



IONES

ARNE JONES
av Hans Eklund



Nästan allt som Arne Jones har producerat kan återföras på den mänskliga gestalten, karaktärer och kroppar i stadig rörelse.

Fysionomier var det första han lade märke till som ung. Han växte upp vid en av Ljungadalens stora allfarsvägar, där hans föräldrar skötte ett gästgiveri. Olika människor kom och reste. Han såg på ansikten och gjorde det särskilt noggrant, sedan han en dag upptäckt några Daumier-figurer reproducerade i en veckotidning.

Observationerna löste hans hand; med en blyerts började han efter egen förmåga karikera personer som dök upp i hans närmaste omgivning. Efter att ha gått igenom en "fullständig kurs i karikatyrteckning" förmedlad av Norrns korrespondensinstitut, kom han till Medelpads folkskolelära Alsta. Det vidgade hans blick för människan och för hennes plastiska byggnad. Under sina tre år på Alsta blev Arne Jones vän med Lars Ahlin; de blev ett par vandrare

gesäller, vars blickar sökte sig till nya världar "bortom bergen". De förblev sådana gesäller, även sedan båda kommit till Stockholm genom en vänlig lärares försorg. Det var 1934, och Jones började genast gå på dåvarande Tekniska Skolans aftonkurser i reklamteckning. Skulpturen trycktes honom ännu alltför stor, svår och avlägsen.

Efter en oändlig serie övningar med penna och papper släpptes han upp i den s.k. klassen för ornamentsmodellering. Lärare blev Aron Sandberg, han som försett Stadshuset med plastisk utsmyckning. Genom hans försorg kunde Arne Jones arbeta på "Sandins sten- och bildhuggeri" som mest ägnade sig åt gravstenar. Det var en dryg och nyttig utbildning: grovgöra med klubba och mejsel på dagarna, om kvällarna crouquis och lera på gamla Konstfack. En afton låg ett hellenistiskt vinlöv på Jones' arbetsbord, ett marmorfragment att kopieras. Han kände att om han lyckades göra det, skulle framtiden öppna sig för honom. I mjuk lera fick han fram ett löv, en kopia och ett stycke nytt plastiskt liv. Han slängde leran tillbaka i lertåren och kände lycklig, att i det halvfasta materialet låg tillts vidare alla möjligheter öppna.

"Undermedvetet lärde jag mig hata min älskade sten". Situationen var den, att han hade att överföra andra skulptörers gipsutkast till granit eller marmor; det skedde med hjälp av en punkteringsmaskin. Han kände det som han ut-

övade våld mot arbetsblocket. Stenen hade från början en egenskap som fordrade ett särskilt handlag, inte ett kirurgiskt ingrepp.

Mycket lärde han sig av veteranerna på Sandins stenhuggeri, inte minst under kafferasternas resonemang. Att utmejsla bokstäver i sten började intressera honom på allvar. Han vårdade sig mycket om staplarna. Kyrkogårdsnämndens textförslagor var delvis övertagna från de rena monumentala inskriptionerna på Forum Romanum. De hade ett klart egenvärde och fordrade att formas som levande enheter, där typsnitten och deras mellanrum bildade ett spel. Bokstaven blev inte en standardtyp under hans ögon utan en stadigt stimulerande individ med relation till andra former och med inneboende bildmöjligheter: bokstaven som plastik.

År 1941 höll franska, nya klassiker som Maillol, Despiau och Gimond sina tunga men vänligt rundade händer över inspirationen på Akademien. Ur dem hade framstigit kvinnor av en kroppslig rondör. Mellan deras mjuka volymer och bokstävernas nästan senigt statuariska lemmar kunde i Arne Jones' medvetande etableras ett spänningsförhållande, ur vilket sedan bokstavligen både sig fram en ny kvinnoarkeitektur: Absurdite av år 1946.

Själva 40-talskonsten låg det året i sin linda. En abscondit Afrodite behövdes i den tiden, när ett antal unga gjorde kompositioner som öppna spjäll. Absurdite var en bygnad



på höjd, varje lem hade en konstruktiv bärande uppgift. Hon blev ett tillrättaläggande av verkligheten utan att ge avkall på sin sinnliga existens.

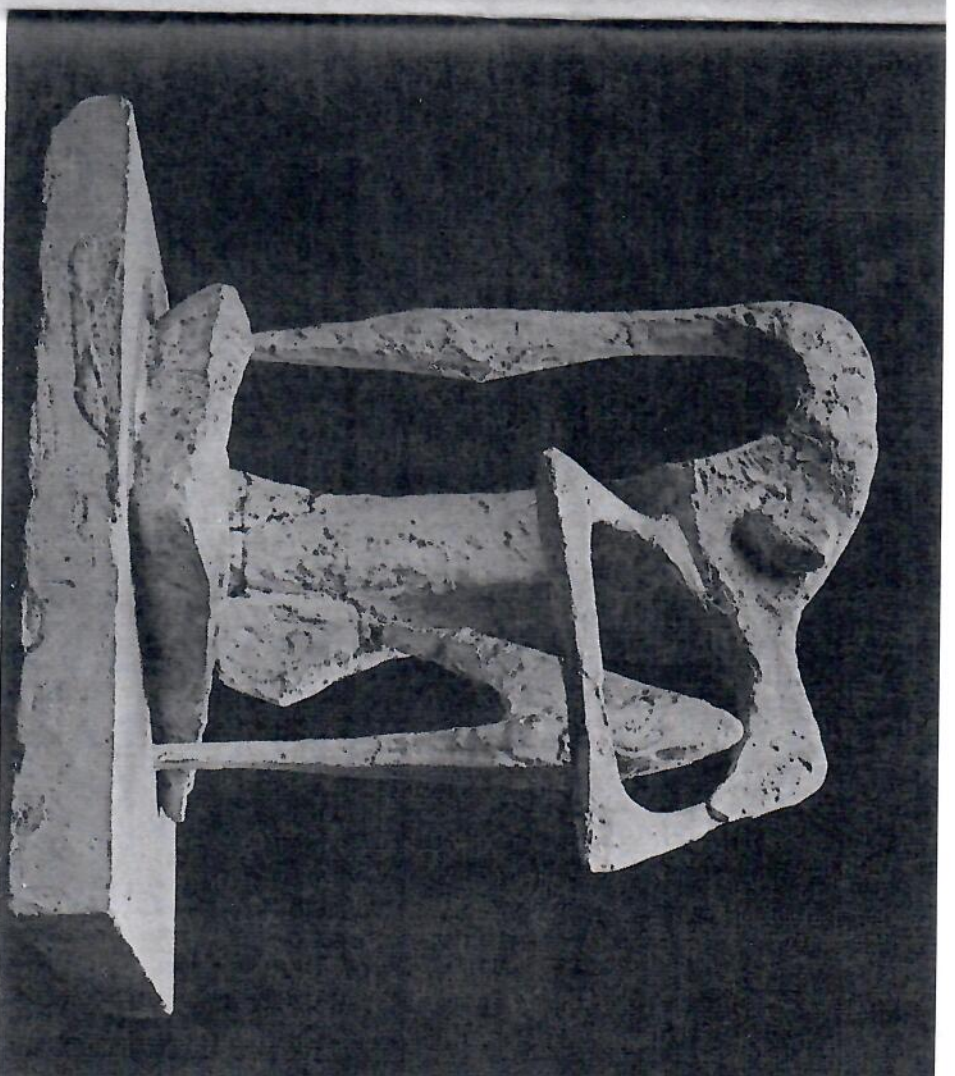
Nu hade Jones ett föredöme i en fransman som Henri Laurens, vars verk sporadiskt återkom på franska samlingsutställningar i Stockholm.

Absurdite - ordlek och beskrivande titel som skulle följäs av många andra. 40-talet började visa sig utbildat med Lage Lindell, Lennart Rodhe och deras tillämpning av kubismens och futurismens okända delar. Andra skapade det oöppbara rummet i en mer svävande atmosfär: Pierre Olofsson en skenarkitektur och Karl Axel Pehrsson naturdelar av obegränsat djup och omfång.

Under tiden hade Lars Ahlin gjort det möjligt för sin gamle kumpan att slippa det dagliga slitet på gravstensfirman, som trots allt inte gav mer än högst trettio kronor om dagen.

På den lilla ateljéväggen i Klara hade den mycket läsa- och skrivkunnige Arne Jones fäst ett ord av Vilhelm Ekelund: Ordningens innerlighet, ordnings oordning, som han själv hade omskrivit: oordningens innerlighet, ordnings absurditet.

Nu började verken söka sin upphovsman, inte tvärtom. Att utföra skulpturerna blev att fullfölja i vidare bemärkelse, från ett tema till ett annat.

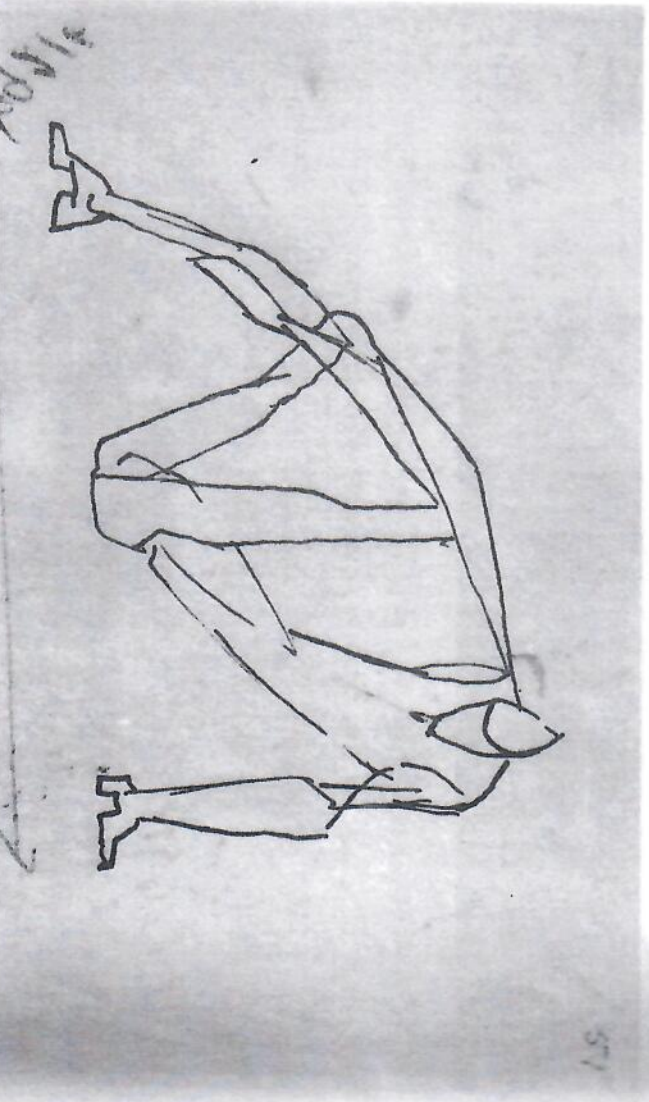


Kvinnan med viadukter

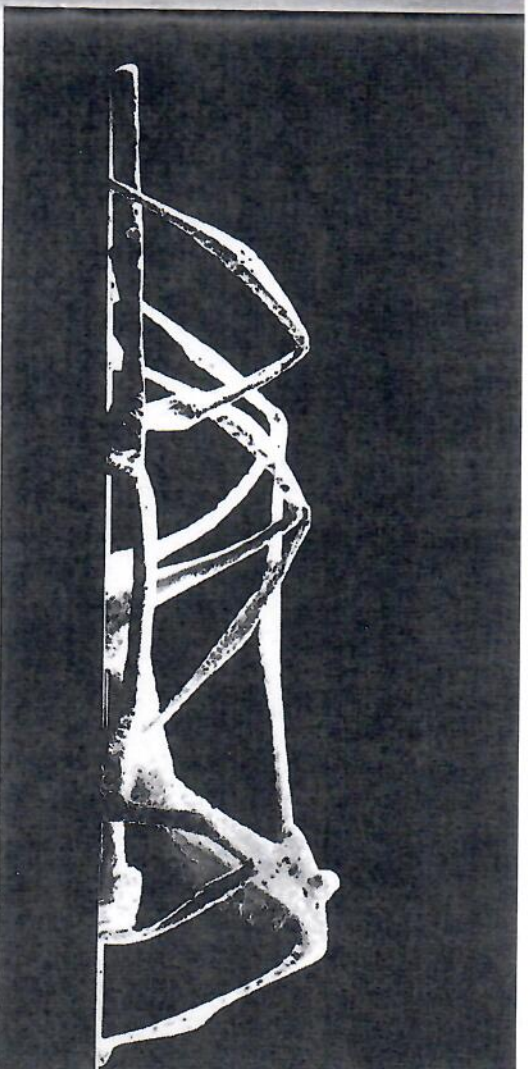
En kraftig modell, sittande och hopkrupen på golvet blev Kvinnan med viadukter. En hopdragen, tung konstruktion som Absurdite samlar en hårt knuten energi under sina spända axlar.



Människans broar, tidig skiss



Människans broar, skiss



Människans broar. Gips 1946-47
Arkivmuseet, Lund

Badstrandsvision. På ett flackt underlag avtecknar sig mot rymden två nakna kroppar och förtumnas i motljuset. Man och kvinna liggande i ställningar med uppdragna knän. Sedda tillsammans med gemensamma stommar identifieras de lekfullt med fackverket i en brokonstruktion. Människans broar (1946-47) blev sin egen rumsenhet.

Kvinna med viadukter dematerialiserades effektivt till Komposition med blixtar och komplicerades ytterligare.

Rum utan filial (1946) visar ännu tydligare att det nu är frågan om en volym som egentligen är rymd eller luft inringad av en slinga bildlemmar. Blicken kan följa denna slinga, som stakar ut sitt eget rum, och även uppleva den som tidsföljd. Skulpturen är sluten inom sig själv, utan filial; den förefaller nästan sväva oberoende av sitt um-

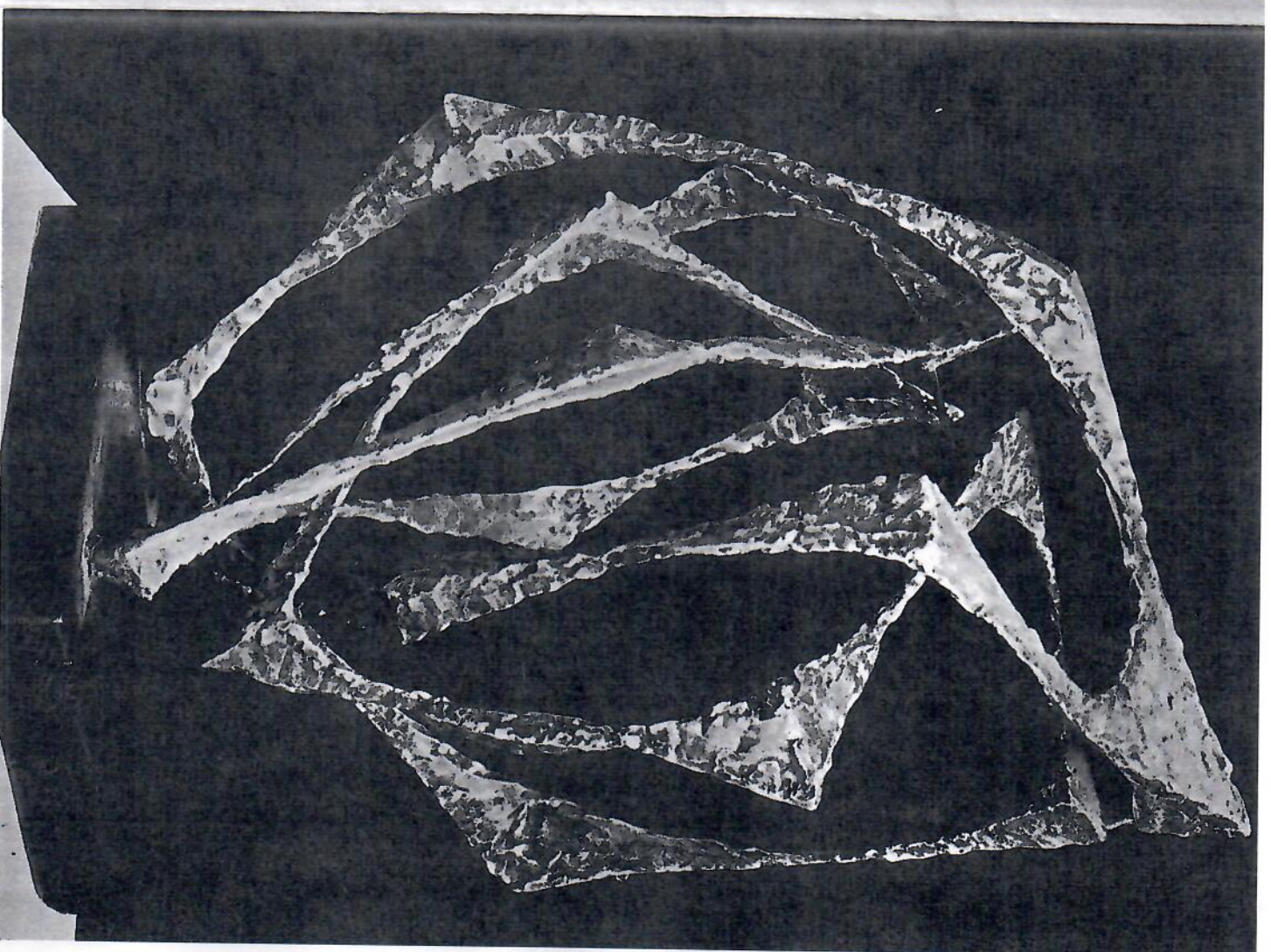
derlag. Bildens namn är f.ö. en travesti på titeln till Lars Ahlins novellsamling "Huset har ingen filial".

En ny verklighet kallades nu på 40-talets slut en konkretism som upplöste väggar och befriade bildodynamiken från all materialiserande tynng. Som Arne Jones sade det:

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

En stående kvinnlig modell och en stående manlig ställdes mot varandra i ett spänningsfyllt grepp. Det blev temats huvudpunkt: en väl sammansatt abstraktion med höjdrörelse har syftats in mot de slanka bärande avsnitten i ett ung-gotiskt katedralbygge. Ben och muskler som strävar av anatomisk spänst, spetsbågen frilagd som två resta lemmars möte, sidoskeppens mitt som sträckta lår. Skulpturen slipades fram ur armerat gips som ett organiskt bygge, en helhet där varje del står, lyfter, stöder, spjärrar och höjer. Gjuten i brons blev Katedral ett kännemärke för sin upphovsman och för en del av hans egen tid. (Bild s.37)

Som en konsekvens av katedralformerna uppstod Resonans och Treklang samt efter hand Elementen (1954). Den senare var egentligen en skiss med tre standardelement, planerad med arkitekt Klas Anshelm att utföras i en förort till Malmö. Modellen avsåg ett verkligt fantasibygge i det fria: en vägglös promenadskulptur. Det var en underbart fri stenarkitektur som kopplade element både från nöjesfältens



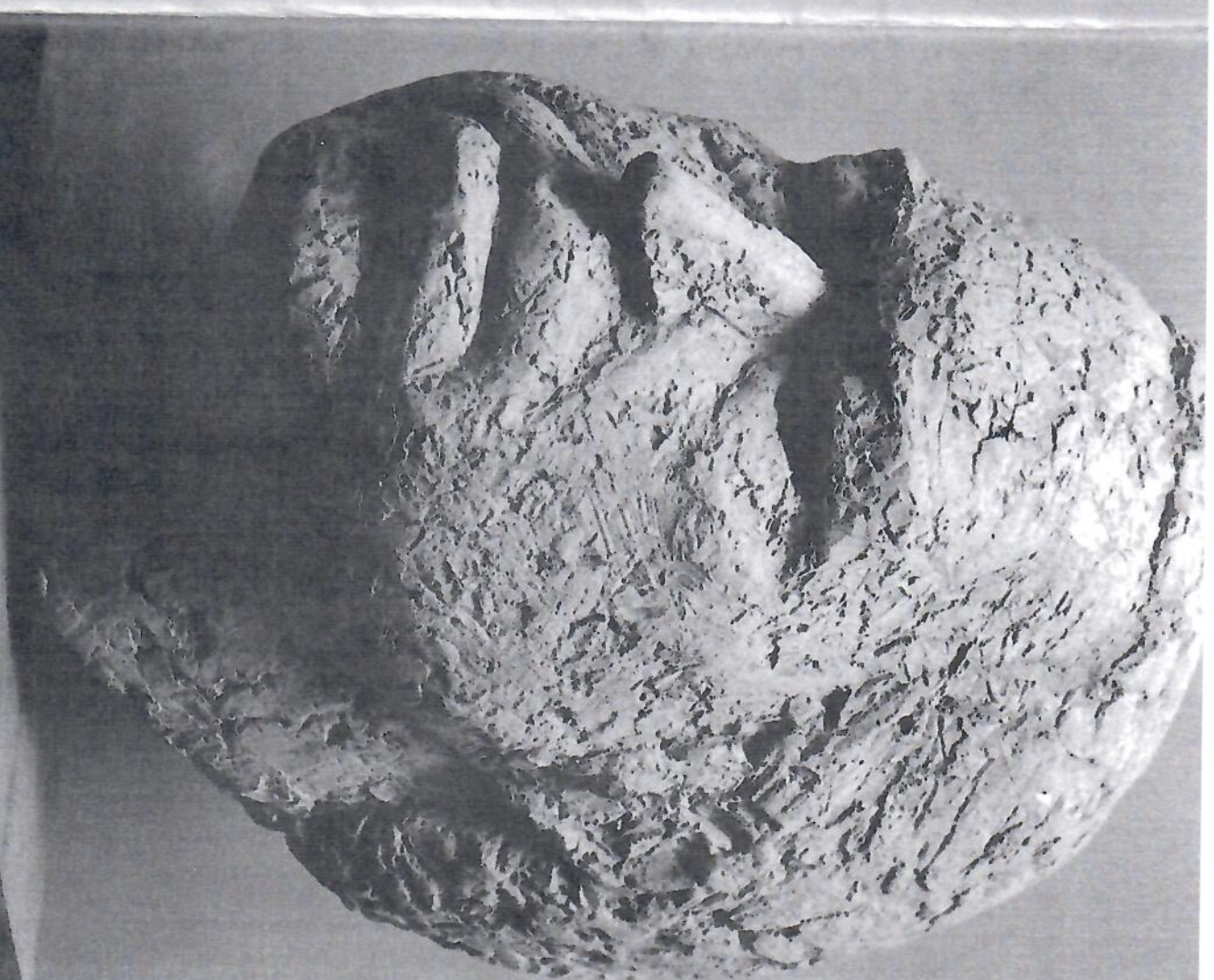
skenbygge och medeltida tempel. Jones hade realiserat ett lektempel som en obunden skapnad - utan religiösa och stilitiska direktiv - nätt och jämnt tillägnat en okänd gud.

Jones hade kanske mer än någon annan blivit identifierad med 40-talsepoken och med elementidéerna ville han bl.a. komma undan en markerad roll i det som höll på att bli ett fackbegrepp. Men få hörde så väl ihop med sin tid, mänskligt och litterärt, och han dokumenterade den på ett mycket speciellt sätt: genom en serie porträtt huvuden.

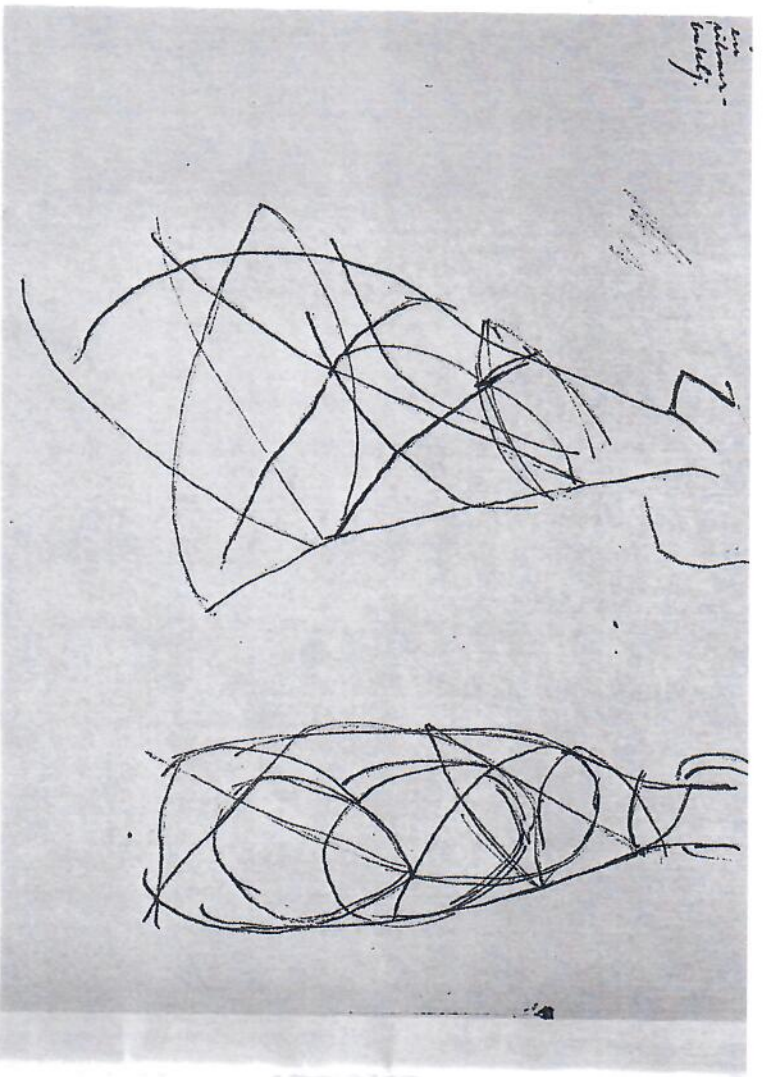
Redan 1946 blev han på nytt väckt av Honoré Daumiers utpräglade karaktärer, nu genom en visning hos Stemmans. Det var en rad bronser vid sidan av alla norner.

Som ung hade Arne Jones gjort, tecknat människor som snabba intryck, ofta enkla karikatyrer. Nu började han i stället göra skulpterade porträtt på sådana han kände eller hade erfarenheter av som människor. Medkänslan fick hela tiden råda och huvudena byggdes ut med överdrifterna måttagna efter vars och ens personlighet. "Karikatyr är en vrångbild, lika med: överdriver det 'dåliga' hos människan, m.a.o. moraliserande - men jag överdriver inte bara det 'dåliga' utan även andra saker, som jag tycker är betecknande för personen och är synliga."

Arne Jones har tagit ett uttryck, eller för att åter igen använda ett av hans egna ord, en åtbörd som präglat den porträtterade och därmed ett drag av rörlighet hos den fa-



Porträtt av Erik Lindegren 1947



Bubblor i en pilsnerbutelj. Teckning

cetterade porträttbilden, något som också de romerska bildhuggarna praktiserade vid mitten av 200-talet e.Kr., om än i mildare form.

Omkring 1950 cirkulerade ännu pilsnerflaskor med konvext formad överdel. Den som tömde en sådan flaska så när som på en bottenskyla, tillslöt dess mynning och sedan skakade den, fick då se hur ölskummet sjöd upp högt, för att sedan sjunka undan. Men de större bubblorna höll sig kvar, och inom buteljens glasvolym trängdes de ihop till hela

system av hoptryckta blåsor: en mängd valvkoppor och flikar av ölets tunnaste, genomskinliga ytspänning. Alla dessa tillsynes lekfullt välvda små spänningar, men rationellt givna inom glasets omfattning, brukade Arne Jones ofta betrakta med oavvänt intresse.

Skulptörens blick var frigjord; den fann element i ner-slitna snäckhus, spiraltrappor och t.o.m. i ångtrycksregulatorer i rörelse.

Egentligen hade detta tema av roterande rörelse utgått ur en enda studie: modellen Sara som gick på dansskola och började visa prov på sina färdigheter. (Bild s.53)

Piruet var en inveckling av flera rörelser. Skulpturen beskriver grafiskt en spetsig mandorla och den innefattar en rytmiskt verksam centrifug. Piruetten var färdig redan 1949 och gav sin upphovsman känslan av att vara fri. Uttrycksmöjligheterna låg nu i hans egna händer; ingen väg var stängd. Piruetten rörde sig vidare. Den blev utförd i hans typiskt försilvrade bronslemmar, som graverad bronsmedalj för Dansfrämjandet och cementrelief i en kulturlokal ute i Västertorp.

Arne Jones hade blivit en av 40-talisterna och egentligen börjat ingå i en gemenskap som var en yngre generations.

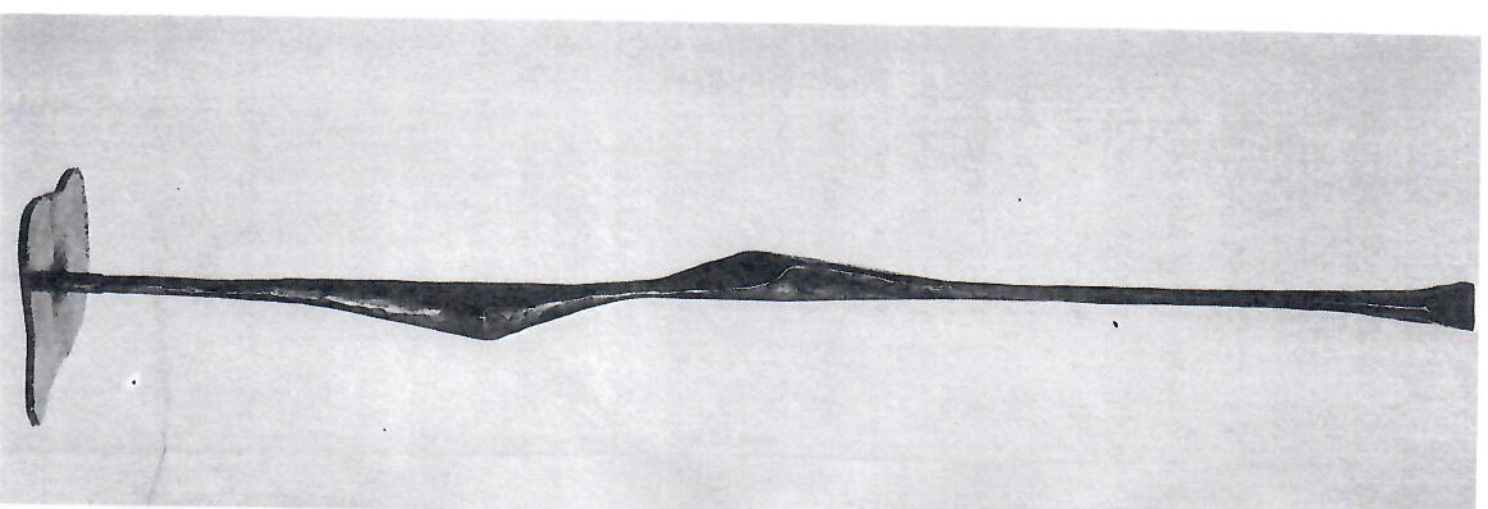
På utställningen KONKRET (1949) visades utom katalog Komposition med blixtar, vars namn illuderar en molnskockning med genomflygande blixtar, något som inte ställde den utanför det helt avnaturaliserade utställningssammanhanget. Som bildbyggnad var den bara en komplikation av piruetten.

Det fanns i rotationsbilderna en höjdaxel, ibland bara anad, ibland kraftigt materialiserad. Den lyftes ut, blev ett nytt tema: Pelaren. Mycket känsligt avfacetterad var den en nästan organisk stomme, en stjälk som bar och syn-tes lyfta sig själv. Han uttryckte det som flera natur-former kunde antyda. Men en rad nya pelargestalter formu-lerade och suggererade, ibland t.o.m. oavsiktligt, andra naturmotiv.

Pelaren blev en av hans många skulpturidéer som levde vi-dare. Den sköt senare upp i en infattning som blev Krucifix i svartsmide, varav det största fästes på väggen i Vantörs kyrka (1959) mot en kongenialt förenklad mosaik-botten av Gert Marcus.

Pelaren avfasades ytterligare och gjordes till en monumen-tal ljusskulptur i Skönsberg (1960) och den fungerade som tävlingsskiss till Sergels torg.

Den hade tidigare dragit ihop sin energi i den tunga gra-nitvarelse, som samtidigt blev en stum, väldig åtbörd, nämligen Fossil komposition, minnesskulptur över C.F.Hill i Lund (1955).



Element lös gjordes ur en förkortad Pelare och ställdes bredvid som medagerande. Pelartemat igenkänns i aluminiumkonstruktionen Dodeka (1959-63). Han hann aldrig göra klart för sig hur oförgängliga hans uppslag var, hur mycket hans temata levde vidare.

När stora Katedral I sattes upp i Västertorp 1952, fanns där tidigare Harlekin och Kolumbine i betongreliefer. Här i södra förorterna hade konstnisterna börjat lämna spår t.o.m. i trappuppgångarna. Det var att omsätta i stort och på de nya boendefälten det som man förverkligat i ateljéerna - att liva en ny miljö. Formalismen den gången innebar att man beaktade lokalerna, anpassade sig eller utmanade, och gjorde anspråk på spiritualitet utan kroppar eller budskap.

Utan alla de offentliga uppdrag som sedan antingen sökte Arne Jones eller eftersträvades av honom själv, skulle ändå arkitekter och författare befunnit sig i hans grannskap. Han fängslades lika mycket av bollspel som av problemet rörigt vatten inarbetat i skulpturer: fontäner.

Han gjorde tre gånger (1949, 1954, 1958) en utsökt förfinnad teaterdekor tillsammans med Pierre Olofsson som även samarbetade i ett par andra uppgifter.

Bildhuggarens primära verktyg hade tills vidare varit en stump blyertspenna och den vita kartongbaksidan på en egyptisk cigarettask som låg bra i handen. På den ritsades de

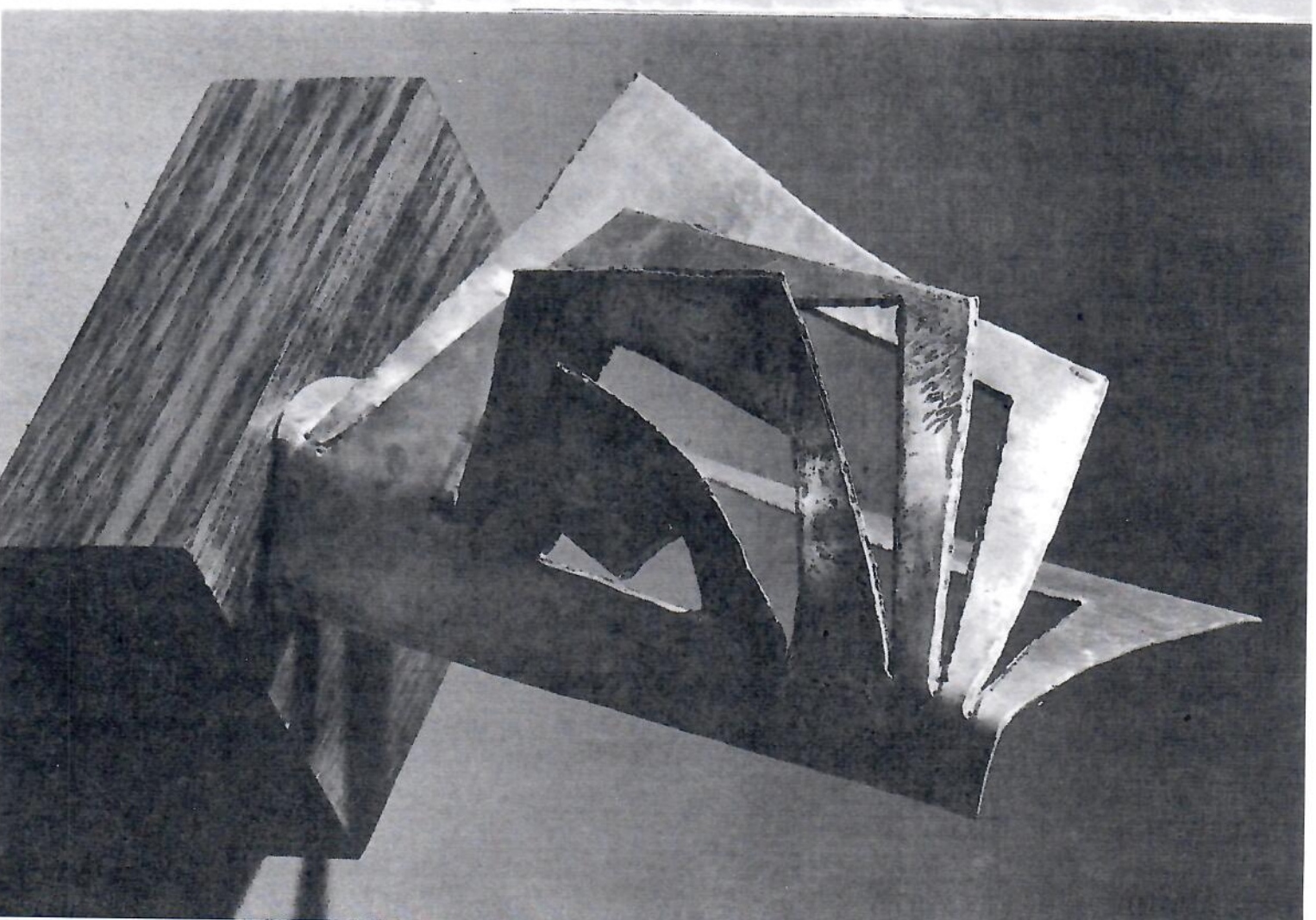


första idéerna fram. Så fick den växa på större papper, i gips som raspades, någon gång i plastelina eller ståltrådar. Till det större utförandet väntade sedan intresserade medhjälpare.

Sommaren 1959 drabbades Arne Jones av en leversjukdom som gjorde det nödvändigt för honom att vistas på sjukhus. Innesluten där och utan alla redskap kände han ändå ett drivande uttrycksbehov. Som konvalescent i sängen fick han ha ett pappersblock och penna med sig. Ett rakblad kunde också tillåtas, och med detta började han skära ut pappersbitar som arkitekturformer i miniatyr. Formerna växte och styvnade ur kartonger från reklamkort och cigarettaskar.

De bilder som Arne Jones gjort var på väg att bli det bästa uttrycket för den impulsiva delen av den samtidsarkitektur, som blivit nästan helt bunden av sina funktioner. Ur pappen skar han upp rader av nya öppningar och dörrar. Väggar bågnade och materialet fläktes upp i lameller, band och ribbor. Pappen blev silverplåt. Någoting hade på nytt lösgjort sig hos honom själv. Detta någoting blev först en serie principformer under namnet Blåddra som också antyder det fladdrande men bundna papperet. Där fanns också uppfläktade dörrar och spjäll, ett vinddrag från Lemnart Rodhes ogripbara rum.

Om man bortser från att han nu började åsidosätta de plastiska bilddelarnas stoffliga möjligheter, så övergick hans bildhuggeri till att bli formforskning. Däremot fick port-

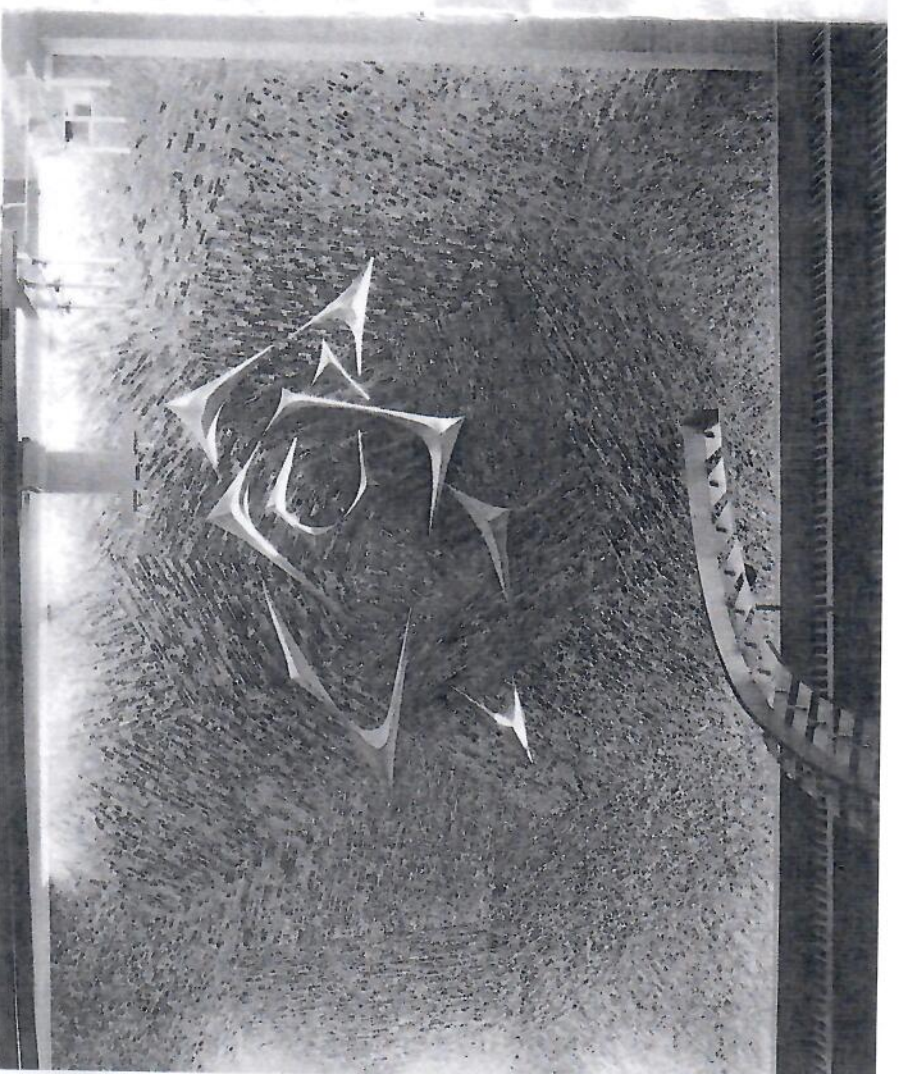


rättsskulpturena en ny, expressivt skorvig yta, knutor av lera som trycktes in och fick växa över en magrare huvudstock.

De gotiska byggnadslemmarna uppträdde för sista gången på korväggen i Räcksta krematorium, Bromma (1960-63): En ros utsprungen. Den skulpterades individuellt som förgyllda mässingstyccken ovanpå en blåsvart stemosaik. Visst är det en utslagen blomma men också en utslungad piruett sedd uppiifrån. Men uppslaget låg i en öppenad pappersdörr, varur togs nya öppningar i en skruvad följd. Sedan förenade sig ett äldre tema med det nya. Rörelsen vidgades till en utbristning. De guldgnistrande bildlemmarna tycks ske- na ut över sin dunkla bakgrund som blänkande, utstickande ljus från ett celest fenomen.

Väggen i Räcksta har en kosmisk syftning som samtidigt skall vara innebörden i julpsalmens ord. Dess upphovsman hade spirituell utrustning av norrländsk högkyrklighet; den var inte helt ovanlig bland jämnåriga diktare. Han hade dessutom den nya epokens mest komplicerade volymkänsla.

Året 1960 skiljer ut en friare och ändå mer sammansatt bildsyn hos Arne Jones. Han arbetade ännu mer med flera kroppar som sattes i relation till varandra, med serier av beståndsdelar som skalenligt varierades i format. Element-skulpturens tid var inne, och deras tyngdag blev allt mindre beroende av jordmagnetismen. Med kartongbitar, pap-



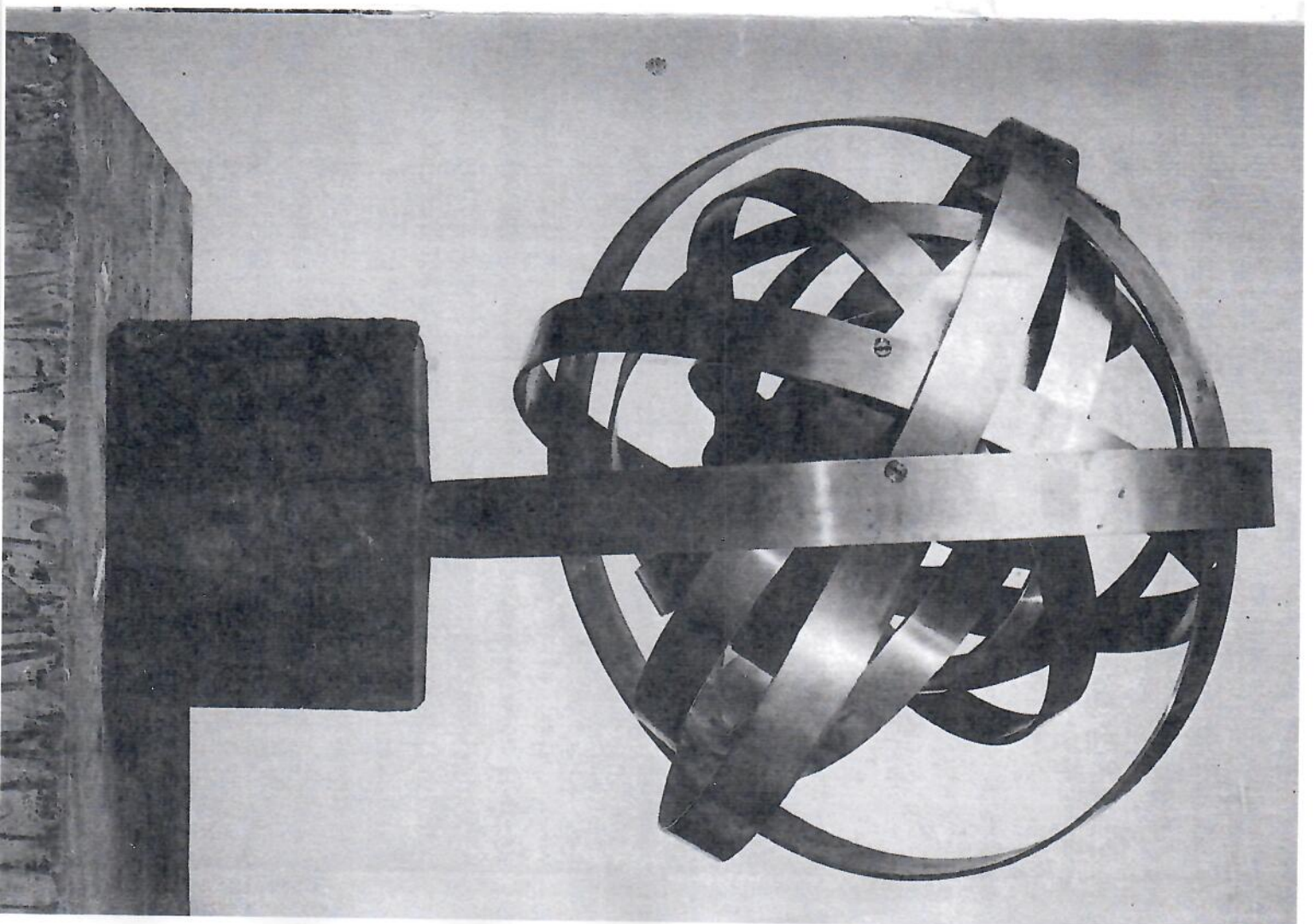
per balsaträ och ståltråd drog han igång en häpnadsväckande rik produktion, året efter sjukdomstiden.

Encercle (1960) framstod som en sinnrikt utbyggd armillarsfär. Mer än dussinet förgyllda sfäriska band lades i varandra i en jämn och tät serie, där varje enhet var kar-danskt upphakad i närmast över- och underliggande, således helt omställbar var den nu hamnar, svävande i luften.

En fontänuppsats vid Vällingby byggdes upp med hjälp av stavknippen. Stavarna hade han till hands efter att ha arbetat med ett tidigt vårdkasetema. De smäckra stavarna eller ribborna skulle också ha gett större höjd åt Pelaren genom att upplösa dess redan spänstiga kroppslighet i hela knippen av sådana. Därmed fick ribban eller brädan stora möjligheter till skiftande plastiska uttryck, oavsett om de utfördes i mässing eller neoljusrör. Ribban kunde även i mycket liten skala bearbetas som balk.

En modellsnickare på Tekniska Högskolan kunde tillhanda-hålla mycket smäckra ribbor i ren fur. Redan dessförinnan hade Jones börjat sammanfoga miniatyrplankbitar i noga graderade vinklar. Så fick han ett nytt uttryck åt den tunga pelarbit som från början varit en kvinnlig torso.

Mänsklig byggnad (1964) restes i höjden, bragtes att ro-tera, att samspela i grupp och förgylldes som miniatyr. Även i ett tidigare verk som Dodeka hade han staplat de små bearbetade standardelementen i måttskurva delar. Som vanligt: inte helt utan fysiska vanskligheter.

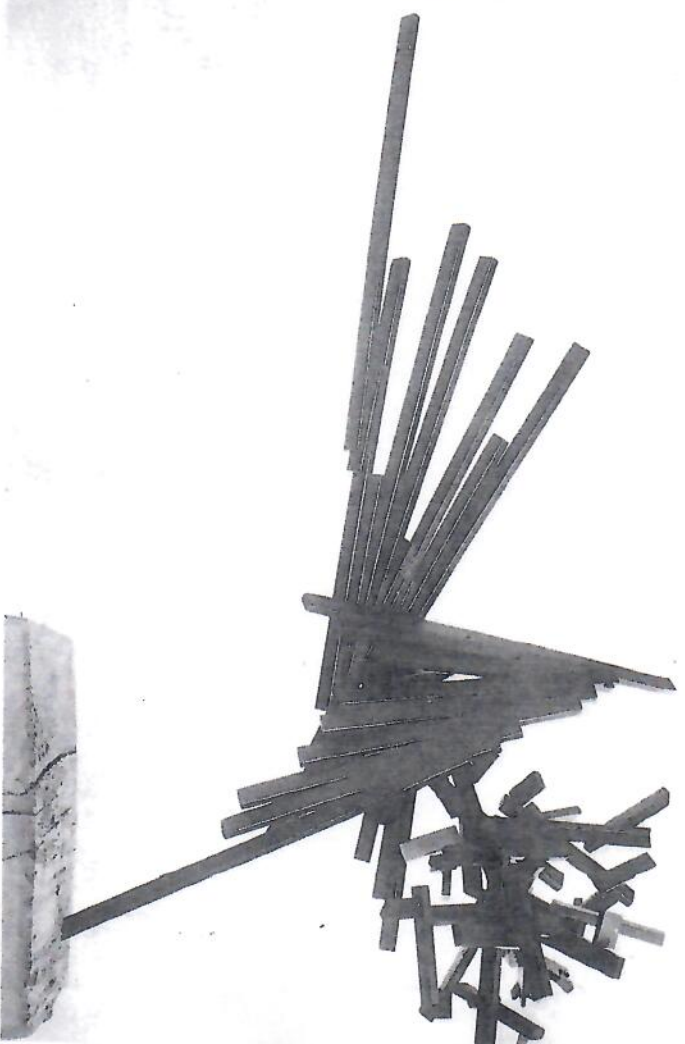


Den miniatyryrplanka som grupperade sig så villigt i rymden var under hans händer mestadels av trä men slutfördes i metall och järn. Gravitationen trycktes hävd i Accumulage II, Positioner, Fly och Nova (1960-62), målände bildtitlar som den poetiskt begåvade Jones kunde ha gjort två- och treradiga. Bilder av denna typ är än mer komplicerade, eftersom de börjat återge hela förlopp mer än sammansatta rörelser.

Det som svävar, söker ännu mera stöd i plintarna. Nova skjuts ut ur sin platta, medan Positioner sveper över sin kubb som dunkelt underlag. Ingen skulptur hänger.

Oavsett sin djupa tidsmedvetenhet var Arne Jones märkvärdigt ointresserad av bilder ur det förflutna. Egentligen bekände han sig bara till två skulptörer: Henri Laurens och Constantin Brancusi.

Jones blev lärare på Akademien 1961. Att han fick Sergelpriset beredde honom kanske mer glädje än någon annan belöning. Han observerade sådana föremål som hans erfarenhet ville nå och upplevde musik, poesi och naturhistoria med samma intelligens. Det är ett kolossalt medvetenhetsförråd från Almqvists dikter i landsflykt till Blomdahls musik, som också medfördes under 40-talsrörelsens kampanjer - med anslutande titlar - och till andra viktiga musikedetaljer: passager av Villalobos, Bach och Prokofiev. I hans upplevelser låg en lika väldig fond av mänsklig medkänsla och, naturligtvis, social vakenhet; hans satta,



lugna gestalt dolde väl en jagande oro. Utifrån Jones kan ingen stämpla 40-talisen som en abstrakt lek. Ingen kan förtänka att den kyrktupp, han klippte till i plåt för Vantör, blivit en devis, liksom ännu mera den Spiral åtbörd (1954-1961). Spiral åtbörd var inlämnat som bidrag till tävling om utsmyckning för Tekniska Högskolan. Statens Konstråd hade valt den till utförande men dåvarande professorn i hållfasthetslära förklarade, att den var tekniskt omöjlig att utföra. I Norrköping fungerar den alltså jämt utanför museet.

Den raka stammen av en tall, det kluvena och sågade virket kombinerade utsträckning och rörelse. Den avbarkade trädspiran följde andra i en strömfåras virvlar, tillsammans tornade de upp sig i höga bråtar. Kluven till läkt, stavar och ribbor, kapad till kilar och klossar reste den sig som höga takstolar och hela system av stöttor i de gamla trätornen. Den staplades, om den inte redan i slänans och störens form bundits upp till ett Gärdsle (1968). Virket är det ämne som sublimerat i helt andra material i förening med människoformer bildar idén till Jones' byggeskap som också är en sorts kosmisk poesi.

Sysslor, plikter och ohälsa hade bara minskat hans kapacitet under senare år. Döden kom mildt och plötsligt men skrämmande oväntat för hans vänner den 8 oktober 1976.

Spiral åtbörd. Fontänskulptur i aluminium, roterande. 1954-61. Kristinaplatsen, Norrköping

