

Tre konstnärer – Tre resor

av Thomas Millroth

Tidvis har Paris varit centrum för den svenska konsten. Det har särskilt ofta gällt de nytänkare som haft svårt att få gehör hemma i Sverige. Med de tre konstverken av Otto G Carlsund, Olle Baertling och Öyvind Fahlström som biljetter kan vi resa till Paris – men till tre olika Paris.

Konstruktiv eller konkret brukar den föremålslösa konst kallas där olika geometriska element ingår. Själva begreppet "konkret" kommer från Otto G Carlsunds krets i Paris under slutet av 1920-talet – l'art concret. Denna radikala riktning hade svårt att få fäste i det traditionella svenska konstlivet före 1950-talet, därför höll många av dess pionjärer till i Paris. Det finns faktiskt än i dag en parissvensk tradition i konkret anda som började med Gösta Adrian Nilsson, Bengt Österblom och Otto G Carlsund på 1920-talet



Fernand Léger och Otto G Carlsund i Paris.

THOMAS MILLROTH är född år 1947. Fil. dr. i konsthistoria, bosatt i Stockholm. Verksam som författare och har bland annat skrivit konstnärsmonografier om Lage Lindell, Lennart Rodhe, Endre Nemes, Nils Kölare, Pierre Olofsson och vidare ett verk om Svenska konstnärer i Paris och i höst utkommer Molards salong på Forums förlag.

och gick vidare med Olle Baertling under 1950-talet och fram till Torsten Ridell som är verksam nu.

För de nytänkande konstnärerna i 1920-talets Paris var Fernand Légers och Amadée Ozenfants skola Académie Moderne på 86 rue Nôtre-Dame-des-Champs ett självklart centrum. Hit sökte sig framförallt skandinaviska konstnärer som ville gå i lära. Otto G Carlsund kom 1924 följd av Erik Olson och Valdemar Lorentzon i Halmstadgruppen, danskan Franciska Clausen, Rudolf Gowenius och Bengt Österblom och många andra. Tidsandan hör vi i ett entusiastiskt brev Erik Olson skrev till sin bror Axel:

"Léger förblir emellertid det starkaste intrycket. Han verkar med hela kraften av ett väl balanserat jättearrangemang, hans tavlor äro kolossala vrål, som helt överrösta de andras finare vekare konst. Hos ingen modern målare kan man lära som av Léger... jag tror att han förmår giva ett stöd åt oss alla."

Fernand Léger hade tidigare samarbetat med den framgångsrika Svenska Baletten i Paris och var ett begrepp långt utanför de snävare modernistkretsarna och han hade dessutom ett starkt intresse för Skandinavien.

Amadée Ozenfant hade tillsammans med konstnären och arkitekten Le Corbusier skapat purismen 1918. Precis som Léger hade

han format sin konst med utgångspunkt från kubismen, men det kraftfulla hos Léger hade han ersatt med ett tuktat och rent formspråk, som närapå var klassiskt svalt, men han var lika fascinerad av den moderna tidens obändiga utvecklingskraft som någonsin Léger. År 1910 hade han till och med konstruerat en racerbil med djärva strömlinjeformer.

Maskinintresset låg helt i tiden och slog igenom på Académie Moderne. Eleverna målade kugghjul och fantasimaskiner, ja, deras bilder blev ofta som ett slags konstruktioner själva. En av Otto G Carlsunds mest kända målningar från den här tiden var en ångmaskin, en Lokomobil, en märklig historia där tidens maskinstil förenas med renässansens bildbygge – allt klätt i en modifierad légersk dräkt. År 1924 visades den på en utställning på det skandinaviska Maison Watteau. Typiskt för Légers idéer som lärare var att han framträdde som jämställd med sina skandinaviska elever.

Den nya konsten diskuterades livligt på kaféer och i ateljéer och den var mer än bara en nyhet. Ibland kunde den likna en tro och det fanns många som ville missionera. År 1925 kom Bengt Österblom från det radikala Berlin, där han fått sanningen uppenbarad av de ryska konstnärerna Malevitj och Kandinsky. Han träffade Carlsund i Paris och tyckte inte att dennes tänkande stämde med hans egna idéer och han började predika med så stor våldsamt att han knöt näven under Carlsunds trubbnäsa:

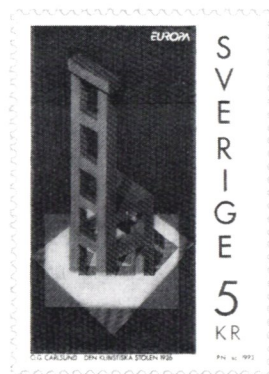
"Carlsund visste varken in eller ut – tills han började lyssna på mina teoretiska utläggningar om vad jag lärt mig i Berlin. Och då lystrade han och lyssnade. Men först efter ett våldsamt utbrott av mig på du Dôme: med fanatisk frenesi hånade jag hans lokomobil som ett förlegat verk byggt på Euklides, det gamla perspektivet och saklig realism. 'Begriper du inte att Euklides är död, det är Einsteins öppna världsrum som är den nya tidens signum, det är den rena abstrakta geome-

trin utan Euklides som Malevitj och Kandinsky upplever intuitivt som är den nya tidens innersta sanning och verklighet...' "

En konstnär med mildare temperament som stod Carlsund nära i Paris var skulptören Christian Berg. Han var målare då han kom till staden 1924, men snart började han skulptera och frågade ofta Carlsund om råd när han stötte på olika formala problem. Berg och Carlsund hörde till de få svenska konstnärer som lyckades få gehör hos den franska publiken och kritiken. Carlsunds genombrott kom 1927 på galleriet Mots et Images, som drevs av de två svenska entusiasterna Persson och Malm – ingen kallade dem annat än vid efternamn och ingen visste mer om dem än att de uppenbarligen hade en anseelig privatförmögenhet. Léger skrev ett berömmande förord i elevens utställningskatalog. År 1928 framträdde Carlsund än en gång på galleriet och denna gång i sällskap med Christian Berg och Erik Olson. Nu var det Bergs tur att få uppmärksamhet och han fick kontakt med en fransk konsthandlare som förblev honom trogen ända fram till andra världskriget.

Man kan kalla Carlsunds konst konstruktiv eller konkret, men lika litet som Léger eller Ozenfant komponerade han sina bilder utan intryck från sinnesvärlden. De konstnärer som tänt Österbloms heta låga bland de radikala ryssarna hade däremot skapat en helt

Den kubistiska stolen. Frimärksbilden något beskuren. Moderna museet, Stockholm.



föremålslös värld. För Carlsund fanns en bild ur verkligheten som en första början. Det är ju tydligt i Den kubistiska stolen från 1927, som återgick på ett clownnummer. Léger tog ofta med sina elever till Paris vintercirkus vid Place Padeloup och på bio för att titta på Chaplins färser. Carlsund blev oerhört fascinerad av den stol som clownen Fratellini använde för sina akrobatiska nummer. Den var dramatiskt belyst och fångade hans uppmärksamhet mer än själva uppträdandet. Så fick han idén att måla Den kubistiska stolen. Fernand Léger ansåg att den var ett mästerverk och köpte den själv. År 1954 skänkte han den till svenska staten.

Så kom 1930 och det bittra slutet för Carlsund. På Stockholmsutställningen visade han ett stort urval av den internationella, nya konsten. Hela arrangemanget blev ett personligt misslyckande, Carlsund återvände inte till Paris.

I Frankrike blev tiderna allt sämre. Färre och färre svenska konstnärer sökte sig dit. Kriget kom och efter freden lyste den krigsdrabbade, fattiga staden ändå lockande för alla världens konstnärer. Det var ju här det moderna fanns med namn som Léger, Picasso och Matisse.

Den konkreta riktning som Carlsund och Österblom företrätt hade emellertid hamnat i skymundan för andra strömningar inom konsten under 1930-talet, men dess anhängare hade oförtrutet arbetat vidare och då freden kom trädde de fram med nya bildvärldar, som de förkunnade inte bara innehöll en konstnärlig vilja till "återuppbyggnad utan till nybyggnad också ideellt av en ny och bättre värld". Denna konst innehöll ett utopiskt, optimistiskt drag – konst och samhälle kunde förenas till en bättre värld än den som nu låg slagen i spillror.

En av de första att föra fram det nya var en före detta hattmodist, Denise René, som öppnade ett galleri på konsthandlagatan Rue de la Boétie 1944. Till förste utställare valde hon

den ungerskfödde reklamman som skapat hennes hattaskar – Victor Vasarely. Han blev snart en av de ledande konkreta konstnärerna och med sina böljande, krängande optiskt rutiga former blev han mycket populär och i dag finns hans skapelser som affischer i varenda rambod. Och Denise René's galleri blev ett av de ledande i världen under 1950-talet och en bit in på 60-talet. Hon lanserade både konkret, optisk, kinetisk konst och rörelse i konsten på utställningar som inte bara visades i Paris men över hela världen.

Att bli upptäckt av Denise René var säkert drömmen för åtskilliga förhoppningsfulla konstnärer som begav sig till Paris under 1950-talet.

Ett sätt att bli upptäckt var att lämna in sina bilder till Salon des Réalités Nouvelles (Bokstavligt: Nya Verkligheter, men Ny realitet kallades det för i Sverige). Den hade startats av Auguste Herbin 1946, en av hövdingarna inom den konkreta konsten; han hade bland annat skapat ett formalfabet. Här var det förstås lättare att komma med än på Denise René's galleri, men det var också mycket viktigt hur och var man blev hängd för att en gallerist eller konsttidning skulle få syn på en. Den som drog högsta vinsten utvaldes av Herbin att hänga invid hans målningar.

Bland de målningar som lämnats in till Réalités Nouvelles 1951 valde Herbin ut två svenskar som skulle flankera honom själv. Den ena var Eric H Olson, som senare skulle bli känd för sina ljusskulpturer, optochromier, och den andra var Olle Baertling. Denne okände Baertling var en märklig person, mer eller mindre självlärd. Egentligen var han bankkamrer. År 1948 hade han tagit ledigt från arbetet och åkt till Paris för att gå på Légers skola. På den tiden gjorde Baertling stadslandskap med markerade svarta konturlinjer. Léger inspirerade honom att avstå från att avbilda naturen och omkring 1950 målade Baertling icke-föreställande. Först dominerades bilderna av svart, rött och vitt, räta linjer

och färgfält som var klart avgränsade från varandra. Baertling ville inte att formerna skulle upplevas som i ett tittskåp eller att man såg genom ett fönster. Han hade andra visioner och ville skapa en upplevelse att formerna fortsatte ut i rummet där de befann sig som om de var en bit av den speglade rymden. Det fanns en oändlighetstanke han ville gestalta. Här anslöt han sig till den konkreta konstens visionära nyskapande och framåtblickande tradition.

Mötet med Herbin och introduktionen på Salon des Réalités Nouvelles blev avgörande. Nu talades det i Paris om den okände svensken och sådana målningar som hans hade man inte sett förut. De utnyttjade efterbilderna som uppstår då man betraktar de små punkterna han målat mot de geometriska formerna. Det blir som ett ljus som dansande förs in i bilderna. Och inte heller var hans finurligheter detsamma som visuella cirkus-trick, nej, det här var nya idéer som pekade mot dynamik och utsträckning. Och hans syn på färgen var ju helt annorlunda än den man brukade möta hos andra målare. Den drog sig så långt bort från naturens lokalfärger som möjligt och den kunde inte upplevas som materia, den var nästan opersonlig och avmaterialiserad, den blev som en egen kraft som

DU 27 MARS AU 20 AVRIL 1953

L'ART SUEDOIS 1913-1953

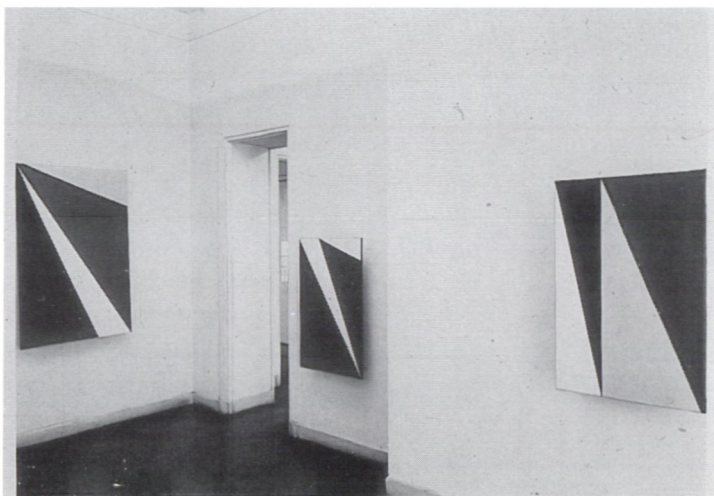
GALERIE DENISE RENE
124 RUE LA BOETIE, PARIS, ELY. 93-17

Affisch L'art Suédois 1913-1953, Denise René.

sträckte sig utåt i vårt rum och mötte våra ögon.

Olle Baertling var redan ett namn inom en snävare krets då han deltog i samlingsutställ-

*Olle Baertlings
debututställning
separat hos
Denise René
1955.*



ningen L'art suédois 1913–53 på Galerie Denise René. Utställningskommissarierna Oscar Reuterswärd och Pontus Hultén hade valt ut fjorton svenskar från GAN och Siri Derkert fram till Lennart Rodhe och Olle Baertling för att visa en modern kubistisk och postkubistisk tradition inom den svenska konsten. För Baertling blev detta inträdesbiljetten till Denise René's galleri. Hon hade liksom Léger ett levande intresse för Skandinavien och räknade bland sina utställare de danska konstnärerna Rickard Mortensen och Robert Jacobsen sedan slutet av 40-talet. Och nu tillkom Olle Baertling.

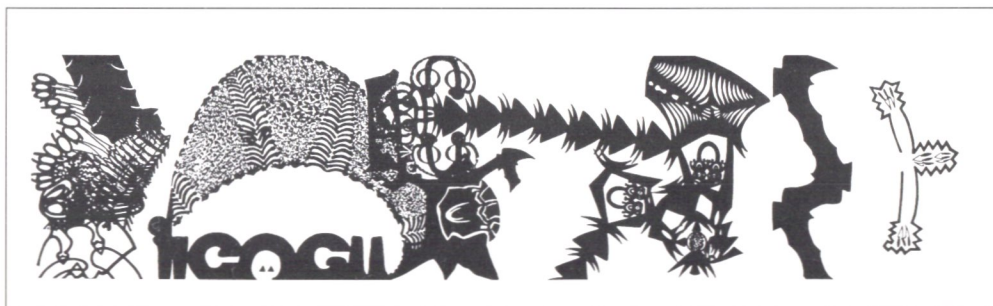
Baertling kom in i galleriet under en viktig period i sitt konstnärskap. År 1953–54 fick hans målningar sin typiska form med vinklar och rektangulära fält som strävar utåt. Och till hans första separatutställning hos Denise René 1955 skrev Oscar Reuterswärd i katalogen:



Oguasark.
Okänd ägare.

"Han vill tillintetgöra teknikens yta, immaterialisera målningen: således, då han sträcker ut sina färgplan, antyder han bara ett membran vars vibrationer vi kan uppleva; då han slipar spetsen på sina trianglar, fjärran från att konstruera figurer inom geometriens särskilda område, skapar han figurer och energi som leder krafter som växer och avtar och vars intensitet går att bestämma."

Det som är speciellt med konststaden Paris är att det inte finns en konstscen, en stil eller en väg som är allenarådande. Samtidigt som Galerie Denise René växte sig stort och över-skuggande flockades ännu surrealisterna kring sin gamla ledare André Breton på deras stamkafé i närheten av hallarna, La Promenade de Venus, ett ställe som finns kvar än i dag men nu förvandlats till en medelmåttig restaurang. I opposition mot surrealisternas kärna fanns en öppnare sammanslutning kring tidskriften Phases, som grundats av Edouard Jaguer, som hade tidiga kontakter med dansken Asger Jorn i den expressionistiska Cobra-gruppen. Och samtidigt med den svenska paradutställningen hos Denise René 1953 arrangerades en visning med svenska imaginer av Phasegruppen. Snart kom Jaguer i kontakt med poeten och essäisten Ilmar Laaban och en ung konstnär som hette Öyvind Fahlström. Och på den utställning som Phases arrangerade 1955 med sådana storheter som Max Ernst, Asger Jorn och Pierre Alechinsky deltog Öyvind Fahlström med sin långa



Opera. Detalj.

comic strip Opera. Han hade låtit handen löpa med filtpennan i innehållsrika, associativa bilder:

"Jag ville förmå åskådarna att röra inte bara ögonen utan hela personen utmed och runtomkring i bilden som om han läste en karta, spelade Monopol eller fotboll. Idén med spel var aktuell för mig vid samma tid, när jag skrev manifestet för konkret litteratur. Också där var det en otålighet inför monotonin i ren automatism. Man borde kunna göra enkla spelregler åt sig, skapa referensramar inom konstverket. Den enklaste första regeln i 'Opera' blev: att upprepa. Det kändes då som en stor upptäckt: att inte (bara) mala på med ständigt skiftande förvecklingar, utan bestämma sig – det här är viktigt, det här ska få en roll. Återkomma i nya sammanhang, också återkomma förändrad, men igenkännlig."

"Konkret" skrev Fahlström och det betydde sannerligen något annat än när Carlsund använde ordet. I manifestet för konkret poesi som Fahlström skrev 1953 använde han ett berömt citat från Nalle Puh som rubrik: "Hätila ragulpr på fåtskliaben" (så stavade ju Puh "hjärtliga gratulationer på födelsedagen"). Fahlström berättade hur han använde språket som materia, något att bearbeta i sig och ge ett egenvärde utanför associativa, psykologiska och rent berättande:

"KRAMA språkmateria: det är det som kan berättiga en beteckning som konkret. Inte bara krama de hela strukturerna: snarast börja med de minsta elementen, bokstäverna, orden. Kasta om bokstäver som i anagram. Upprepa bokstäver i ord; späcka med främmande ord, gä- elvarna; med främmande bokstäver, ahaandada-laingaga för handling, jämför fikon- och andra hemligspråk..."

Detta var ju annat än de strukturer och kompositioner som de konkreta konstnärerna

byggde upp i bild. Det visionära ersattes hos Fahlström av en påtaglighet och konkretion, som väldigt mycket hängde ihop med en aktuell nusituation. Man skall inte underskatta det vardagliga och lekfulla draget hos Fahlström. Samtidigt som Fahlström trädde en experimentell tonkonst fram, som drog in ljud i musiken som tidigare varit artfrämmande och som transponerades till musikaliska förlopp och klanger, något som ju i dag med alla samplade ljud och synthesizers blivit vardagsmat i alla möjliga sorters modern populärmusik. Då var detta det nyaste bland nytt. Vardagens vanligaste ljud och ord omformades till musik och dikt. Fahlströms konkreta poesi hade mer med den konkreta musiken än konkreta bildkonsten att göra. Opera hade ju varit en enda lång komposition som rent bildligt sträckte sig som en musikalisk komposition i tiden. Själva titeln hänvisade till den orena blandningen av konstarterna drama, litteratur, dans, musik i operakonsten, särskilt hos Wagner.



Ade-Ledic-Nander II. Frimärksbilden något beskuren. Moderna museet, Stockholm.

I den svenska musiken under 1950-talet bröt olika seriella tekniker in och tonsättarna riktade sig utåt från det provinsiella mot det internationella. På samma sätt var Fahlströms poesi och framförallt hans bildvärld en pionjärgärning. Han formade dem med helt andra horisonter än vad som var vanligt. Det var självklart att han befann sig i Paris i början av 1950-talet; lika självklart flyttade han senare

till New York för att befinna sig mitt i händelserna. Då hade han redan målat Ade-Ledic-Nander 1955–57. Det är en bild som består av fragment från omvärldens massmedia- och populärkultur, men så sönderdelat och sammansatt att det är svårt att uppfatta det. Han hade tidigare samlat fragment som omsatts i bild i Kalas på Edlund 1955 och 1958–59 gjorde han Kalas på Mad. Valet av material var delvis godtyckligt. Själva titeln Ade-Ledic-Nander var en princip som beskrevs i en science fiction novell och Fahlström använde det för att skildra teckenformerna eller individerna i ”de tre 'klanerna' eller samhällena ADE, LEDIC och NANDER”. Av alla detal-

jer ur olika serietidningar etc har Fahlström byggt upp en ny värld med egna regler. Han var, som han själv sade, ”huvudsakligen intresserad av att ’göra målningar som är världar genom att manipulera världen’ ”. Han var intresserad av att skapa symboler för världen utan han ville göra modeller av världen, där vem som helst fick lägga in vad man kom på. Det var som ett spel, men reglerna fick man själv skapa. Målningen var som en förutsättning för den intrig man kunde finna på. Fahlström ville öppna konsten mot världen och locka in åskådarens lekfulla skaparlynnne – han ville inte missionera, men skapa medvetande.