten. Jag tycker mig också ana en sådan konflikt eftersom Jones verkar upptagen av att finna,i första hand,självrealiserande andliga former. Hans strävan blir således en bild av det utanförstående geniets dröm om att finna eviga andliga former och symboler. Dessa drag hos Jones kommer ofrånkomligen i strid med Ahlins åsikter om att konsten är och bör vara sprunget ur den sociala verkligheten. Jones med sina ambitioner synes leva ovanför den sociala verkligheten och frågan är om inte detta "romantiska" drag hos honom utgör grunden för de kommande kommunikations problemen med publiken?

Man bör i och för sig beakta den avgörande skillnaden mellan de två vännerna. Jones var skulptör och Ahlin är författare. Ahlins instrument är m.a.o. språket och språket, trots experiment är givet oss alla. De flesta av oss kan således läsa och även om vi inte kan förstå allt så kan vi genom ansträngning ana det mesta. Ahlins prosa blir ett gott exempel på detta. Den går ut på av vi, genom att identifiera oss, skall tvingas till att se olika valmöjligheter som leder till frågor om vårt sätt att leva. Ahlins stil och problematik är mångtydigt såsom livet, men livet och språket är något vi alla

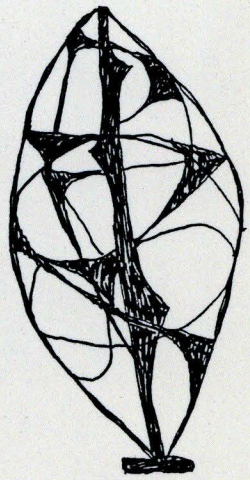
känner till. Med Jones skulpturer blir situationen annorlunda. Modernismens tankar och dess formspråk är inte något som alla på ett naturligt sätt kan identifiera sig med. Jones arbetar således med något som i grunden redan är distanserat ifrån gemene mans ögon. Hans problem blir större, speciellt då valsituationen är satt ur spel på ett offentligt plan. Enkelt uttryckt skulle man kunna beskriva problematiken på följande sätt: man väljer att läsa en bok av Lindegren eller Ahlin, men man tvingas att konfronteras med Jones offentliga verk oavsett om man vill eller ej.

Konsekvensen av ovan nämnda tankar kan man se när rörelsens tema leder in Jones på nya äventyr. I "Spiral återbörd" 1954-61, en fontänskulptur i aluminium för Norrköping,utvecklar Jones rörelsen genom att ta till yttre kraft. En motor driver en uppåtsträvande spiral som blir till en piruettliknande böljande centralaxel. Denna rörelse omslutes av en fristående spiral som på ett ytterst förfinat sätt blir en utveckling av den ursprungliga piruettens armar, kropp och kjol. Vägen fram till verkets möte med sin publik var emellertid svår. Först underkändes konstruktionen av fackmän p.g.a. misstro mot dess hållfastighet.[45] Tiden gick, kostnaderna steg och en inflammerad debatt uppstod om "Spiral återbörds" vara eller icke vara. Konflikten kom även att märkas i lokalpressen, men var irritationen mer på en kommunikativ nivå. Man kunde där helt enkelt inte förstå hur, och varför, man skulle betala så pass mycket pengar för något så dumt. Det tydligaste exemplet på Jones kommunikativa svårighet i fallet "Spiral återbörd" blir när lappar med "skrot till försäljning" anslogs framför skulpturen före invigningen.



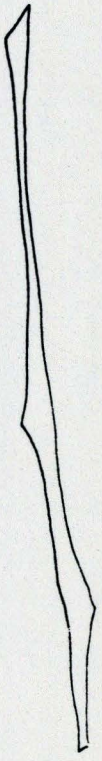
Rörelsen och kommunikationen.

"Spiral återbörd" är nu inte det enda av Jones försök till förnyadoch utveckladrörelse , utan man se samma strävan i exempelvis "Spiralrum" 1955. I detta verk för Blackebergs gymnasium arbetar Jones i driven koppar. Han låter ånyo rörelsens centrala element, den uppåtsträvande centralaxeln, som



vi förknippat med modellens kropp, omslutas av ett rumsbildande triangel-och trådsystem. Man skulle kunna påstå att rummets och rörelsens tema möts i denna skulptur. De bildar tillsammans ett rörelserum där "Piruett" och "Rum utan filial" möts. Våra ögon blir på detta sätt varse dels den vindlande piruettens begränsade tidsavsnitt och dels rummets obegränsade tid.

I den samtida "Vertikal komposition" 1955-58, (driven koppar utanför fysiologiska institutionen, Lund) låter inte Jones centralaxeln omslutas av ett helt "rum", utan centralaxeln bryter igenom sitt stödjande skal. Abstraktionen är i denna skulptur så till den milda grad uppdriven att man svårligen kan spåra rörelsens ursprungliga dynamik. Kompositionens uppåtsträvande tendens räcker helt enkelt inte till för att mildra det statiska uttrycket. Man anar att Jones närmar sig slutmålet i sina försök att med organiska former fånga rörelsens essens. Den tematiska förstelningen visar sig även i andra verk från samma tid, till exempel "Spiral reflex" 1960, Skönbergs centrum. Några raffinerade förstudier i liten skala visar hur Jones arbetat sig fram till slutmålets storskalighet. Gemensamt delar dessa "Pelare", gjorda mellan 1955-56, en vilja till att framställa mittaxeln helt ren. "Piruett" omslutes m.a.o. inte längre av olika rörelse-och rums-betoningar. Kroppen/pelaren tillmäts förmågan att ensam kunna utstråla hela rörelsedynamiken. ("Pelarna" kan också ses som ett utelämnande av kroppen och i stället en vidgad betoning av tåspets, ankel och vad.) Det är inte helt orimligt att anta att Jones njöt av att arbeta fram dessa små Giacomettidrömmar, men hur fungerade de på ett offentligt plan? Kommunikationskonflikten uppstod naturligtvis även denna gång eftersom få förstod skulpturernas förfinade signaler. "Spiral reflex" blev till och med döpt till Sveriges dyraste lyktstolpe en livsfarlig konstruktion som sas kunna falla över barn och pensionärer.[46]



Att leva med dessa ständiga integrationsproblem påverkade naturligtvis Jones. Detta kan man se i en personlig intervju av Lennart Bondesson. Jones pekar där på sitt stora dilemma att vara i en "alltför direkt kontakt med livet".[47] I skapandet innebär detta att han inte kan frigöra sig ifrån sina skulpturer. Han är förhäxad av

dem och måste ständigt arbeta. Men skapandet plågar honom eftersom "det färdiga aldrig når upp till den vision som jag (Jones) haft..."[48]. Problemet med skapandet går dock att kringgå med arbete, värre är det emellertid med Jones känsla av asocialitet. Jones vill så gärna vara en del av och fylla en funktion i samhället, men det ter sig svåruppnåligt Bondesson finner spår av bitterhet i Jones röst när han själv utvecklar orsaken till problemet.

> Skulptur kan lika väl som poesin visa människorna vissa värden och vissa sidor, som de inte upptäckt, en som de inte tänkt på. Men...ibland tycker man det är en förbannat omodern konstart man håller på med. Människorna är genom film vana vid så fruktansvärt starka effekter, att de ej kan uppfatta de lågmälta och ömtåliga uttryck som skulpturen har i sig. Även skulpturen hör till vår tid. Men den kan bara uppfattas av dem, som inte är påverkade av denna inflation i effekter. 49

Detta uttalande är från 1958 och man kan tydligt finna spår av trötthet och ett ifrågasättande av den egna konstnärsrollen. Att utveckla de organiska rums-och rörelseformerna under ständig yrkesmässig och offentlig press, tog på krafterna. Det är därför inte helt orimligt att antaga att de formella experimentens ökade stramhet och förstelnande även kan ses som en reaktion på Jones integrationsproblem. Jones tragiska problem var ju det att när han själv ansåg sig funnit och utvecklat en spännande symbolfylld skulptural form, så skulle denna förstås av en publik som var påverkade av en inflation i effekter. Och som vi sett, ofta förstod man ingenting...

Rörelsens nya liv.

När man ser hur de organiska formerna blir allt kyligare och kyligare, skulle man kunna tro att Jones som skulptör - och därmed denna uppsats - vore vid slutmålet. Men Jones lyckades genom upptäckten av stavarna och standardelementen utveckla något nytt ur det gamla. Denna växling av material återgav, som jag ser det, mycket av ungdomens glädje och lekfullhet. Dessutom var standardelementen

ett tecken på att Jones försökte följa med sin tid. Han lämnar således de traditionella uttrycksmedlen för att,som arkitekterna vid samma tid, låta sig uppslukas av standardelementens oanade möjligheter.[50] Problemet för Jones blev nu att överföra den mänskligt sensuella rörelsen till ett material som förknippas med grovhet och fulhet. Standardbalkar i I- form är i första hand konstruktionselement för att skapa stadga i höghus och bör rimligen passa illa för skulpturala äventyr. I den tidigare nämnda "Kreativ dagbok" beskriver också Jones hur han i sina balsaträmodeller kört fast. Dock, genom slumpen - hundens viftande på svansen - återfann han vägen till rörelsen. I en liten dikt kallad "Förskjutningar och närhet" redovisar han den nya utgångspunkten.

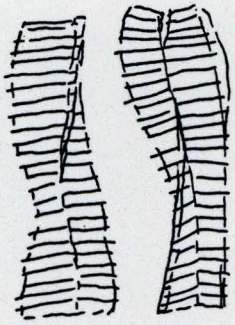
En rak stapel är en konkretisering
av ett tänkt statiskt läge
Ett noll-läge Ett o-läge Ett dö-läge

Om jag förskjuter delarna
i en rak stapel
uppstår händelser rörelser
ett levande

Men det förskjutna läget är beroende
av det raka skulle inte leva
utan det

Det raka och det förskjutna
i sin förening
handlar om
hållning utgivelse

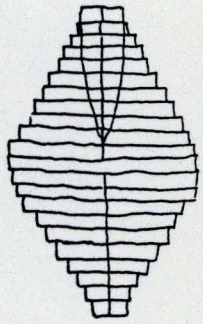
Icke förenade om
ensamhet utsvävning 51



Ur detta spel mellan dö-läge och förskjutning uppstår "Mänsklig byggnad" 1964. Jones skapar ur två pelare,i standardelement,en kvinnlig och en manlig torso. I framhävandet av det manliga och kvinnliga visar Jones hur konsekvent han är i sina utforskningar. Själva närheten mellan staplarna leder ju tillbaks till "Dubbeltorso" 1945, och betoningen av bål- och axelpartiet erinrar om "Absurdite" 1947. Jones stramar och spänner sina rörelser i "Mänsklig byggnad" på samma sätt som i det tidigare. Skillnaden är nu bara att han försöker uppnå rörelsen genom förskjutningar av fasta element. Vinsten blir en skulpturesom är så till den milda grad konkret att intrycken av manligt och kvinnligt ständigt växlar. Man vet helt enkelt inte

vad som är manligt och vad som är kvinnligt. Och kanske är detta ett medvetet spel av Jones, eftersom han då upplöser skillnaderna mellan könen och i stället betonar samhörigheten. Vi är alla utsatta för samma kamp!

Just föreningen mellan det motsatta blir centralt i ett annat verk som utgår ifrån samma principer, "Ying-Yang" 1965-67. Redan titeln anspelar som man kan förstå på den kinesiska livsfilosofin: att i en harmoni mellan manligt och kvinnligt finns drivkraften bakom alltet.



> Av Tao är enheten född.
> Av enheten utgår tvåfald.
> Av tvåfalden kommer trefald.
> Av trefalden framgår allt skapat.
> Allt skapat bär det kvinnligas makt på sin rygg, det manligas makt på sitt bröst.
> Ur det allgenomströmmande makternas förening kommer dess jämnvikt. 52

Det Jones gör är att han i sina standardbalkar förskjuter fram en symbol för jämnvikt och förening. "Ying-Yang" blir således ett ytterligare försök att finna en symbol för tidens andlighet. Intressant är också att Jones i denna andlighetssträvan inte bara anknyter till kinesisk jämnviktsfilosofi, utan formen som sådan lyfter in hela den västerländska kulturen. "Venus från Willendorfs" frodiga kropp - vårt urskötes kropp, bildar formen som inramar det manliga och kvinnliga.

Rörelseexperimenten i standardelementen blir på detta sätt ofta signaler på försoning. Jones tycks ha förlikat sig med kommunikationskonflikterna. Han verkar, som dottern Ditte Jones påtalat, fungera som en drömmare, en romantiker, som helt går upp i sitt eget arbete utan vilja till att delta i det omgivande "tjafset".[53] Detta är en bild av Jones person , men som Ditte även framhöll så fanns det hos Jones, som hos oss alla,en dröm om att bli uppskattad, få beröm, och i hans fall uppdrag. Jones kunde nu inte klaga på de offentliga uppdragen, de fick han, men ofta till priset av den sedvanliga kommunikationskonflikten. Dock, det fanns saker som han aldrig fick, och det bildar inramningen till rörelsens och rummets sista strävanden.

Rörelsen, rummet och vardagen.

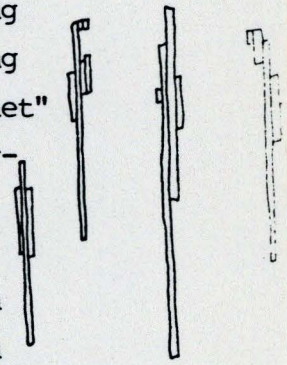
Jones drömde t.ex. om en internationell karriär. Glädjande för honom blev således den dagen han valdes ut för att representera Sverige på Biennalen i Venedig, 1968. Verken forslades ned. En exlusiv katalog trycktes. Men sedan krossades Jones drömmar. Han tvingades in i en konflikt som han egentligen inte ville deltaga i: studentoroligheter med ockupation och polis med batonger. Eftersom konstnärerna tog ställning för de unga radikala öppnades aldrig Biennalen, och Jones internationella karriär flöt ut i sanden.[54] Han drog sig bitter tillbaks.

Även i Sverige konfronterades han med missräkningar. Sergelstorgs-utsmyckningen gick till Edvin Öhrström, vilket smärtade mycket eftersom Jones sett möjligheten att utföra "Mänsklig byggnad" i stor skala. Ett annat stort projekt som stötte på problem var Jones och Klas Anslems utopiska vattenskulptur i Lund 1971-?. Deras drömmar om ett konstgjort vattenspel med vatten vandrande mellan jättekar ovan studenternas huvuden, slukade enorma pengar. Miljoner! Till råga på eländet visade det sig att bärigheten i glasformarna var dålig. De brast. Om olyckan var en konsekvens av missberäkningar i hållfastheten, eller om den var vållad av studenter som med sten handgripligen undersökte motståndskraften, är svårt att säga. Vattenskulpturen står idag torr och öde, men planer finns på att återuppväcka dess forsar.[55]

Värre var kanske att Jones kände sig som en främmande fågel på konst-akademin, där han undervisade. Tiden var ny och borta var själva det formella sammarbetet mellan konstnärerna. Det Jones konfronterades med var antingen en förlamande politisk verksamhet som medförde att de konststuderande hellre satt i stormöten än lärde sig hantverket, eller också en ny form av individualism som för Jones tedde sig lika främmande. Mot slutet av sitt liv drabbades även Jones av personliga problem som spädde på denna känsla av främlingskap och ensamhet. Detta avspeglar sig också i några rader som Jones skrev i Februari 1970. Han riktar till oss en öppen fråga:

> Jag förstår inte att vi som snart tycks vara de enda människorna i detta samhälle som har kvar egentlig arbetsglädje skall utsättas för ett så offantligt tryck från andra grupper för att rationaliseras i samhället - att underställa oss direkta politiska strävanden t.ex. 56

Ur denna pressade situation uppkommer så Jones sista erövring av rörelsen och rummet, "Piazza" 1972. På en platta - ett öppet rum - arbetar han med små mässingsstavar som genom förskjutning - rörelse - bildar olika mänskliga gestalter. På en utställning kallar han "Piazzan" övergripande för "förskjutningar och närhet" och jag vill utan att överdriva påstå att det förstnämnda överväger. "Piazzan" och dess öppna rum med de försynta mässingsstavarna ger kyliga associationer: ett blåsigt Sergelstorg en kall vinterdag med folk som vandrar utan möjlighet till att ta kontakt med varandra. Man skulle kunna påstå att Jones i detta sista försök ger en bild av de kyliga förortstorg där han övriga produktion fanns utplacerade. Den krassa verkligheten lyfts in i skapandet och de symboliskt läkande undertonerna från tidigare har försvunnit.



Var Jones medveten om sitt kommunikativa misslyckande på ett offentligt plan, d.v.s. förstod han roten till återintegrationens problem? Jag tror delvis det, eftersom man redan i citatet från 1958 kan se att Jones förstått att hans publik är en liten begränsad elit med tränade ögon. Han inser att det är endast hos dem som han kan räkna med förståelse för sina underfundiga andliga symboler. Denna lilla elit blir drivkraften bakom de inomkonstnärliga erövringarna: de motiverar Jones till att söka efter de eviga formerna e.t.c. Men detta "romantiska" sökande blir mot slutet alltmer tyngt av återintegrationens spänningar: det stelnar för att slutligen dö ut. Jones konstnärsroll fungerar således illa i ett samhälle som i stort förlorat sin gemensamma kulturella bas. Problemet är inte unikt, som vi sett,för Jones utan snarare en bild av den moderna konstens och konstnärernas stora dilemma. En som mycket vackert berört detta är Sven Delblanc. I sin roman "Nattresa" beskriver han mästervävaren Karim-Dads väg från att varit en naturlig del av samfundet, underordnad det stora mönstret men fri i det lilla, till att han knyter sin första svekfulla knut, vilket får honom att lämna konsten.

> Jag återkom till mitt folk men även där var mattorna döda. Konstgjorda färger, främmande mönster, ty så ville uppköparna ha det. Jag var maktlös. Låt vara nog. Jag har aldrig återvänt till min konst. Aldrig mer tog jag vävkam och kniv i handen, aldrig mer slog jag en knut, ty jag visste nu att ingen mästare kan motså makten och allt främmande guld. 57

Det var inte aktuellt för Jones att likt Karim-Dad bli skoputsare, men han drog sig också tillbaks. Det sista centrala verket, "Katakombvägg", blir till ett testamente där Jones samlar alla sina viktigare teman. Förutom att titeln anspelar på förföljelsen av de första kristna (1900-tals konstnären) vilket tvingade dem ned i Roms katakomber, så leder själva inmurandet till frågor:

> Är det kanske symptomatiskt eller t.o.m. symboliskt att jag murar in dem, att jag låter mina tema försvinna in i en vägg. Är detta ett avsked eller en protest eller bådadera? En demonstrativ död? 58

Det enda man kan svara är att inmurandet ledde till att rörelsen obevekligen hade nått sitt slutmål.

SAMMANFATTNING

> Berövad en bred, folklig förankring blir den estetiska utvecklingen modebetonat rastlös och nyckfull, ett oroligt virvlande skum på konstens yta. 59.

Dessa rader av Sven Delblanc får stå som devis för sammanfattningen. För det jag försökt förklara är enligt mig en av de viktigaste orsakerna till att konsten och konstnärerna befinner sig i en icke tillfredsställande situation under 1900-talet.

Mina teser har gått ut på att från och med slutet av 1700-talet bryts den naturliga integrationen mellan konstnär och samhälle. Den tyska romantikens uppvärdering av konstnären som ett orginal-geni, samt viljan till att se konsten som ett parallellflöde till verkligheten, skapar en grogrund för de kommunikativa konflikter som 18- och 1900-talets alienerade konstnärer brottas med. Orsaken till att jag betonat dessa två drag ifrån tysk romantik beror på att de leder till ett märkligt spänningsförhållande. Från början innebar dessa tankar något positivt: vägen var öppen för fria form- och färgexperiment utförda av konstnärer som trodde sig vara utvalda som sin tids andliga vägvisare. Mycket tidigt uppstod emellertid en bitter konsekvens av den nya friheten och uppvärderingen. Uppmuntrade konstnärer drevs på 18-och 1900 - talet till en ökad specialisering och förfining i sina hantverk. Detta bidrog i sin tur till att konsten avskärmades ifrån gemene man: det naturliga bandet med åskådarna bröts. Konsten blev ett ting i sig, självrealiserande eller alltför symboltyngd för att accepteras som sin tids andliga tröst.

Men konstnärerna fortsatte att drömma och tro på att deras konst skulle kunna fylla en viktig funktion. De ville inte släppa den tilldelade rollen av att vara viktiga språkrör. Jag har, i del II, pekat på hur dessa tankar har påverkat rörelser under 1900-talet när de gjort försök till återintegration. Avsikten har varit att, förutom de viktiga politiska förklaringarna till exempelvis futurismens, ryska konstruktivismens och surrealismens nederlag, visa på hur den i grunden fastslagna friheten och orginal-geni tanken lever vidare. För konstnärerna leder detta till att deras kommunikationssträvanden

försvåras, eftersom det konstnärliga språket är distanserat från gemene man.

I del III har jag mer ingående pekat på ett svenskt försök till återintegration. Jag har studerat de så kallade 47 års mäns strävan till att inleda ett samarbete med arkitekter för att på gemensam bas utforma efterkrigstidens byggnation. Orsaken till att detta misslyckades har jag försökt att påvisa genom att ställa två centrala texter mot varandra: Bonniérs "manifest" i Prisma,1948 och Ahlins "Konstnärliga arbetsmetoder" i tidskriften 40-tal, 1947. Jag vill mena att dessa texter på ett idéplan uppenbarar konflikten mellan å ena sidan konstnärernas romantiska ambitioner, och å andra sidan deras strävan till att beakta den så kallade "funktionsverkligheten". De i grunden oförenliga idealen ledde också i praktiken till uppenbara problem i relation konstnär/arkitekt och konstnär/samhälle. Min slutsats blir att konstnärerna antingen kunde lämna den berusade konstnärsrollen och inordna sig, eller också kunde de inleda ett återtåg till tryggheten i ateljén.

Skulptören Arne Jones hade emellertid inget annat val än att fortsätta sina offentliga strävanden. Detta är ett skäl till att jag i del IV berör hans verks tematiska utveckling. Jag har utgått ifrån två centrala teman som jag kallat: Rum och Rörelse. Min vilja har varit, att med dessa som grund, försöka att öppna verken. Jag har således strävat efter att finna möjliga idéuppslag i litteratur, konst, arkitektur, e.t.c. som kan ha påverkat temats utveckling. Mina tolkningsförslag är ofta sprungna ur det Jones kan ha sett eller läst, eftersom jag tror att han omedvetet eller medvetet försökt att föra en dialog genom sina verk. Jag har genom att beakta de finkänsliga symbolplanen försökt att svara på denna dialog.

I mitt sökande blev jag ganska snart varse att Jones Rums- och Rörelseforskning mot slutet avstannade och blev kyligt. Det var uppenbart att det fanns en konflikt i skapandet och jag blev benägen att tro att en av orsakerna till denna konflikt var Jones integrations- och kommunikationsproblem. Jag kunde nämnligen konstatera att samtidigt som Jones konstnärliga universum förändrades och förfinades, så blev motsättningen till åskådarna allt

tydligare. Jones med sina offentliga ambitioner hade helt enkelt svårt att få en kommunikation till stånd med sin publik. I linje med uppsatsens inledande delar antar jag slutligen att dessa problem bottnar i att Jones är fången i en romantisk konstnärsroll. Han personifierar i mångt och mycket det fria orginal-geniet med en övertro på sin förmåga att fylla en viktig andlig funktion. Men den krassa verkligheten med sin oförståelse leder till en känsla av främlingskap, vilket visar sig i den tematiska förstelningen.

Jag skulle vilja påstå att Jones på detta sätt kan ses som en representant för ett konstnärligt dilemma som är utbredd under 1900-talet. Konsekvensen för honom och för alla som är formade av den tyska romantikens ideal låter sig uttryckas i en bitter paradox: Ju friare de är att utveckla sina konstnärliga universum, ju mer avskärmar de sig ifrån den "folkliga förankringen".

Min avsikt i uppsatsen har inte varit att upphäva konflikten konstnär/samhälle utan jag har endast strävat efter att lyfta fram olika symbolnivåer i Jones skulpterande, samt att se dessa nivåers relation till den övergripande problemställningen. Därmed hoppas jag att spelet mellan uppsatsens olika delar nu har framgått med all önskvärd tydlighet.

NOTER

INLEDNINGEN

1. Erik Lindegren, Vinteroffer. Sista strofen i poemet Augusti sid. 82
2. Mina källor har i första hand varit: G. Pochat. Estetik och konstteori. E.H. Gombrich. The story of art. H.W. Janson. Konsten. P. Damaz. Art in Europen architecture. G. Aspelin. Tankens vägar.
3. Se not 1 +A. Martindale. The rise of the artist. A. Hauser Konstarternas sociala historia. O. von Simson. The Gothic cathedral.
4. P. Cornell. Den hemliga källan. sid 187.

TVÅ ASPEKTER PÅ ROMANTIKEN/DET STORA BROTTET

1 Att kalla romantiken för det stora brottet kan synas väl teatraliskt, men flera författare betonar just brott-andan. Se vidare: I. Algulin. A. Hauser. G. Pochat. A. Wiedman. E.W. Herbert. Brottet blir för dessa ff. antingen mot det gamla, eller i satt i relation till romantikens påverkan på 1900-talet.
2. A. Lovejoy har i sin berömda essay "On the discrimination of Romanticism" berört faran i att i generella termer använda begreppet romantik, eftersom begreppet är fyllt av många bottnar och ej utgör ett sammanhängade komplex av idéer. Se även H. Engdahl, "Den romantiska texten" - en essay-samling konstruerad kring samma respekt.
3. Baudelaire i Wiedman, sid 54.
4. Man kan i och för sig invända och peka på att den "nya" känslan funnits tidigare i historien, t.ex. hos Rousseau, Lord Shaftbury, Burke, e.t.c. Men det tyskarna gör är att dessa samlad trupp systematiserar och dominerar ett helt tankeklimat.
5. Mina källor är här allmängods hämtat från G. Pochat. A. Wiedman

NOTER

5. A. Hauser, e.t.c.
6. Se Hauser sid. 118, där han berör skillnaden mellan orginalgeniet och geni i största allmänhet.
7. Se. Wiedman sid. 147-167 + 238 och Pochat: Symbolbegreppet....
8. Man skulle kunna säga att dessa tankar hos Goethe och Schelling börjar med att Kant beskriver de estetiska aktiviteterna som intresselösa - fria. När sedan Fichte förstärker individualismen och Hegel i sin triad ser konsten som fri eftersom den upphört att tjäna som andens förmedlare, så kan idealismen bryta ut.Eller rättare;sökandet kan börja efter konstens egna universum - (och gråta för att man förlorat tryggheten i att inte vara tjänare)Se Lutherssons lysande utred. 107-239
9. Se. B. Lindvall. Från rokoko till impressionism. sid.128-35
10. A.a. 128-35
11. A.a. 374-380
12. Se A. Hauser, sid.217-218
13. Se. E.W. Herbert i Konsten i samhället. sid 203-216
14. Se H. Ruin. Konstens brännspegel. sid. 44-48
15. Se. C. Baudelaire. Det ondas blommor. sid. 29

ÅTERINTEGRATIONEN I ETT INTERNATIONELLT PERSPEKTIV

1. Jag vill således hävda att den tyska romantiken är grundläggande för en förståelse av 1900-talet modernism, d.v.s. romantikens roll för hur konstnären ser på sig själv, sitt skapande och det sätt man ser på konsten och konstnären är bestående. Således bör man inte bara se på hur romantiska motiv e.t.c. har fortsatt att leva på 1900-talet, utan själva idéstrukturen är viktig. Dock vid enskilda studier bör man naturligtvis beakta andra påverkningsgrunder, se Jones avsnittet.
2. Se. Moholy-Nagy. sid 304. Se. Tisdall och Bozzolla sid. 17- Se. G. Qvarnström. del. 1-2.
3. Även om konstnärernas sökande i första hand är en spegel och ett svar på det moderna samhället, så kan man som illustra-

NOTER

3. tion se paralleller till romantikernas sökande efter det vitala, spänningen, rörelsen, det pulserande. Se spec. Novalis.
4. Se. Linde, Efter hand. sid. 296.
5. Se Frampton. Architecture...sid 123-129
6. Se Valéry i P. Damaz. Art in...sid 24
7. Se. Ozenfant i Ball, "Ozenfant and Purism." sid 170.
8. Se. Kern.. "The culture.."sid 303-304 där en rolig Picasso-kommentar återges. - Picasso sitter ensam och övergiven i Paris vid första världskrigets utbrott. Han ser en camouflagemålad tanks och utbriser: om vi inte gjort något annat så har vi åtminstone skapat camouflagetekniken.Kern visar övertygande att det var just en avdankad kubist som i militär tjänst utarbetade camouflagemåleriet Vidare (om man nu får vara lite kul) så kan man återge två historier av Ekelöf, se Vid konkretismens....sid.70. - Ekelöf träffar efter kriget en av de ledande puristerna och frågar denne om han fortfarande är trogen det konkreta måleriet. Som svar får han: "Mon cher, när man som krigsfånge i flera år gått på fälten utanför Hamburg och plockat potatis kommer man ifrån det abstrakta." Ekelöf påstår vidare att Mondrians neurotiska sinne enligt rykte berodde på att han inte hittade en kvinna med fyrkantiga bröst.
9. Åter kan man se klara paralleller mellan romantikernas bejakande av slumpen och i detta fall surrealisternas automatistiska vurm.
10. Se Moholy-Nagy sid 13-32.
11. Se. Wiedman. sid. 140.

ATERINTEGRATION I SVERIGE EFTER 1947

1. Se. Carlsund i "Lingiadens sportutställning" Byggmästaren 21/49
2. Se. Millroth. "Rum utan filial?" sid. 13 -
3. Se. Konstrevy nr 3. 1947
4. Se. Paletten nr 1. 1949
5. Se. Sandström. Konsten i Sverige 117 -

5b. Se. Millroth. "Rum utan filial?" sid. 146, 204, 181. Se även samtal med Rodhe i "konkret kalejdoskop." Mot dessa texter och uttalanden

NOTER

5b. som understryker just allvaret,vill jag dock erinra mig några krassa ord av Ulf Linde. Han påpekade under en intervju att visst ville man göra konst till folket, men i första hand så handlade det om överlevnad, d.v.s. ett sätt att tjäna pengar.

6. Se. Prisma nr. 2 1948

7. Se. Millroth. "Rum utan filial?" sid. 97.

8. Se. Prisma. nr. 2 1948. sid. 92

9. Se. Lundin. "konkretismen och den litterära 40-talismen"

10. Se. BLM 1946 eller "40-talsförfattare" 213-227.

11. Se. Millroth. "Rum utan filial?" 232. se även Konstrevy nr 3. 1947 och Arbetet 14-3-53

12. Se. "40-tal" nr.4 1947. (Att Ahlin var central, eller bättre att hans tankar var centrala påpekas bl.a. av Rodhe i "konkret kalejdoskop." Man skulle m.a.o. kunna hävda att Ahlin var en väg bort från idealismen, men som jag försöker visa i texten så fungerade det inte att förena två tankestrukturer med grundläggande olikheter vad det gäller konst, konstnär, funktion, e.t.c.

13. Se. Prisma nr. 2. 1948 sid. 88-95. (Just dessa ordval av Bonniér är även om de är färgade av Ahlin sprungna ur tron på den "eviga konsten".Bonniérs konstnärliga tillslag sker ju till det innersta av människan, det innersta som han anser vara fritt från det yttre.

14. Se. "konstnärliga arbetsmetoder" sid. 135.

15. Se förutom ovan text: "40-tal" nr.1.10. 1945 och BLM nr 6. 1960. (stimulerande variationer på temat: konstnärliga arbetsmetoder.)

16. Se. Millroth. "Rum utan filial?" sid. 168-. och Thelaus "lingiaden" i Byggmästaren. nr 21. 1949. sid 445 -

17. Arbetet utfördes från skiss till invigning under fyra år. Idag är väggen skymd för besökarna genom en skiljevägg. Detta kan om något ses som en illustration till att man inte tog/tar konstnärernas arbete på allvar.

18. Olofsson tog tjänst hos SAAB och har under åren svarat för bilarnas färgsättning. Ficher formgav tyger för NK.

19. Se. Konstrevy nr. 1. 1957. Se även Bråhammar Bilden på Muren. sid 205-43

20. Se. Konstrevy. nr.1. 1957.

21. Nederlaget sätter jag här i relation till de utopiska drömmarna. Bevisligen har ju konstnärer fortsatt att "miljöförsköna" våra

NOTER

21. förorter. Men detta arbete är oftast 1% belöningar som blir ett tacksamt avbrott i det vardagliga stafli-arbetet.

DEL IV, RUM OCH RÖRELSE, ARNE JONES VERKTEMATISKA UTVECKLING

1. Dessa data har jag hämtat ifrån, Hans Eklunds "Arne Jones"och från minneskatalogen -1977 (se Eklund). Dessutom från Lars Alins förord till "Tåbb med manifestet"
2. Se Eklunds "Arne Jones" sid 5.
3. Se Ahlins "Tåbb med manifestet" sid 5-6. Fil dr. Börje Räftegård litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborg, hade en sådan liten hundbild ovanför sin barndomssäng.

3b. Se Eklunds "Arne Jones" sid 8.

4. Se Grate i von Holten/P.Grates "Erik Grate" sid 95.
5. Se Arne Jones i "Kreativ dagbok" sid 35.
6. Arnes dotter Ditte Jones har påtalat, och visat, hur teckningar utgjort grunden för Jones skapande.
7. Se Arne Jones i Eklunds "Arne Jones" sid 13.
8. Se Konstrevy nr 1 1952 sid 5. Se även franska orginalet i Laurens katalogen "Exposition de la ..."1967, och Laurens "Le cubisme..." 1985.
9. Eklund gör denna reflektion i "Arne Jones" sid 9.
10. Se Konstrevy nr 5-6 1954 sid 218
11. Se Lindegren i Holmqvists "40-tals lyrik". Se även om Lindegren i Franzéns "40-talsförfattare" sid 213-237.
12. Dessa teckningar är bara en del av det rikliga Jones-material som finns att tillgå på nämnda muséum.
13. SeBerefelt i Ord och Bild nr 1 1958, som betonar de visuella egenskaperna. Bortser därmed ifrån de symboliska och litterära parallellerna. Dessutom anser Berefelt till skillnad ifrån mig att ex. katedral inte har det mänskliga som utgångspunkt. Berefelt ser m.a.o Jones skapande mest som ett formexperimenterande, vilket jag anser endast vara en av många infallsvinklar till Jones skapande.

NOTER

14. Se Jones i "meddelande ifrån kungliga akademin..." 1949 sid 31.
15. Watkin "Morality and Architecture" sid 23-31.
16. Se Ahlin i tidskriften "40-tal" sid 132-133. (1945)
17. Se Zimdahl i "Prisma" 1948 sid. 26. I samma artikel framförs spännande åsikter av den amerikanske filosofen Mumford.
18. Se vidare, Rådberg "Funktionalismen som myt och verklighet i "Arkitektur" nr 7 1974. Hellman, Konst uppåt väggarna, "Industria" nr 6 1954. Thelaus, Bild och arkitektur, "Byggmästaren" nr 2 1952. Zimdahl, Arkitekturens förfall eller förnyelse, "Prisma" nr 2 1948. I alla dessa artiklar framkommer på ett eller annat sätt tvivel på arkitekturen och dess konstfientlighet.
19. Se Ahlins "Konstnärliga arbetsmetoder" i "40-tal" 1945 sid 130-132.
20. Se Valéry, Prosastycken. sid 215.
21. Se Valéry, Prosastycken. sid 192.
22. Se Thelaus i Byggmästaren nr 5. 1954.
23. Se Jones i Hesselgrens Arkitekturens uttrycksmedel. sid 282.
24. Se Ahlin. Huset har ingen filial. sid 45.
25. Se vidare Hesselgren Arkitekturens uttrycksmedel. sid 282-283
26. Se Thelaus "Lingiadens sportutställning" i Byggmästaren nr 3 1949
27. Se Moholy-Nagy i Konstrevy nr 3 1947 sid 145.
28. Se Prisma nr 2. 1948. sid 89
29. Arne Jones dotter Ditte påtalade vilken vikt Arne lade vid denna formella samhörighet.
30. Mallarmé i Algulins Orfiska reträtt. sid 60
31. Se Ekelöf i Svensk dikt sid 670.
32. Se Eklund, "Arne Jones" sid 17-18.
33. På 60-talet försökte konstnärerna genom konstfrämjandet sprida billig men bra konst. Jones gjorde sin blossom och t.ex. Ultvedt gjorde plastbokstäver.
34. Ditte Jones har påtalat denna strävan till att finna nya kristliga symboler.
35. Se min B-uppsats våren 1985 och GP artikel 28/9-85 där jag utvecklar "universums" öden och äventyr.
36. Se "kreativ dagbok" sid 35.
37. Se Eklunds "Arne Jones" sid 16.
38. Se Valéry, Prosastycken sid 155-188. Dessutom Valérys "Degas"sid 76-84. Där Valéry mycket vackert beskriver dansens genius.

NOTER

39. Se Valéry Prosastycken sid 185-188.
40. Se Lindegren i Alfons "Exkurser kring Calder" Konstrevy nr 1 1951 sid 12. Och Alfons "Unga gotiker" i Konstrevy nr 3 1947 sid 145.
41. Lilla Ditte och pappa Arne tittade på dessa program
42. Se Baudelaire citatet i Blanchekatalog 117, 1960. Se även Baudelaire "Hugskott" sid 19. Tiden 1982
43. Se även Wiedman sid 55 om de tyska romantikernas kärlek till just arabesken. spec. Novalis.
44. Se Baudelaire, Små Prosadikter. sid 26, där den utanförstående glatt ropar: ett liv i skönhet.
45. Se Lilja Konstvandringar i Norrköpings....sid 111-123. Se även Lindholm, Spiral återbörd. 3-betygsuppsats Konstvet Lund. Och Lärkner. Den offentliga konsten...20-29. Den senare texten berör en parallell folkstorm i Lund. Jones Hillmonument, en vattensprutande stenstod som skulle symbolisera den friske och sjuke Hill, fick lokalpressen att rasa. Projektet uppfördes emellertid och kallas idag för "den spyende studenten."
46. Se Ljusskulptur nr 4 1960 och DN. 1-10-1960
47. Se Sydsvenska Dagbladet. 19-1-1958
48. Aa
49. Aa
50. Ett av skälen till att Jones fick försköna Frölunda torg var p.g.a. att Göteborgs stadsarkitekt var som uppslukad av standardelementens oanade möjligheter.
51. Se Burénkatalogen nr 62. 1970.
52. Se Kinesiska tänkare sid 98.
53. Tankar av Ditte sagda vid avfärden...
54. Efter samtal med Ditte och Ryndel. Den senare var även på plats.
55. Se Arkitektur nr 3. 1971. Dittes man Krister nämnde planerna på att återuppväcka det slumrande vattenspelet.
56. Se katalogen 12 Svenska skulptörer. sid 28
57. Se Delblanc Nattresa. sid 184 -
58. Se Burénkatalogen nr 62. 1970
59. Se Delblanc Den skamliga konsten. sid 13

LITTERATUR

Ahlin, Lars. Huset har ingen filial. Stockholm 1949
Ahlin, Lars. Tåbb med manifestet. Stockholm 1954
Algulin, Ingemar. Den orfiska reträtten. Kristianstad 1977
Aspelin, Gunnar. Tankens vägar. Del 1.2. Karlshamn 1981
Ball, Susan L. Ozenfant and Purism. Michigan 1978.
Baudelaire, Charles. Det ondas blommor. Malmö 1986
Baudelaire, Charles. Hugskott. Stockholm 1982
Baudelaire, Charles. Små prosadikter. Lund 1983
Bråhammar, Gunnar. "konkretisterna" i Bilden på muren. Stockholm 1965
Cornell, Peter. Den hemliga källan. Södertälje 1981
Damaz, Paul. Art in Europen architecture. 1956
Delblanc, Sven. Nattresa. Stockholm 1967
Ekelöf, Gunnar. Vid konkretismens vagga i konkret Kalejdoskop. Kristanstad 1981
Eklund, Hans. Arne Jones. Stockholm 1965
Frampton, Kenneth. Modern Architecture. Hungary 1982
Franzén, Lars-Olof. (red) 40-tals författare. Stockholm 1965
Gombrich, E.H. The story of art. fourteenth ed. Vitoria 1984
Hauser, Arnold. Konstarternas sociala historia. Del 1.2.(urval) Malmö 1978
Herbert, Eugenia W. Konstnären och den sociala omvälvningen. I Konsten och samhället. red Sandström. Lund 1970
Hesselgren, Sven. Arkitekturens uttrycksmedel. Stockholm 1954.
Holmqvist, Bengt. (red) 40-tals lyrik. Stockholm 1951
Holten von, Ragnar/Grate, Pontus. Eric Grate. Uddevalla 1978
Jones, Arne. Mänsklig byggnad i Kreativ dagbok. red. Berefelt. Surte 1971
Kern, Stephen. The culture of time and space. Massachusetts 1983
Lao-Tzu. I Kinesiska tänkare. Urval Henrikson/Tsu-Yü Stockholm 1952
Lilja, Gösta. Konstvandringar i Norrköpings museum. 1963
Lindegren, Erik. Vinteroffer. Stockholm 1954
Lindwall, Bo. Från rokoko till impressionismen. Lund 1983
Lovejoy, Arthur O. Essays in the history of ideas. USA 1960
Luthersson, Peter. Modernism och individualitet. Lund 1986
Lärkner, Bengt. Den offentliga konsten och kritiken 1953-75. Lund 1960
Martindale, Andrew. The rise of the artist. London 1972
Millroth, Thomas. Samtal med Rodhe. I konkret kalejdoskop. Kristianstad 1981
Millroth, Thomas. Rum utan filial. Lund 1977

LITTERATUR

Moholy-Nagy, Lazlo. Vision in motion. Chicago 1961
Pochat, Götz. Estetik och konstteori. Del 1.2. Stockholm 1981
Pochat, Götz. Symbolbegreppet i konstvetenskapen. Stockholm 1977
Qvarnström, Gunnar. Moderna manifest. Uppsala 1973
Simson von, Otto. The Gothic cathedral. paperback Princeton 1974
Tisdall, Caroline/Bozzollo, Angelo. Futurism. London 1977
Valéry, Paul. Degas (inled. Brunius) Stockholm 1946
Valéry, Paul. En afton med herr Teste. Uppsala 1935
Valéry, Paul. Prosastycken. Uppsala 1934
Walzel, O.F. Tysk romantik. Stockholm 1917
Watkin, David. Morality and Architecture. Suffolk 1978
Wiedmann, Agust K. Romantic roots in modern art. Surrey 1979

TIDSKRIFTER OCH KATALOGER

Ahlin, Lars. "Att överskrida utan att överge" i BLM nr 6 1960
Ahlin, Lars. "Konstnärliga arbetsmetoder" i 40-tal nr 4 1945
Ahlin, Lars. "Om ordkonstens kris" i 40-tal nr 1 1945
Ahlin, Lars. "Reflektioner och utkast" i 40-tal nr 10 1945
Alfons, Sven. "Exkurser kring Calder" i Konstrevy nr 1 1951
Alfons, Sven. "Unga Gotiker" i Konstrevy nr 3 1947
Berefelt, Gunnar. "Konkretion med mänsklig anknytning" i Ord o Bild nr 1 1958
Bonniér, Olle. "Måleri" i Konstrevy nr 1 1957
Bonniér, Olle. "naturavbildning, abstraktion, konkretion" i Prisma nr 2 1948
Delblanc, Sven. "Den skamliga konsten" Tal hållet vid konstakademins högtidsdag. 29 maj 1973. Uddevalla 1973
Eklund, Hans. (m.fl) Minneskatalog. Prins Eugens Waldemarsudde 1977
Eklund, Hans. (m.fl) Katalog för 34 Biennalen i Venedig. Malmö 1968
Granath, Olle. "Dansen i konsten" i Dansmusei skrifter nr 20 1976
Hellman, Gunnar. "Arne Jones" i vår konst nr 6 1954
Hellman, Gunnar. "Konst uppåt väggarna" i Industria nr 2 1954
Jones, Arne. i Burén-katalog nr 14 1964 och nr 62 1970
Jones, Arne. i 12 svenska skulptörer. Katalog Malmö konsthall 1975
Jones, Arne. i Blanche-katalog 81 1955, nr 117 1960.

TIDSKRIFTER OCH KATALOGER

Jones, Arne. "Om spiral reflex" i Ljuskultur nr 4 1960

Jones, Arne. Resebrev i "meddelande från kungliga akademin för de fria konsterna." 1949

Jones, Arne. "Om en utställning" i Konstrevy nr 5-6 1954

Laurens, Henri. Le Cubisme.....Katalog. Georges Pompidou 1985

Laurens, Henri. Exposition de la donation aux Musées Nationaux. Grand Palais. Paris. Mai-Aout 1967

Laurens. Henri. "Laurens talar om konst" i konstrevy nr 1 1952

Lindholm, Ronnie. "Spiral återbörd 1954-61" Trebetygsuppsats Lund 1978

Lundin, Lars. "Konkretisterna och den litterära 40-talismen. Fyrabetygsuppsats. Lund 1970

Ryndel, Nils. "Unga optiker" i Paletten nr 1 1949

Rådberg, Per G."Funktionalismen som myt och verklighet" i Arkitektur nr 7 1974

Thelaus, Erik. "Lingiadens sportutställning" i Byggmästaren nr 21 1949

Thelaus, Erik. "Bild och arkitektur" i Byggmästaren nr 2 1952

Thelaus, Erik. "Elementen" i Byggmästaren nr 5 1956

Zimdahl, Helge. "Arkitekturens förfall eller förnyelse" i Prisma nr 2 1948

Åkesson, Birgit. "Min syn på den fria dansen" i Prisma nr 2 1948

RECENSIONER/ ARTIKLAR

Arbetet 14-3-53, av Marianne Nanne-Bråhammar

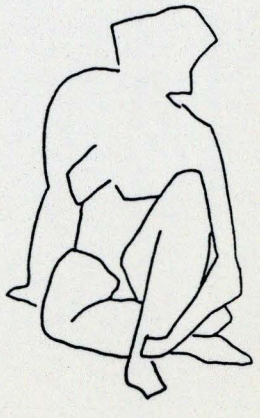
Sydsvenska dagbladet 19-1-58, av Lennart Bondesson

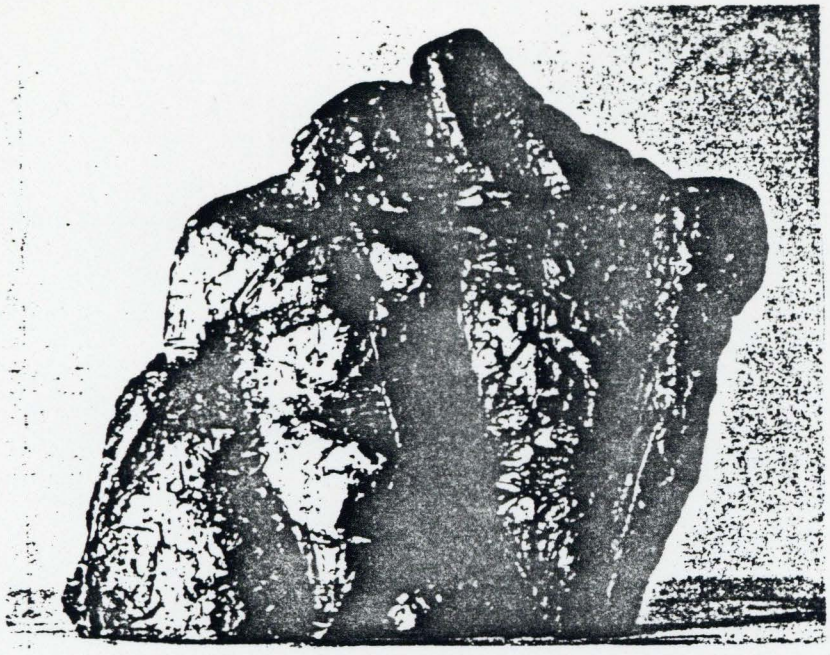
Dagens Nyheter 17-10-72, av Olle Granath

Dagens Nyheter 1-10-60, "Om sveriges dyraste lyktstolpe"

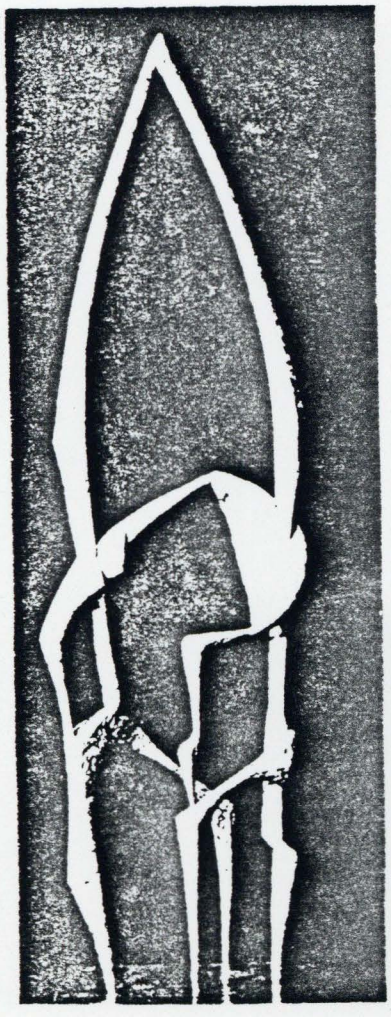
Göteborgs Posten 28-9-85, av Mårten Castenfors

Slutligen: ett tack till Ditte och Krister Jones.

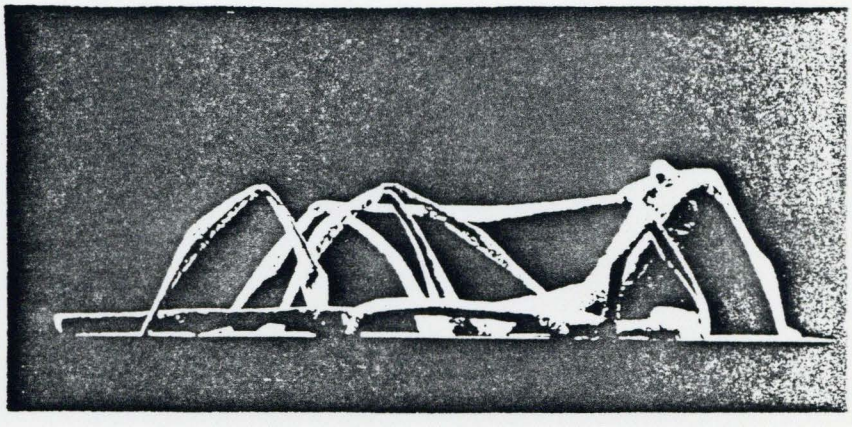




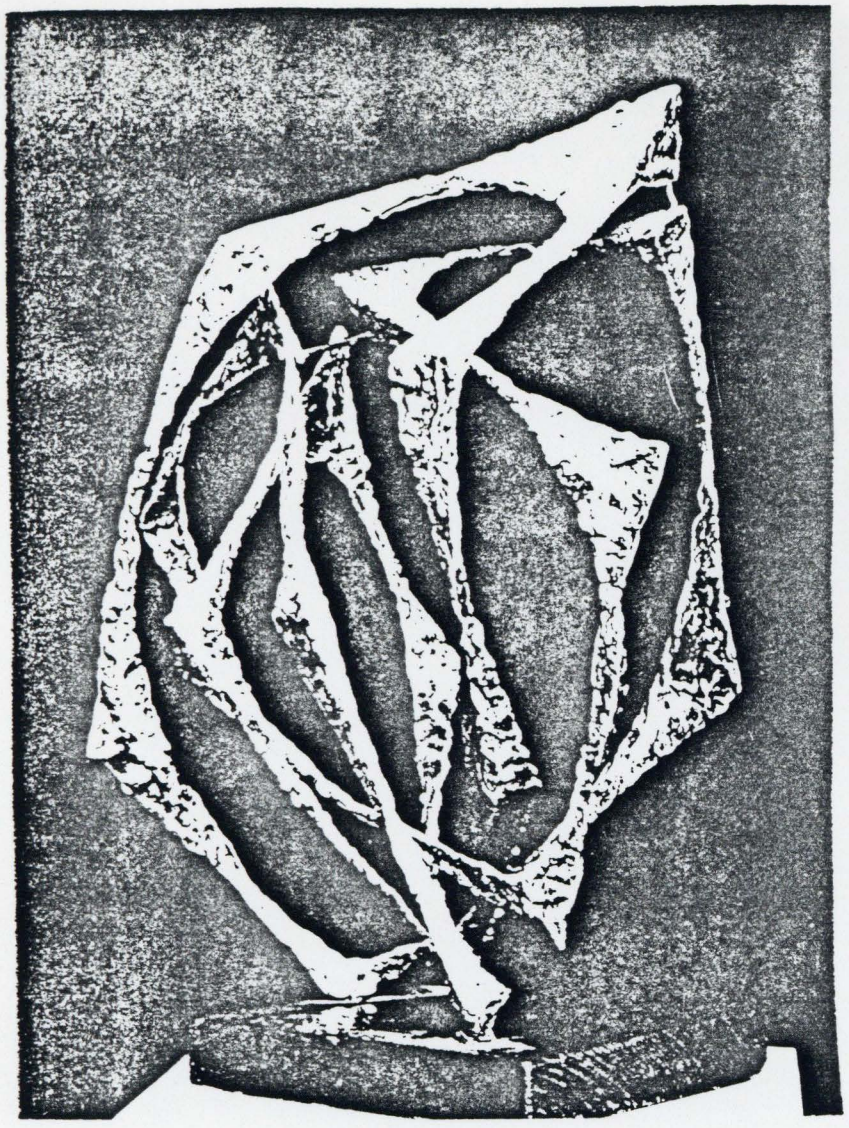
Dubbeltorso. Brons. ca 1945.



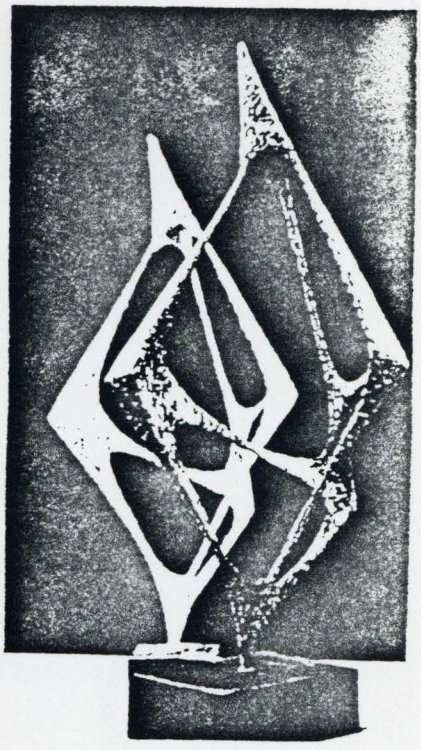
Katedral II. Försilvrad brons. 1947-51.
H. 110 cm.



Människans broar. Brons. 1946-47. L. 110 cm.

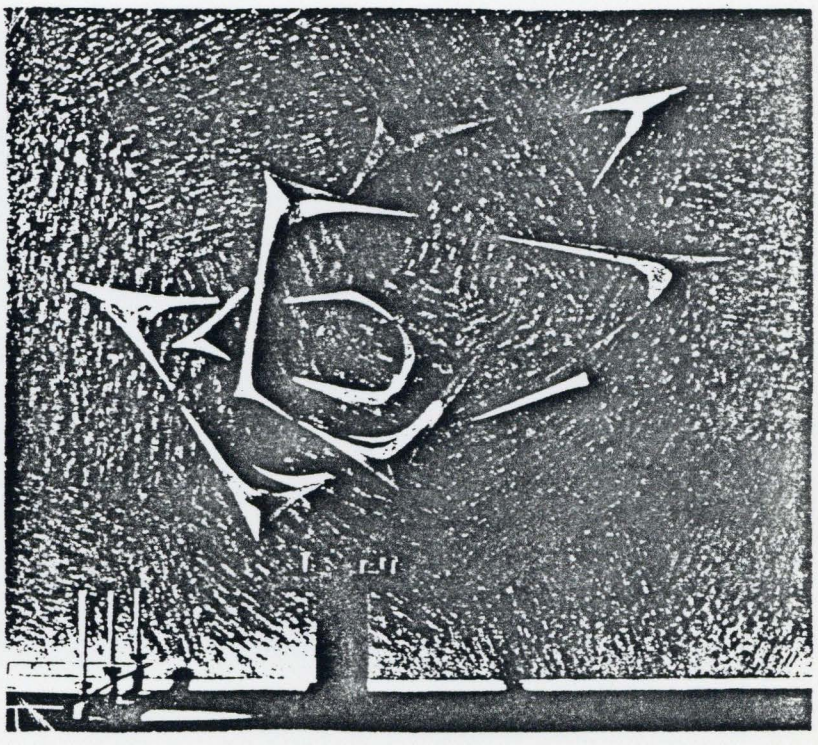


Rum utan filial. Försilvrad brons. 1951. H. 30 cm.

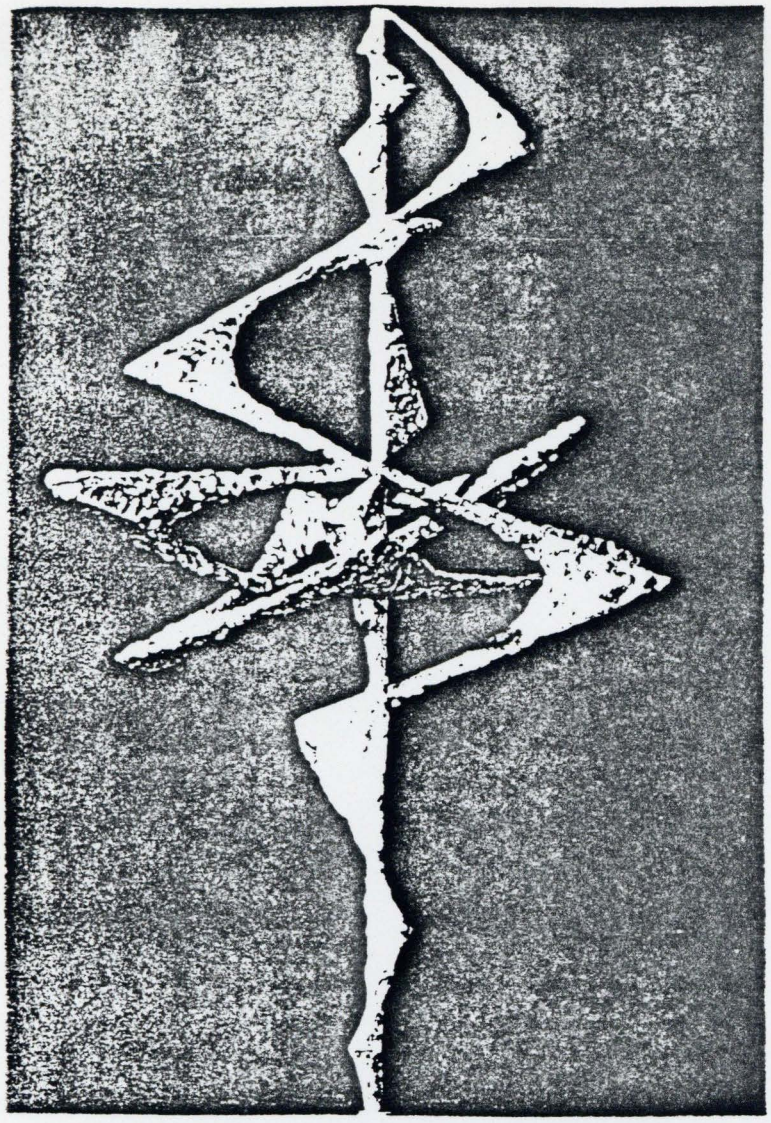


Treklang. Försilvrad brons. 1954. H. 50 cm.

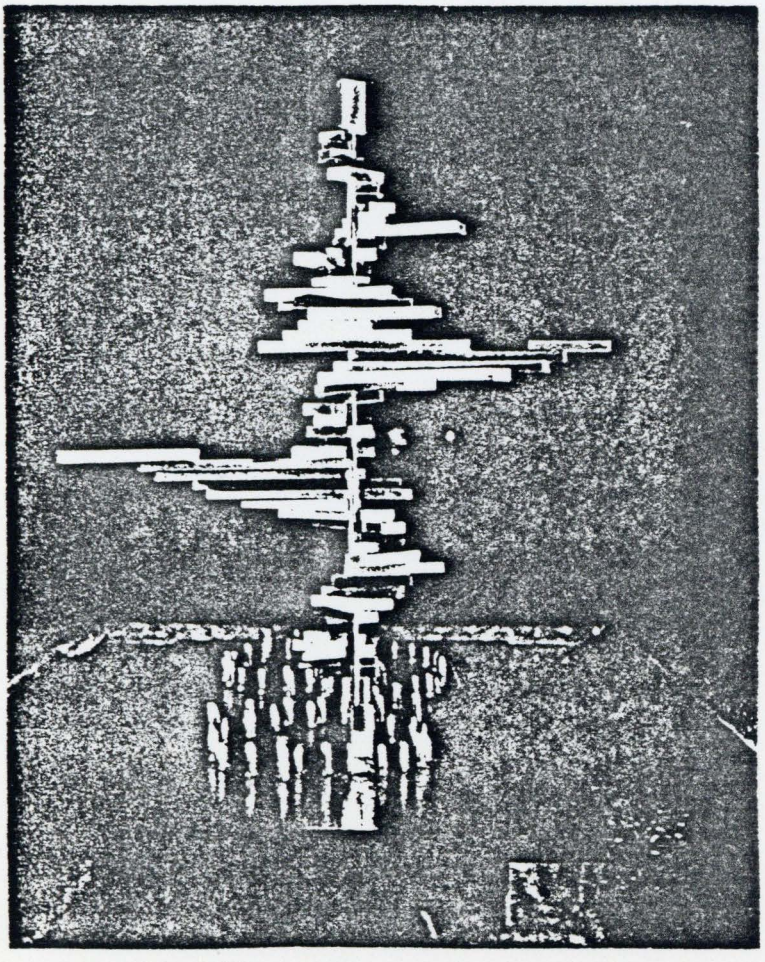
Bläddran. Driven mässing. 1959. H. 14 cm.



Ros Utsprungen. Korvägg i mässing och stenmosaik. 1960-63. Råcksta krematorium, Bromma.

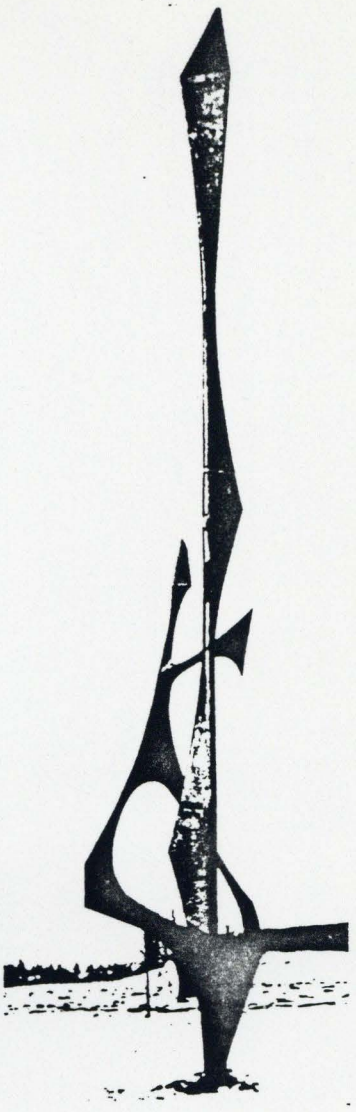


Piruett. Försilvrad brons. 1949. H. 22 cm.

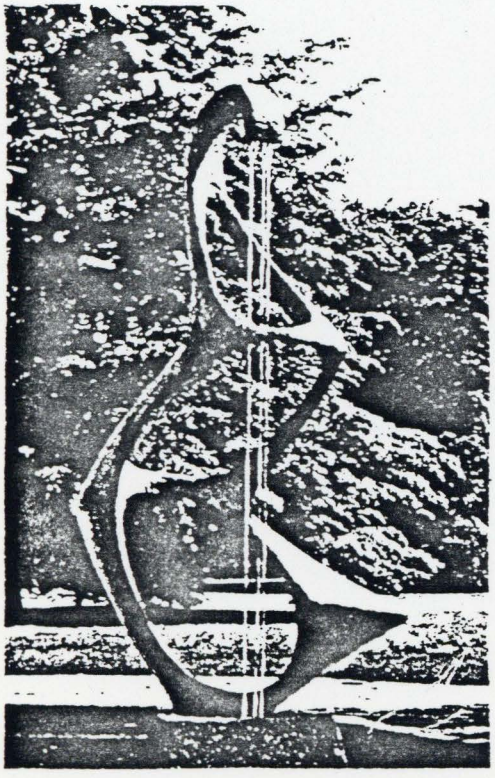


Facettdans. Fontänskulptur i förgylld koppar. 1962. H. 2,3 m. Svenska tobaks AB, Malmö.

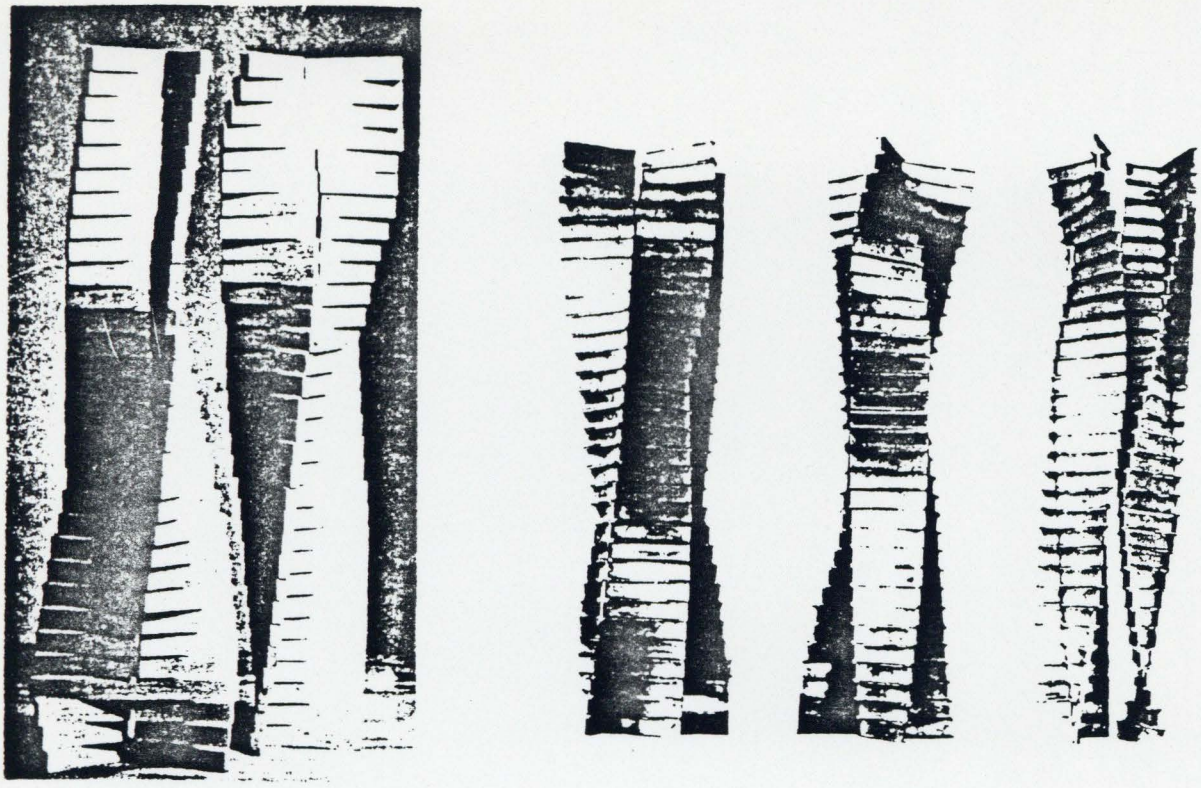
Spiral återbörd. Fontänskulptur i aluminium, roterande. 1954-61. H. 8,5 m. Norrköping.



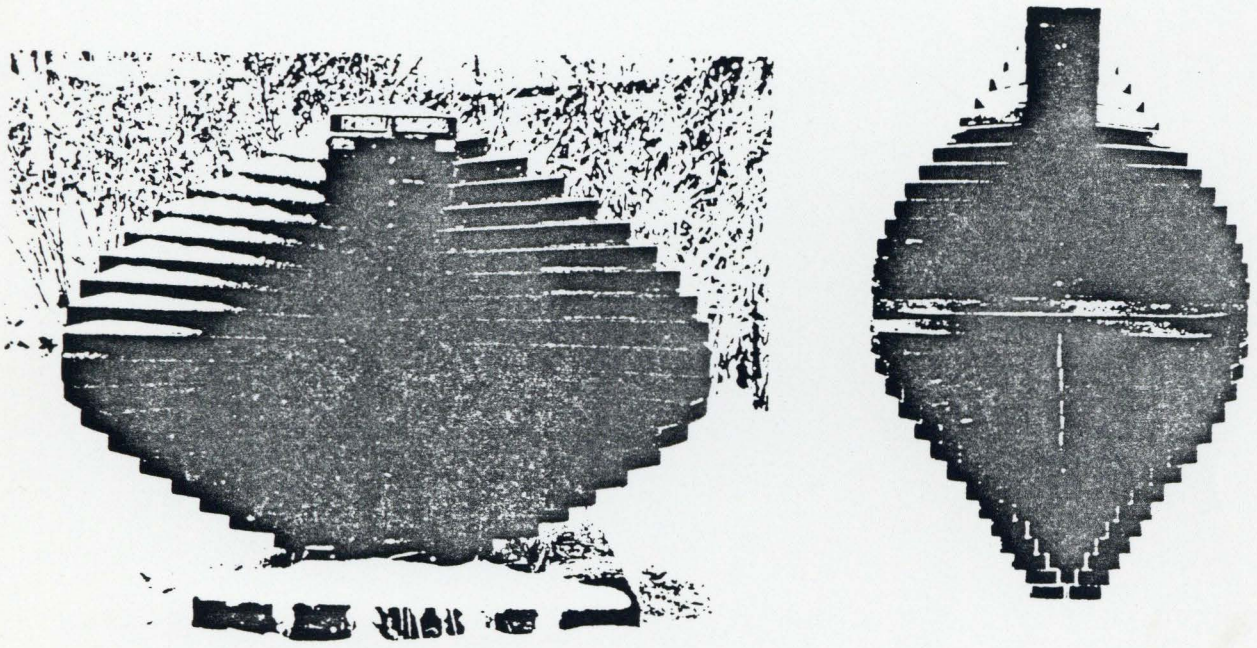
Vertikal komposition. Koppar. 1955-58. H. 7,5 m. Lund.



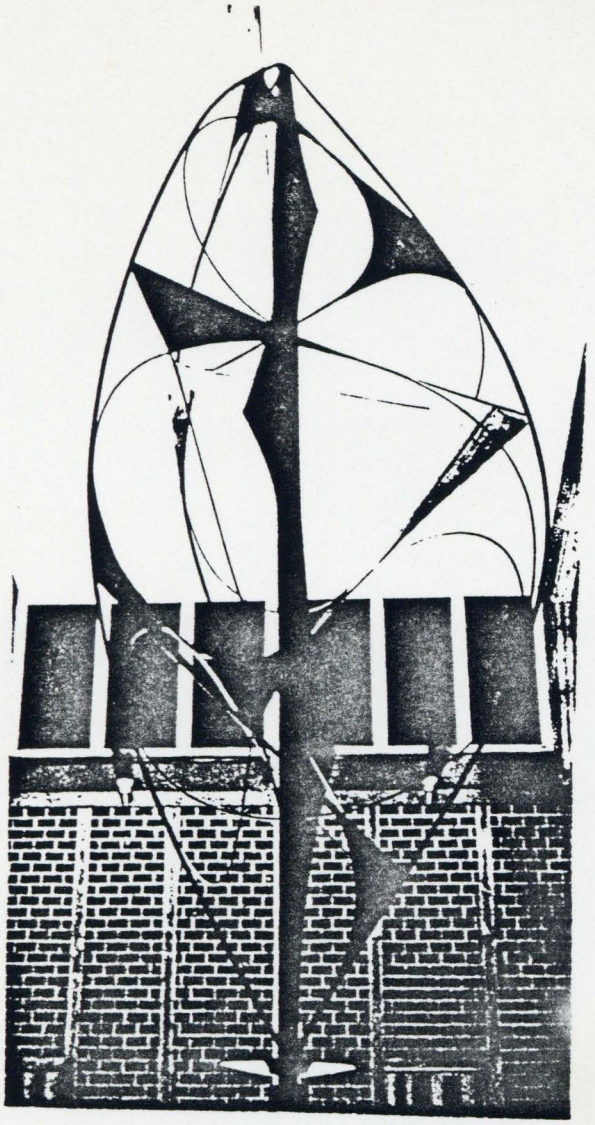
Resonans. Fontänskulptur. Brons. 1958. Örebro



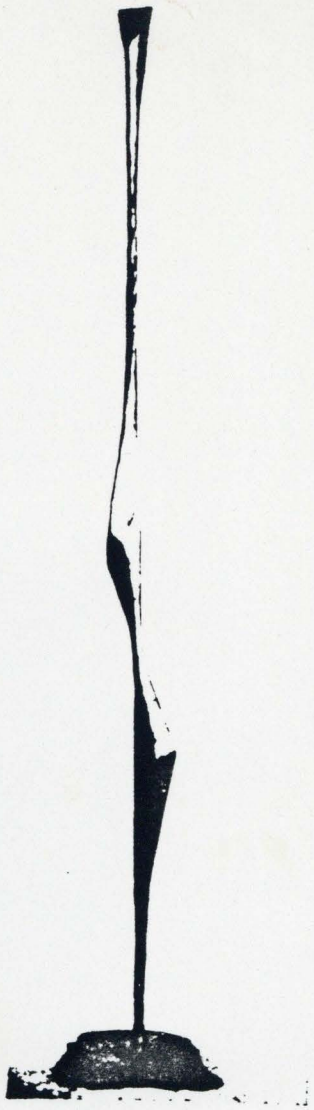
Mänsklig byggnad. Standardelement. (A) balsaträ. (B) aluminium. 1964.
H. 60 cm.



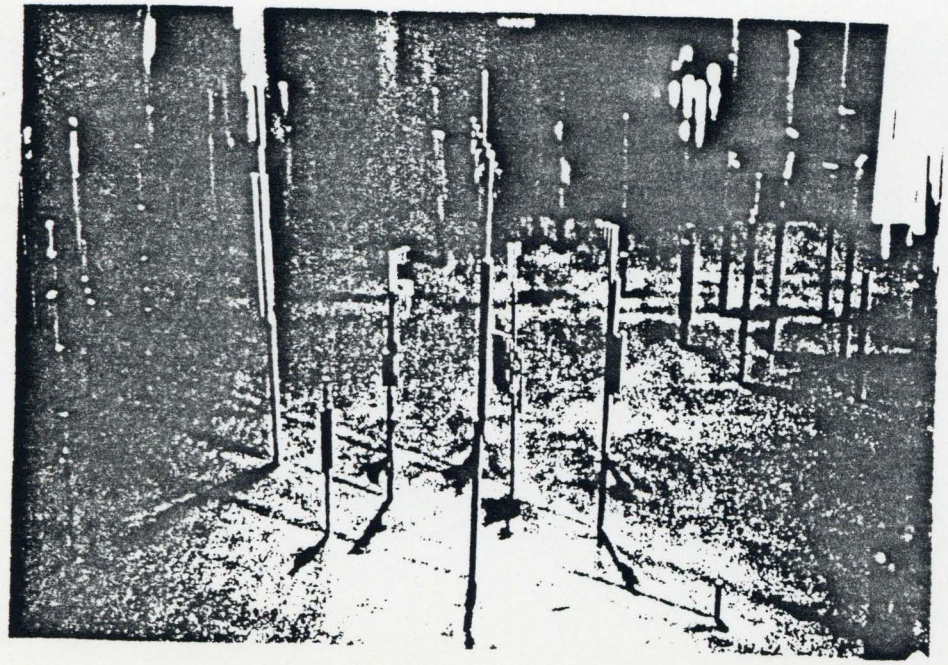
Yin-Yang. Svartlackerat järn. 1970.



Spiralrum. Koppar. 1955. H. 5 m.
Blackebergs gymnasium, Bromma.



Pelare. Järnsmide.
1955. H. 1 m.



Piazza. Mässing och mahogny. 1972.