



PABLO PICASSO

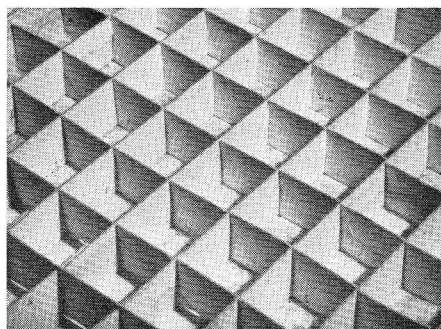
GUERNICA, 1937

Unga Gotiker

Rapsodi kring en utställning

Det började 1938, då den sena picassogotiken introducerades i Sverige med den stora franska utställningen i Liljevalchs. Men detta skall inte bli historieskrivning; jag vet inte exakt när Guernica blev bestämmande för de unga sinnena, om genast eller senare; det är nämligen klart att den fick stor betydelse, både som upplevelse och formell konstruktion. Guernica får emellertid här stå som ingress och symbol för den verklighets- och bildupplevelse som ger den kontrapunktiska spänsten åt det yngsta måleriet och det var denna spänst, experimentell, koncentrerad genom klar syn, rik på möjligheter, som gjorde det starkaste intrycket på den utställning av Ung konst som blev vårens höjdpunkt hos Färg och Form.

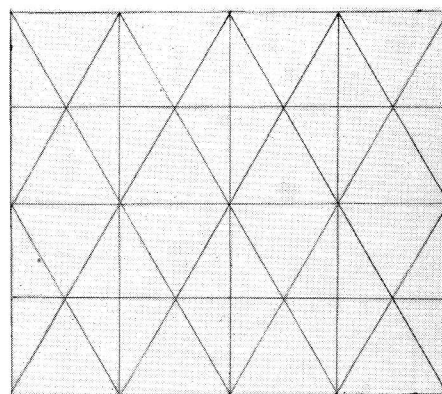
Men den väg som leder fram förbi den antiklassiska sprängningen i Guernica börjar vid dess motpol. Där har också flera av dessa yngsta börjat. Låt oss också begynna med några klassiska komponenter — —



— ägglådan, en värld av fasta rum, den tredimensionella volymen, möjlig att exakt definiera genom dess exakta proportioner, det gripbara rummet och de gripbara rumsrelationerna och den gripbara ytan, på samma sätt åtkomlig genom proportionsbestämningar av dess exakta utsträckning. Dess två dimensioner utvecklar sitt rationella liv över hela ytan.

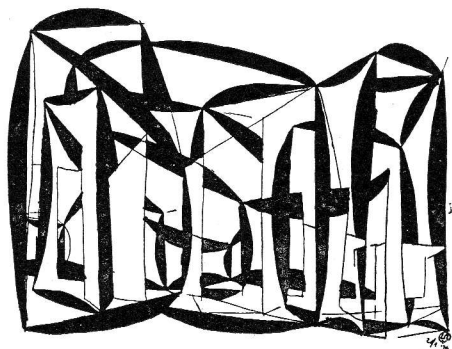
Det gripbara i dessa båda komponenter har i olika tider erbjudit stomme åt konstnärlig stil, i illusions-

rummets perspektiv och ytans dekoration. Nu gäller det däremot det ogripbara mellanspelet mellan motsatserna, den hela ytan och det rika rummet samtidigt förverkligade. I en hel del gammal god konst har detta mellanspel ofta realiserats och t. ex. Ernst Goldschmidt har ju haft det som ledmotiv vid skildringen av



DEN GRIPBARA YTAN

Frankrigs Malerkunst. Men i allmänhet har balansen åstadkommit genom rent artistiska medel och inte genom den strukturlarhet som framtvings av den moderna, sanerande konstruktivismen alltsedan Cézanne och Seurat. Renodlingen av problemet tycks åter ha blivit aktuell under de senaste åren. Man finner hur olika lösningar utarbetas på flera håll med utpräglad tonvikt på även intellektuell bearbetning och logisk reda i bruket av medlen. Man finner det hos *l'art concrets* analytiska arvtagare i Schweiz och Amerika, hos moderna fransmän av inte yngsta generationen men av den färskaste aktualiteten — det senaste året har vi sett t. ex. Beaudin, Borés, Kermadec och senast Bazaine (bilder på annan plats i tidsskriften). I samma anda arbetar här i Sverige en ung krets med Lennart Rodhe som teoretiserande centrum. Bazaine blev för dem en stark upplevelse som stöd i deras egen övertygelse, från liknande utgångspunkter arbetar han mot samma mål, mot den ogripbara rumsrytmiseringen av ytan. Man har ett för svenska förhållanden ovanligt intresse för det som skulle kunna kallas »basic art», konstens ABC, dess grundläggande element. Samtidigt finns det emellertid en ovilja att identifiera detta element med det konstnärliga, man bibehåller den irrationella verklighetskontakten och vill inte i allmänhet gå så långt som de moderna schweizarna i renodlingen; man försöker endast utarbeta en syntax »som kan erbjuda en repertoar av hjälpmedel, vilka kan tillåta konstnären att uttrycka sig med säkerhet» (Ozenfants & Jeannerets puristiska manifest). Med en säkerhet som utesluter det tillfälliga och inte är byggd på den spontana känslan.

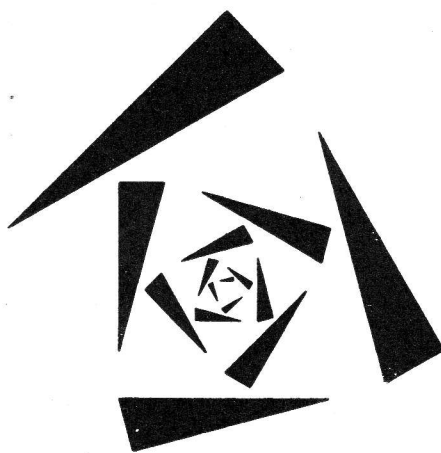


LENNART RODHE

VIGNETT UR 40-TAL

Med hjälp av nästan enbart syntaxen har man utfört ett konstverk — en vinjett av Lennart Rodhe ur 40-tal; man har med rena grundelement försökt fånga det ogripbara rummet, mellanspelet mellan gripbarheter. Denna teckning oscillerar mellan ägglådan och den rytmiskt disponerade ytan. Resultatet, den dubbla upplevelsen av rum och yta, är komplicerat men det är egentligen inte framställningssättet. Ytan förverkligas i enlighet med det som gestaltpsykologin kallar likhetslagen, kompositionen utgöres ju nästan huvudsakligen av svartfyllda cirkelsegment, som genom likhet samordnar sig till en optisk gestalt inom ett gemensamt plan.

På samma sätt har schweizaren Max Bill byggt en Komposition av 15 trianglar (1941), vilka alla håller

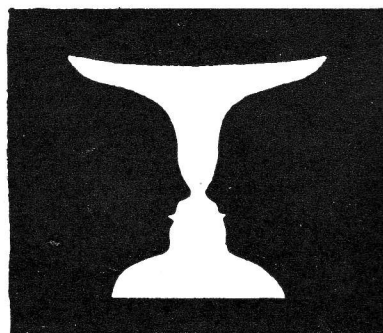


MAX BILL

KOMPOSITION

lika vinklar och därigenom bildar yta. Men å andra sidan förminskas skalan succesivt mot centrum och åstadkommer därigenom ett traditionellt djupperspektiv; placerade i rak linje skulle de haft ungefär samma effekt som telefonstolpar utmed en fondförsvinnande landsväg. Hela kompositionen spelar på dessa båda motsägande principer. Vilken princip som för ögonblicket är den dominerande beror på hur ögat ställes in. Man kan välja det ena sättet att se och man kan välja det andra. Men kan man välja båda samtidigt? Kan medvetandet samtidigt inregistrera två olika, varandra motsatta, optiska gestalter

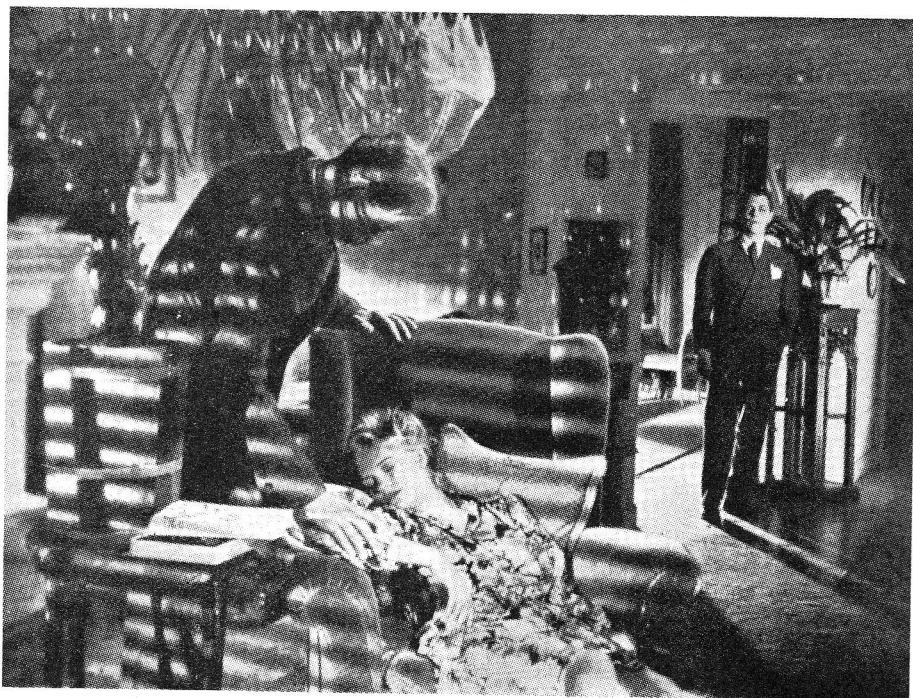
Gestaltpsykologin förnekar att man i en dubbeltydig figur kan vara medveten om mer än en figur åt gången, i t. ex. ett av de vanligaste demonstrationsexemplen skulle man kunna fixera antingen endast den vita vasen



eller också endast de båda svarta profilerna. Detta gäller troligen det vardagliga, verklighetsbevarande seendet, men säkert inte i lika hög grad för det konstnärliga, som är ett dynamiskt förvandlingsseende. Denna uppfattning är förmodligen utgångspunkt för Rodhes bildkonstruktion, han arbetar medvetet med den oavbrutet verk samma synvillan. I vinjetten från 40-tal bryter han ytan av svarta cirkelsegment genom överskärningar, vissa segment kommer att ligga längre bort men de står ändå i direkt kontakt med de närmast liggande. Genom att det är inte klart angivet vilket av två segment som skär det andra blir flätningen av främre och fjärrare skikt ytterligare komplicerad. Denna flätning speglar en av Rodhes huvudtankar, själv förklarar han den genom att hastigt fläta sina fingrar. Ytterligare kompliceras flätningen genom att han liksom Max Bill använder en perspektivkonstruktion, linjer som suggerar perspektiv men som bryts av ytan samtidigt som de själva bryter den. I motsats till Bill låter alltså Rodhe de olika momenten inveckla sig i varandra. Den oavbrutna serien av rumsupplevelser, förskjutna in i varandra, har förvandlat den stabila världsbilden från ägglådan till ett undflyende växelliv. Det ena rummet är ständigt på väg in i ett annat. Det finns ett orimligt drag i detta, förverkligandet av rummet sker som ett orimligt närmande mellan de bildheter, de gestalter som gestaltpsykologin särskiljer med ett antingen — eller. Rodhe har funnit samma rumsproblem aktuella inom den moderna filmen; genom t. ex. skuggprojektioner skapas där en rörlig och mångtydig rumsbild. I en artikel Mot en ny realism (Biografbladet, dec. 1945) har han kommenterat en rad stillbilder, och han säger där själv rent ut: »Jag fascinerar särskilt av sådana

bilder, där skuggorna upplöser det plastiska, gripbara, och rummet blir överkligt». I artikeln gör han också parallellen med Alf Rolfsens födelsefresk i Oslos krematorium. Genom projektionen bygger Rolfsen där in kosmiska rumsspillror i sjuksalsinteriören och skapar ett konglomerat av öppenhet, succesivt stegrad, samtidigt som ytan bevaras sluten genom rutmönstret. (Rolfsen kom till dessa resultat i kontakt med dansken Georg Jacobsen, som en tid undervisade i Oslo, och som liksom de unga svenskarna har närmat sig de bildmässiga kraven rent intellektuellt, och även han arbetat strängt med långt drivna proportionsindelningar av ytan.)

Man kan välja en filmbild som bygger på en rumsuppfattning liknande den i Rolfsens fresk, en bild ur Alf Sjöbergs Resan bort. Rodhe karakteriserar: »Tvärskuggorna ger liv åt bilden, binder samman detaljerna; ger rummet dess mystiska instängda atmosfär. Men över mannen till höger ligger inga dåsande horisontalskuggor: han står där rak och manlig, i hårt och brutalt ljus». Persiennerna både skapar sammanhållen bildyta och särskiljer ett ljusrum, som både står i motsats och flytande kontakt med ett annat ljusrum. I egna teckningsstudier — en annan vinjett ur 40-tal — arbetar Rodhe själv med besläktade ljus- och skuggmoment. Här har han dessutom genom skuggstreckningen vunnit en gråskala som kompletterar det svarta och vita och med dessa tre valörer har han skapat otaliga variationer av ljusrum. Även Olle Bonniér hade på utställningen en serie sådana teckningsstudier. Tanken går åter till Guernica, som just har den drama-



SCENBILD UR »RESAN BORT»

tiska spänningen byggd på invecklingen av detta svarta-vita-gråa, rum på ständig flykt in i varandra. Tanken går också till den abstrakta film »Ljusspel i svart och vitt och grått» som gjordes 1930 av Laszlo Moholy-Nagy, ledande teoretiker inom denna dynamiska rumsproblematik, »the new vision» eller, med Mondrian och Rodhe — »en ny realism».

Moholy-Nagy har starkt betonat utrymmenas dynamiska förhållande till varandra; bland annat citerar han i The New Vision ur ryssarna Gabos och Pevsners manifest från 1920 — »Utsträckning och tid äro de båda absoluta formerna för livets gestaltande och därför måste konsten dirigeras av dessa båda 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». Tidsmomentet förverkligas nämligen i konstverket genom rörelsen. Även bland de unga svenskarna kan man spåra ett teoretiskt medvetande om rörelsens tids- och rumsbildande verkan. I Rodhes första vinjett ur 40-tal finns denna tidsrörelse i medvetandets själva orientering i den ogripbara rumsserien, genom att denna är ogripbar blir orienteringsförloppet oupphörligt. Den fjärde dimensionen, tiden, har blivit en medvetet beräknad

faktor i måleriet, i epok Einstein en ofrånkomlig del av rumsupplevelsen. För måleriets vidkommande har saken analyserats av schweizaren Johannes M. Sorge i Einführung in die Betrachtung der abstrakten und konkreten Malerei. Han betonar att detta måleri inte i första hand är en »bild» som skall begripas utan ett förlopp. »Som rörelse genom ett rum, som rummets medvetenhetsprocess, innebär tiden en fjärde dimension. En fyrdimensionell modell är därför omöjlig att framställa, emedan den fjärde dimensionen endast är ett förlopp i betraktarens medvetande.» Denna dimension, som alltså är en aktivitet hos betraktaren, är ändå inbegripen som kompositionselement i t. ex. den här diskuterade vinjetten. I sin egenskap av rörelse bidrar den till den instabila dynamiska karaktären hos rumsupplevelsen. Den är själva övergångsmomentet mellan de olika optiska gestalterna.

Att förverkliga rörelseeffekten i den formellt statiska konsten kan smaka post festum. Futurismens resultat har väl numera större intresse som kulturell offensiv än som adekvat uttryck för vad man avsåg att uttrycka. Dess uppdelning av rörelsen i upprepade vibrationsmoment tog bara skenbart hänsyn till att bilden måste vara oavbrutet verksam. Ändå finns det beröringspunkter med fu-



L. R.

LENNART RODHE

VIGNETT UR 40-TAL



GINO SEVERINI

turisterna hos de unga svenskarna; hos Olle Bonniér t. ex. kan man inte undgå en sidotanke åt Severini — t. ex. dennes Pan-Pan-dans. I båda fallen finner man en spänning av synbildens färgingredienser och formpartiklar, vilka endast tycks sammanhållna av en kalejdoskopisk sensationsrikedom. Bonniér illustrerar mindre än Severini men effekten blir liksom hos denne ofta mer beroende av optisk chock än av rytmisk genomföring. Rodhe tenderar också åt futurismen när han överger det mer syntaktiska arbetet och någon gång utnyttjar rörelserika händelsemotiv, som i Sågverket. Men annars är rörelseuppfattningen helt olika hos futuristerna och de moderna abstrakta; enkelt uttryckt, vill de förra återge en yttre rörelse medan de senare vill konkretisera en ren rumsorientering.

Ja, detta är utgångspunkter och förutsättningar för det nya måleriet, inte alla, men några av de intellektuellt fattbara motiveringarna för en relativt ny bilduppfattning. Motiveringarna hör väsentligt hemma även på andra plan. Och i allmänhet lever dessa unga målare inte bara på de rent abstrakta problemställningarna utan lika mycket och säkert tycker många att de »lever» mer på en målerisk omedelbarhet, hos några av dem helt övervägande hos de andra intimt ackompanjerande den analyserande bildstilen.

*

PAN-PAN-DANS

Vilken inre, medveten eller omedveten, betydelse har då rumsflykten, det instabila, det ogripbara rummet hos dessa unga målare? Det står i underjordisk kontakt med upplevelsevärden på andra håll i modern kultur, värden som ofta fått en besläktad formulering i annat material. Här kan inte bli fråga om någon kulturöversikt men man kan treva i olika riktningar för att åtminstone få aning om relationerna till andras medvetande. Först Ragnar Thoursie än en gång, ur Nattlig position —

»Himlens och vattnets sax har funnit sitt grepp.

Se, du som mellan dem färdas, din position

är bestämd. Till vilket tredje element kunde du undfly,

vänjd vid osäkerhet.»

I en situation där till och med så elementära frihetsmotiv som rymd och vatten kan förvandlas till sax och giljotin ger vanan vid osäkerhet, balansen vid undergång den naturliga hållningen. Till vilket tredje element kunde du undfly — som en orimlig, frihetsletande dikt kring detta obefintliga element (likväl förverkligat genom dikten) upplever jag själv detta yngsta måleri, åtminstone en tendens i det, den som här framför allt diskuteras. Det finns för närvarande en långt driven osäkerhet beträffande verklighetens hållfasta utsträckning, rummens och rymdens

konstans och återigen Thoursie — han har stannat på den tveksamma

»tröskeln

till den återstående tomheten,
rädd för att finna den,
rädd att ej finna ens den».

Från denna tröskelplats, kustplats har också Ekelöf uppståmt färjesång. Det tredje elementet är den tredje attityden, den udda attityden, som upphäver det svart-vit-gråa i ett ogripbart spel —

»Där, på den tredje sidan av livet,
där är det svarta, det grå och det vita ingendera delen
och av de trenne skapas ett otal valörer
bortom alla sanningar och lögn.»

Det är från denna udda attityd behovet av vikande, drivande rum har vuxit ut.

Peter Weiss, som själv i måleri i upprepade etapper arbetat med rummens förskjutningar mellan närhet och fjärrhet, har även i prosaboken Från ö till ö drömt om det dynamiska förvandringsrummet och skildrat den långa jakten efter den adekvata rumsbilden.

»Mitt lilla rum på den här fridfulla ön.

Sade jag lilla?

Ibland är det så stort. Det är som en sal med valv och höga gotiska fönster. Ibland rymmer rummet bara sitt bord, sin stol, sin säng, sin kommod, men en annan gång är det ett öppet torg med en folksamling eller en kaj där de fjärran havens båtar väntar mig. Ibland finns här blommor, glas och silver, ibland är allt av marmor, bebott av skulpturer — och rummet ligger i ett helt annat hus. Det kan hända att skogen utanför plötsligt växer in: stora ormbunkar vajar bredvid bordet, mjuk är tallbarrsmarken. I andra stunder är allting mörkt, bara en mänsklig kropp skimrar i sitt eget ljus, två ögon glänser mig till mötes, jag hör en röst.

Här finns verklighet; verklighet som verkar, som inverkar på mig, som verkar inom mig. Här förverkligar jag mig.

Verklighet är allt som har sipprat genom silen. Utanför som har förvandlats till innanför.»

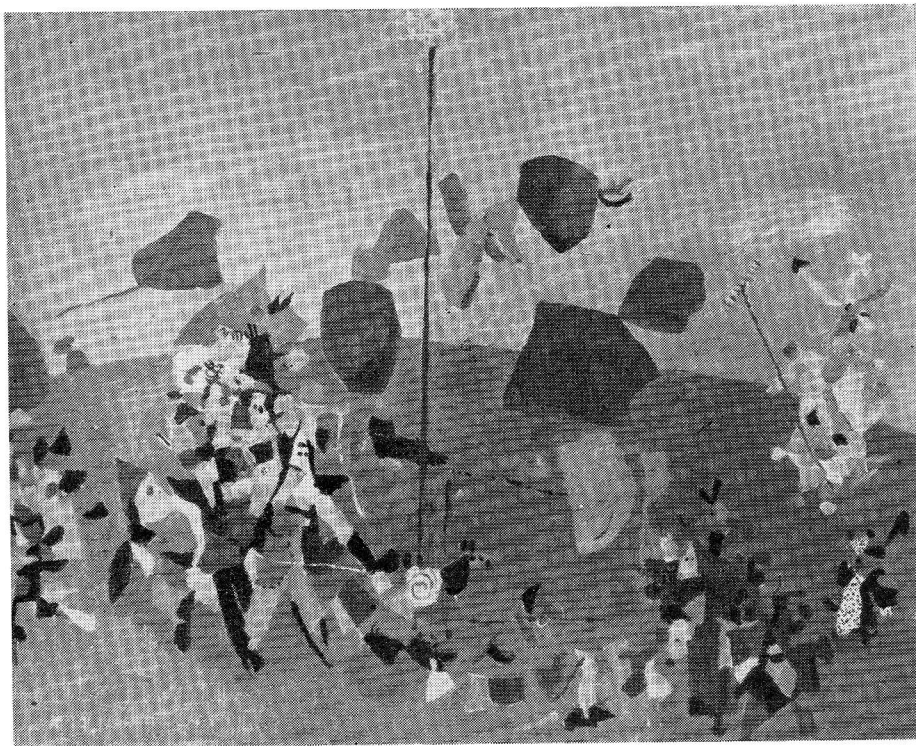
Tanken är nära besläktad med den hos en modern arkitekturteoretiker. Moholy-Nagy avslutar *The new vision* med att peka på en väg för framtidens arkitektur — »Innanför och utanför, det övre och det nedre smälta samman till enhet. Öppenhet och gräns, genombrutna väggar och rörliga ytor, driver periferin 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.»

På ett annat plan har centrumförskjutningens tanke nyligen formulerats i en av Erik Lindegrens Tre abstrakta variationer —

»Jag vet inte om jag är en cirkel
utan medelpunkt,
men jag vet att om jag har en
medelpunkt
har jag också många periferier..

jag vet inte var min yttersta
periferi befinner sig
(hur många osynliga mil
hur många ljusår)
men jag vet att där min tanke
skär denna yttersta okända
gräns,
där bildas min nya medelpunkt
(där växer du som ett
sommarens träd,
där sitter en nattfågel i
dess topp,
och dess sång är av ljus
och om världarnas vår).

Blandningen här av absurd gripenhet och geometrisk bild (den finns också i *Mannen utan väg* som en stark spänning mellan söndersprängning och regelstränghet, Lindegrens dramatiska inspiration tycks svara mot en ursprunglig känsla för talproportioner) karakteriserar ju också inspirationens båda ytterligheter hos några av målarna, lika mycket bundna av visionen av det ogripbara rummet som av det grundläggande proportionsschemat. På gränsen däremellan växer deras konst, och man kanske kan våga synpunkten att det är i den omedvetna känslan av detta som t. ex. Rodhe väljer de motiv, som vart och ett sysselsätter honom i långa perioder, just från platser med tycke av gränsland — kyrkogården, kustklipporna, växthusets gränsland



KARL AXEL PEHRSON

DANS KRING EN STÅNG

mellan inne och ute. Här är också bakgrunden för det som kan kallas en modern gotik, kärleken till det växande rummet, växthuset, arbetet med den gotiska väggen, föreningen av inne och ute. Växthuset är den moderna gotikens, den materialistiska gotikens, renaste rumsskapelse; ljuset, föremålens skuggor och det förtunnade spröjsverket skapar den arkitektoniska effekten. Kyrkogården med dess trädpelare låter sig genom stämningen naturligtvis förvandla till katedral med dess serie av gryningar längst ute i periferin. Denna moderna gotik är inte en gotik i höjden utan en gotik på bredden.

Men Rodhe är inte beroende av stämningsmomentet. I den senaste tidens arbete har han funnit det instabila rummet, det gotiska, i en rakt motsatt miljö, i Sågverket. När man ser hans första skiss, utförd på platsen, tycker man sig förstå hur motivet blev motiv, vari suggestionen i första hand bestod. Teckningen är gjord med skälvande linjer, det var omöjligt att teckna med fast hand i den skakande såghallen. Rummet var i sig själv helt präglad av den instabila dynamiken, mättat av ivriga rörelseförlopp, som ytterligare betonades när de korsade raden av ljusöppningar. Dessutom har rummet ett mycket stort perspektiviskt djup.

Problemet blev att återföra detta djup till ytan genom att skildra det som en stark rörelsekonflikt mellan olika optiska gestalter.

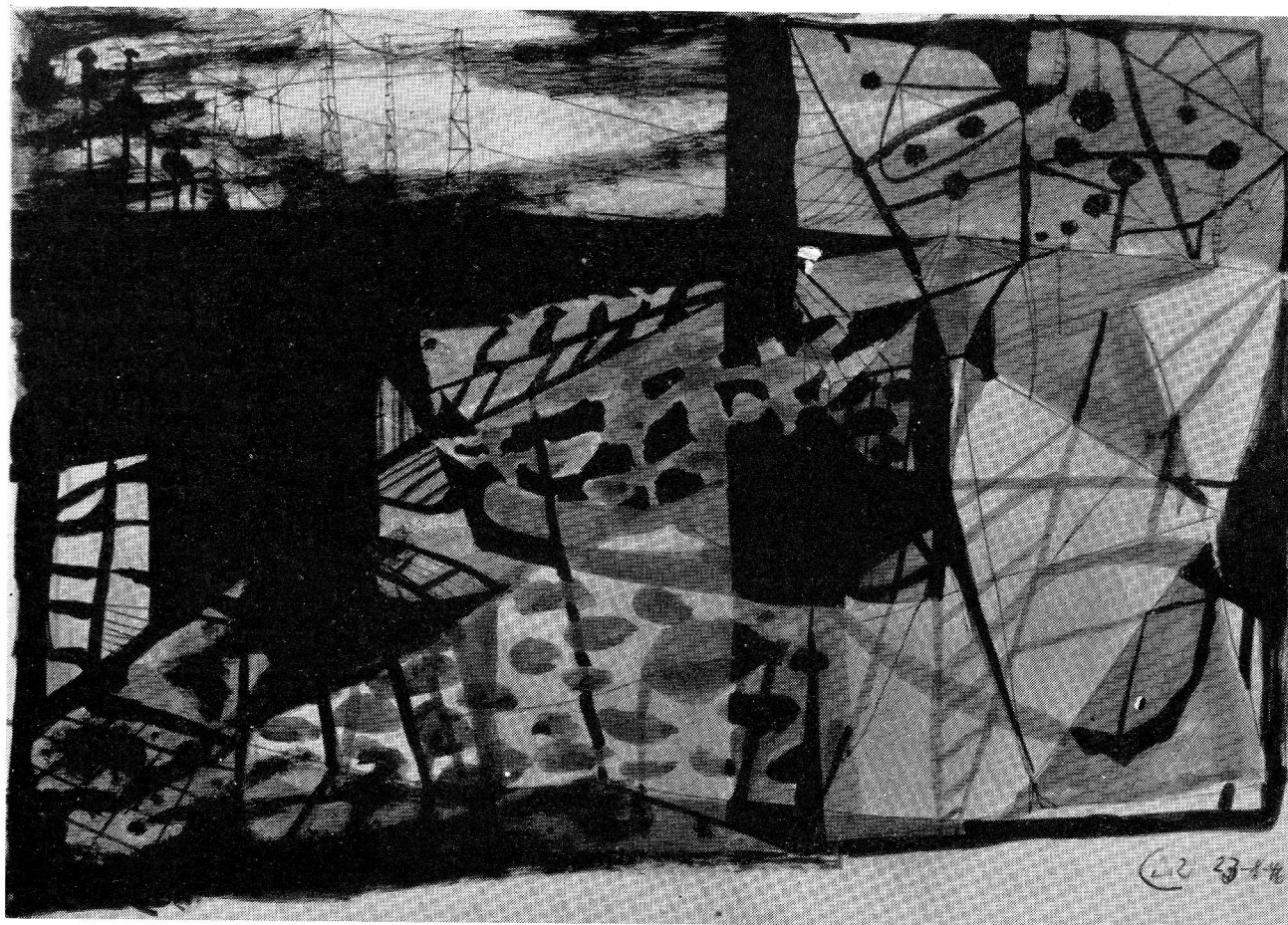
Pierre Olofsson har också börjat med att ställa problemet som en fråga om ytterligheter. Å ena sidan är han starkt medveten om ytproportioneringens krav, å andra sidan har han länge arbetat just med utgångspunkt från den rumsbild, som ägglådan här fått symbolisera. Han har i olika varianter arbetat med motiv från en saluhall, där komplexet av bås motsvara ägglådans rum och försökt överföra detta komplex till en optisk ytrealtet. På utställningen hade han en sak, Stationen, där samma problem hade kommit honom att leta sig fram med inte enbart måleriska medel. Genom något slags massa hade han gett planen en lätt reliefkaraktär, vikt ut dem en aning från ytan. Men i de mera mogna sakerna har det konstruktiva mjuknat nästan till omärklighet. Det är lyriska landskap, där det lyriska inte är mer materialiserat än att bilden kan bibehålla suggestionen fräsch; likväl är den inte bara antydd utan klart fixerad med spirituell spänst.

Skolningen i l'art concret har naturligt nog för några fått en åstramande verkan på produktiviteten. Men detta tycks inte gälla Olle Bon-



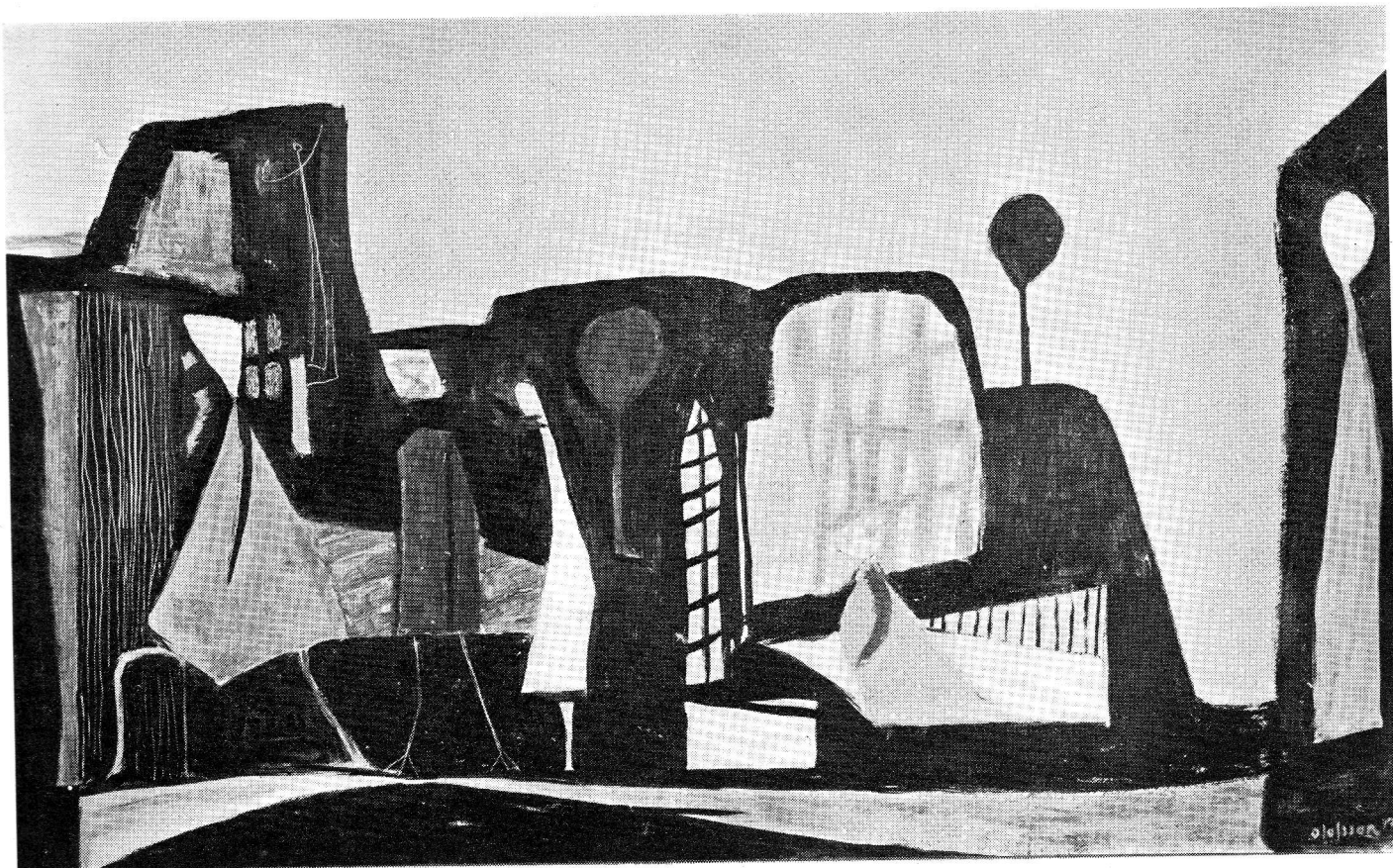
LENNART RODHE

SÅGVERKET



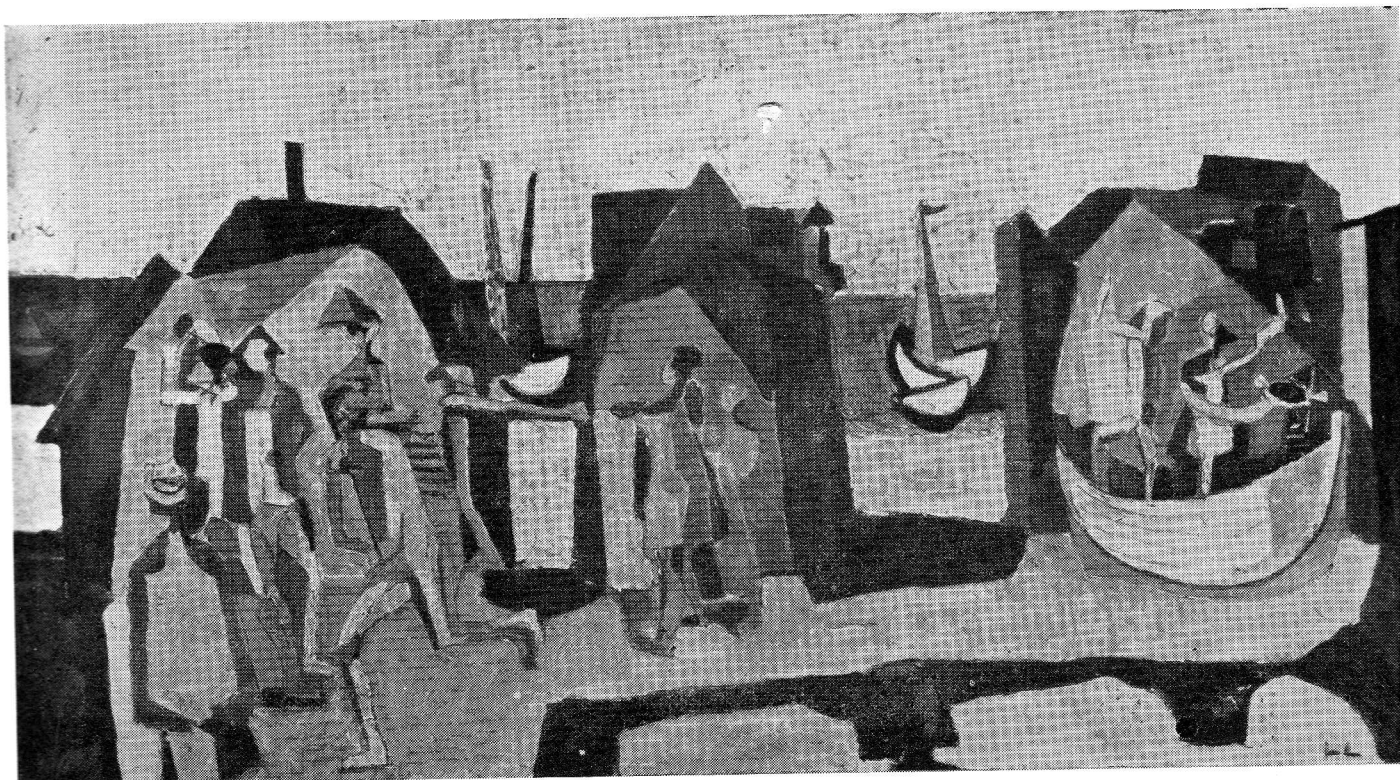
LENNART RODHE

RADIO



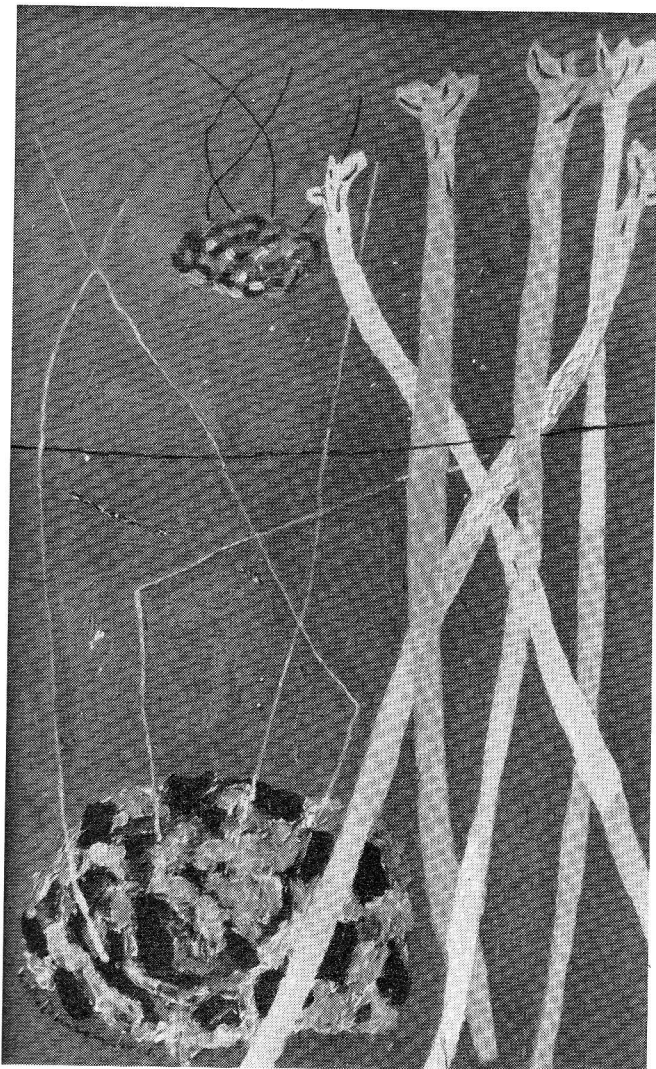
PIERRE OLOFSSON

UTANFÖR STAN



LAGE LINDELL

LEKANDE BARN



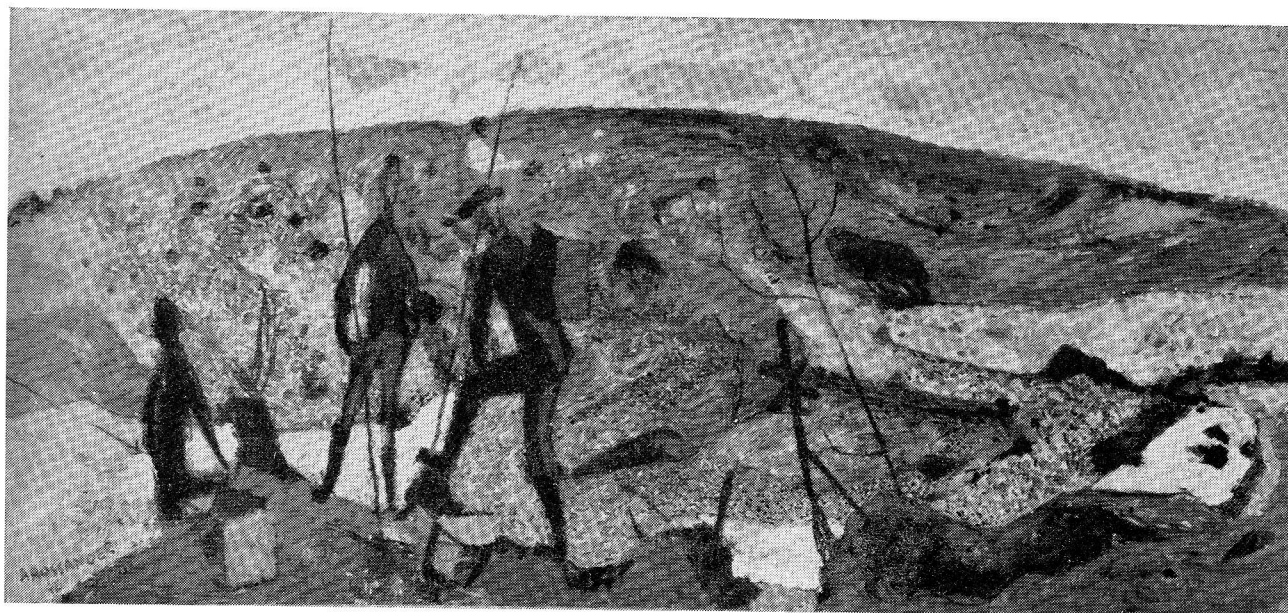
KARL AXEL PEHRSON

FEM VITA



OLLE BONNIÉR

JAG I GUL TRÖJA

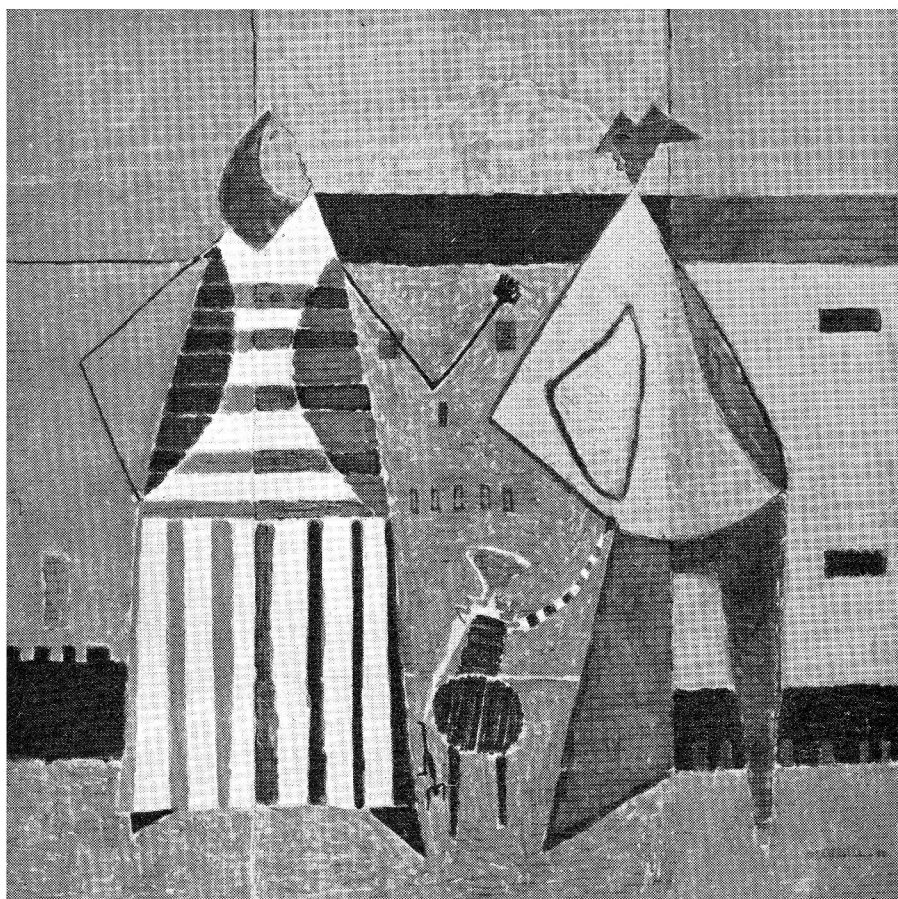


ARMAND ROSSANDER

FORELLFISKARE

niér. Han är en konkretionist av som det synes flödande vitalitet, han syftar mer mot omedelbar sinnesstegring än de andra, uppviglar synsinnet men (han är yngst i kretsen) behärskar det sedan inte med påfallande säkerhet.

Det som sagts i den långa inledningen här gäller i första hand Rodhe, Olofsson och Bonniér men det har också stor betydelse för Lage Lindell och Karl Axel Pehrson. Lindell är nog obetydligt teoretiker, och frågan om det ogripbara rummet besvarar han gärna med kvickhet. Han är gotiker han också, på gränsen till leende quattrocento. Han har den magres gängliga himmelslynne men släpper inte fotfästet på jorden; i viss mån patetiker (han har säkert fått impulser från norska patetiker — Storstein, Ekeland, Fjell) men bara så långt sinnevärlden sträcker sig, en ironisk patetiker. Han är en ungdomlig El Greco på pingstferie och sommarlov; Hagalund är hans ljusa Toledo, himlavänt i sin jordiska öppenhet med den trista bebyggelsen spiritualiserad en vår, en förmiddag i den gotiska känsla som kallas hänryckning — förryckning, förskjutning, förvandling. I Hagalund har han tyckt sig stå på kurs vid rymden och själva förtadsarkitekturen har han kastat ut som pir och vågbrytare i lufthavet för att inbegripa friheten i det jordiska (Hagalund — hans Toledo eller också hans Guernica; var den ljusa friheten så lätt att återställa?) Som pir och vågbrytare eller också som gotiska strävpelare för att stödja ett orimligt högt rum över landet.



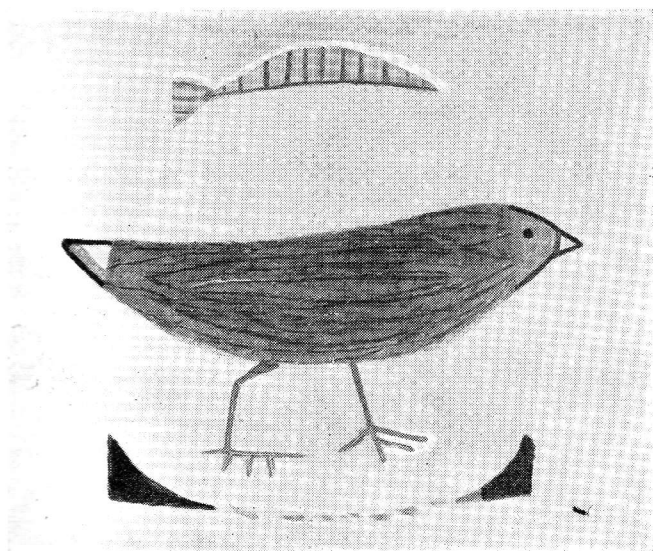
OLLE GILL

HUS OCH FIGURER

Även Karl Axel Pehrson arbetar med rumsbildande överskärningar och gestaltbildande formenheter. Det rent fantastiska draget i formbildningen är mer utvecklat hos honom än hos de andra svärmarna för en föremålsfri konst. Han binder samman sina gestaltgrupper eller spränger dem, inte bara genom struktural reda utan också genom formernas egen sympati eller aggression. Irrationell och myriadisk är denna värld av suggestiva detaljer, dessa är mer direkt livsbetingade än de plan-geometriska element som ofta är

former som slukar, behärskar, kryper, förfäras, krälar, snärjer, griper omkring, spricker i blom, spräckliga sprids, krymper i kramp eller vilar lugnt. Han letar efter den intressanta formen och han samlar den (han är ursprunglig samlare med en sådant faibles för särpräglade och samtidigt samspelande föremål) i en formbok, där nycken är omhändertagen av verklighetsfrämmande systematik. Men bara nyck är det inte; hans inbillning har sina hållpunkter, bland annat i en omfattande skalbaggs-samling där dagermanska krypdyr med kärlek är fästa på nål. Hans intresse för dessa terribla ting ligger någonstans mitt emellan Dagermans ångest och Martinsons hängivenhet i undervegetation. Det rätta perspektivet får man kanske om man betänker denna formvärlds historiska bakgrund hos Joan Miro och Miro's bakgrund hos Hieronymus Boschs fabelskräck, späkning för Filip II i Escorial.

Randi Fisher och Olle Gill har nog ännu inte blivit klara över sina medel och avsikter. Gill (född 1908) lär ti-



RANDI FISHER

FÅGEL



LISS ERIKSSON

SITTANDE MAN, BRONS

digare ha kommit långt med ett helt artskilt måleri och först de senaste åren börjat söka sig i ny riktning. En del verkar inte alldeles som naturligt uttryckssätt för honom; han har lätt för att stanna vid det kapriciösa, krummeluriga. Men nyorienteringen visar en okonventionell förvandlingsförmåga och han har ett omedelbart bildsinne. Randi Fisher är mer artistiskt inställd än i allmänhet de övriga; ibland kan hennes inbillning hota att bli alltför spenslig och piruetterande men i ett stort stilleben är det just den artistiska säkerheten, som ger bilden liv. Det gotiska draget finner man hos henne ganska lätt men det ligger mer på ytan. Det har gjort hennes stilisering textilt motiverad när hon gått tillbaka till gamla norska bildvävnader; man anar också

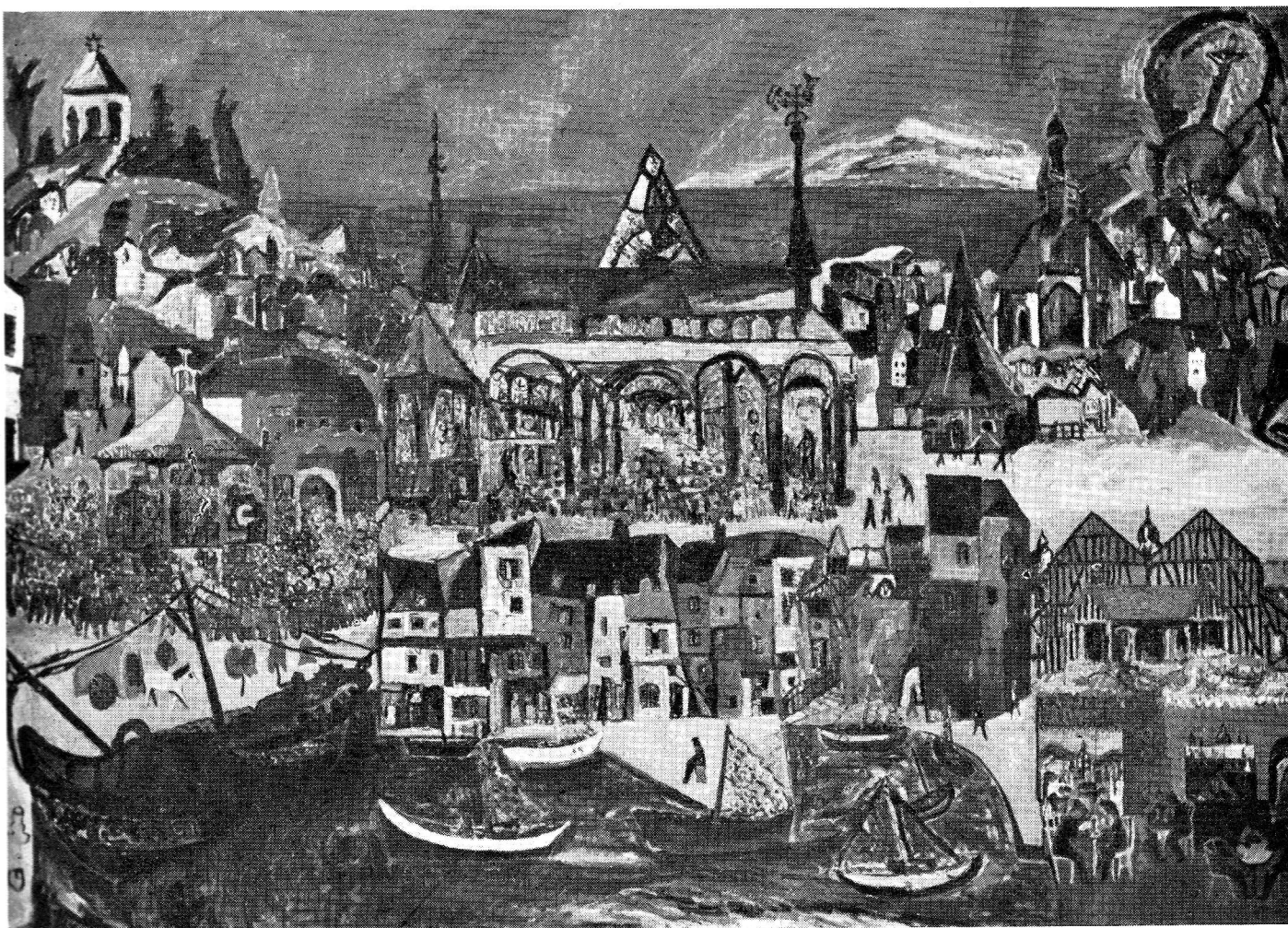
kontakt med den yngre norska konst som själv söker förebild på samma håll, t. ex. med en väverska som Hannah Ryggen eller en målare som Kaj Fjell. Men dennes blodfattiga prerafaelitvärld har nog en hämmande verkan. Själv kan hon säkert nå finare resultat av raffinering och lek.

Vi har sett hur många av målarna å ena sidan betonat säkerheten, fastheten, pregnansen hos de enskilda formmedlen och å andra sidan det instabila hos visionen, kompositionen. Jämför man t. ex. X-et, är hos honom dessa båda element långt ifrån åtskilda, i stället närmast identiska, spontant identiska. Här finns hos de mera teoretiskt medvetna i kretsen av de yngre en påtaglig reaktion i metod gentemot X-ets måleri, samtidigt som X-et mer eller mindre varit

deras lärare och stimulator. Ur spänningen i detta förhållande till stimulatorn har mycket av den rent måleriska rikedom som skapats. Men ett par målare, ett par av de äldsta, Uno Vallman och Armand Rossander, har inte reserverat sig så kraftigt mot X-et som de övriga. Deras stil har många drag från honom, liksom han är de intagna av livets slöseri. Men hos Rossander kan man ändå finna rätt mycket av det som här kallas gotiskt; en slående förskjutning, en uppåtskrivning i sidled. Han slungar sina människor, byggnader och träd som vore de underkastade motvind vid jordkulans rotation. Men det är inte alla gånger så lätt att finna denna stegring naturligt slutet till de då och då rätt traditionella landskapen. Han har visat bättre saker förr, där konsekvensen var klarare. Om Vallman är gotiker, skulle det vara som fabulator och myllermästare kring kyrkportalen. Hos honom finns inga tendenser mot ogripbar metafysik. Han är som måleriskt temperament mycket lik X-et. Till utställningen har han målat en hel vägg, en ikonostas för denna profana katedral, en upptornad utsikt över Honfleur. Där finns koloristiskt, praktfulla partier och detaljer, bitar av glädje och fest, men helheten är, inte vårdslös, men bekymmerslös; han är mindre ortodox beträffande bildtotaliteten än t. ex. Rodhe och Olofsson.

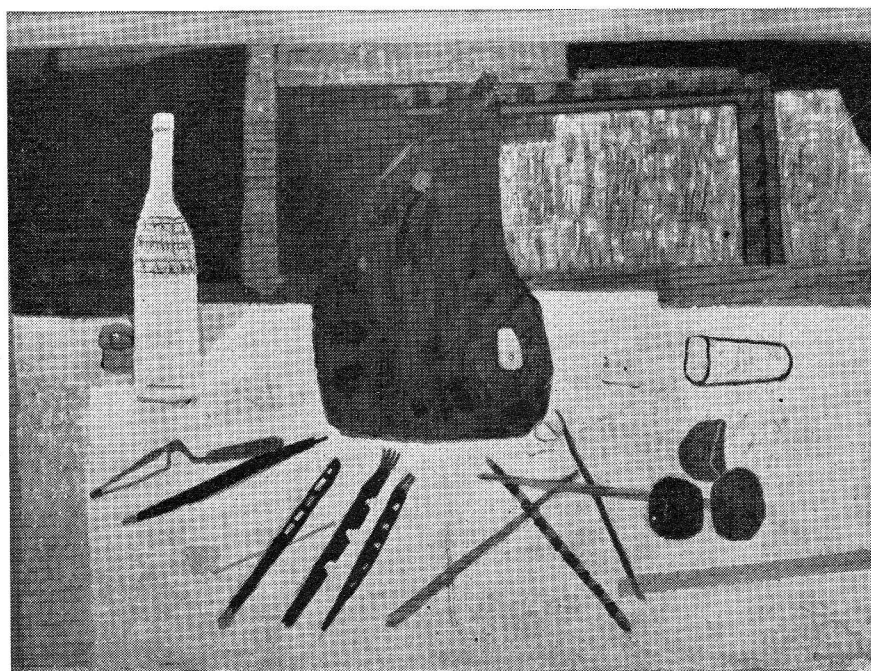
Till sist skulpturen. Den kom inte till sin rätt i målarsällskapet. Det finns ung svensk skulptur som skulle svarat väl till de konstnärliga problemställningarna som mött hos målarna; Arne Jones representerar den t. ex. och även Lindell har själv arbetat med skulptur. Ett samband med Liss Eriksson och Knut-Erik Lindberg är däremot svårare att finna. Jag har överhuvud svårt att få kontakt med några särpräglade kvaliteter hos dem. De visar vårdad skulptur med en övervägande tendens till måttnad av volymen, samtidigt som de är tungt bundna vid en detaljfri vardagsrealism. Eriksson har emellertid en sittande bronsman där måttningen drastiskt karikerats till muskulös knölighet. Lindberg har gjort ett experiment att uttrycka måttningen i negativa volymer. Sitt bästa resultat förefaller han ha nått i en stående modell, där den rytmiska genomföringen är mer märkbar.

Sven Alfons.



UNO VALLMAN

HONFLEUR



RANDI FISHER

VITT MÅLARBORD