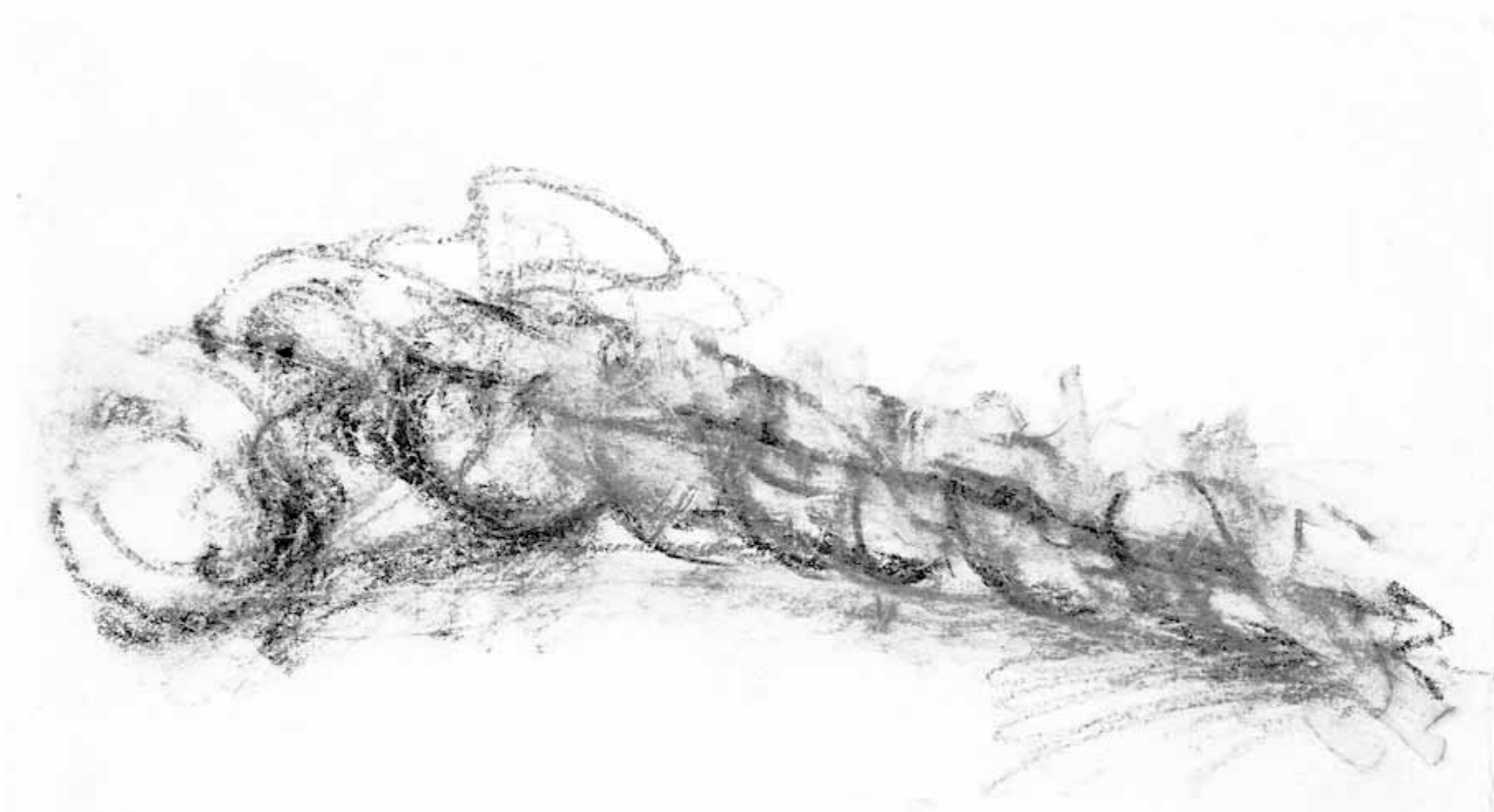


TEXTER



Under de tidiga morgontimmarna var sanden ännu fuktig och lätt att med spaden forma till de vägar som skulle leda upp till fästningen. Den befolkades redan med vad som fanns till hands av bär, kapsyler, olikfärgade kolar, papper, tändstickor och kottar. Broar och trappor, tunnlar och valv byggdes och projektet hotades först framåt eftermiddagen när solen gjort sitt. Stora partier av de södra fasaderna gav vika och störtade ner i vallgraven tillsammans med ett oräkneligt antal soldater, varpå omfattande reparationsarbete måste sättas igång.

När kvällen kom och vi ropades in till middagen var vår enda tröst vetenskapen att kvälldagen skulle bevara resterna av de hopfallna murarna till nästa dag. Då skulle nya insatser göras – allt skulle förbättras, förstärkas, byggas ut ...

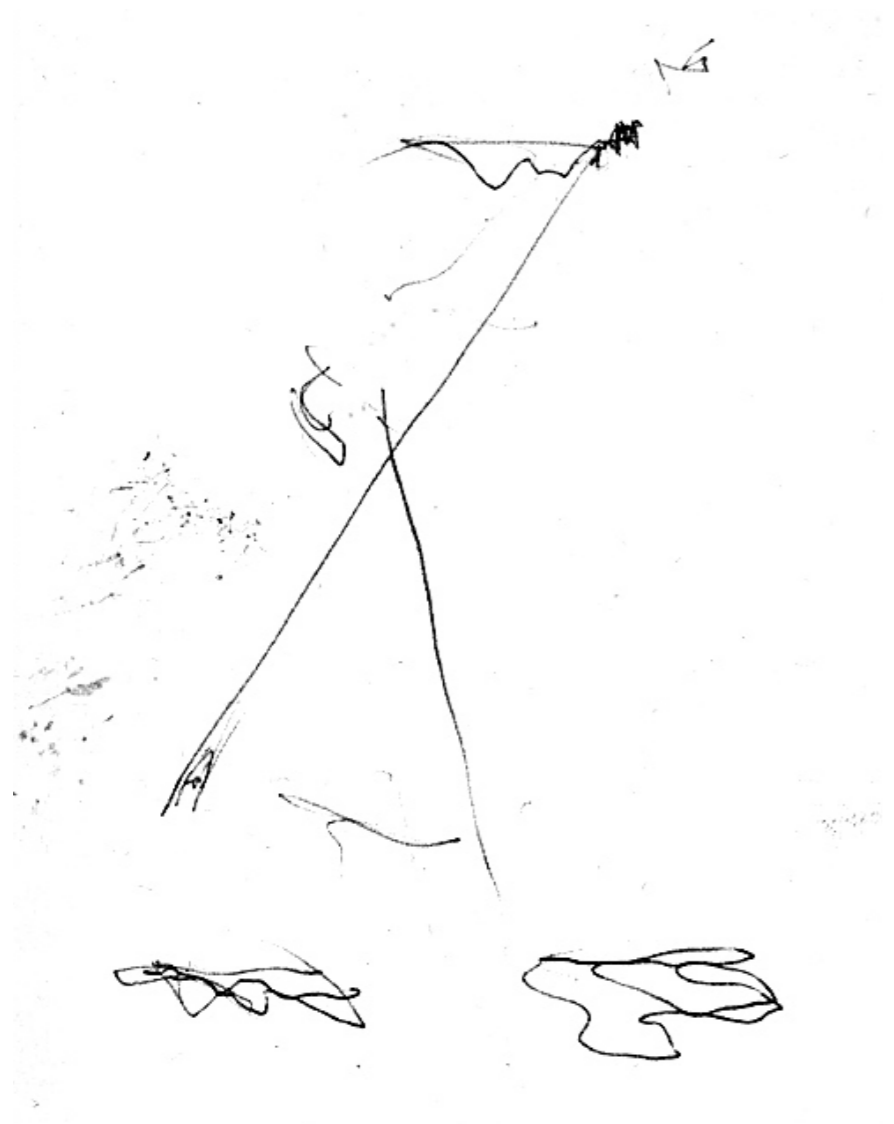
Så gick våra sommarkvar och på kvällarna somnade vi med bilder av morgondagens sagolika möjligheter fullt synliga bakom våra slutna ögonlock.

Med åren kunde vi se de förståndiga resa sig och borsta av sina fuktiga byxknän för sista gången i sina liv. De var ju snart vuxna och gick därifrån för att »bli något«. Vi andra, som ännu inte tröttnat på att försöka göra våra drömmar synliga, har blivit kvar i sandlådan.

Inte heller idag är vi tillfreds med resultatet av våra mödor.

Men i morgon ...

[H. L.]



OLLE GRANATH: DEN PRECISA FÖRSTRÖDDHETEN En avgörande fråga för en konstnär idag är hur man skall förhålla sig till modernismen, dess friheter och uppbrott, dess framtidstro och pessimism. Är »allt« fortfarande möjligt, eller har möjligheterna kraftigt reducerats sedan vi passerade det som idag ser ut som en löftesrik ungdom för det tjugonde århundradets människa? Är vår vända inför framtiden sådan att de friheter våra föregångare tog sig för ett halvt sekel sedan blockerats för oss när de inte framstår som rena frivoliteter?

Om dessa frågor är viktiga för konstnärerna så är de inte mindre viktiga för oss som är deras betraktare. Det är ju vår sak att upprätta en kommunikation med verken och avgöra graden av det allvar med vilket deras budskap når oss. När André Breton uppmanade sina läsare att lämna allt för att ge sig ut på vägarna så var det för att han funnit vägarna kantade av liv och ditills förbisedd verklighet. Han ville ta sig runt alla färdiga uppfattningar för att finna något obrukat och jungfruligt. Breton fann mycket av det han sökte. Samtidigt fann han att allt inte var möjligt. Att ge sig hän åt »laissez-faire« var det samma som att bakvägen släppa in det redan formade i såväl konst som liv.

I flera decennier har Harald Lyth, i sitt måleri, aktualiserat frågor som dessa kring modernismen. Vid mitten av 70-talet spetsade han till problemen i två parafraaser på Jan Vermeers målningar Kvinna vid virginal och Kärleksbrevet. Naturligtvis var det bevis på uppskattning av mästaren från Delf,





men de var också en intelligent genomförd diskurs om måleriets möjligheter i andra halvan av det tjugonde århundradet.

I de båda parafraserna hade Lyth tagit bort allt som kunde vara identifierbart och entydigt. Framför allt var människorna borta och med dem den lilla rest av ett psykologiskt innehåll som man kan finna hos Vermeer. Även målningarna på väggarna i Vermeers interiörer hade berövats sitt innehåll. Det som återstår är » bilden « med sitt ljus, sina skuggor och sin indelning av bildytan. Rumsillusionen bröts sönder genom att den nakna duken fick skymta fram när han bröt loss några av plattorna i det rutiga golv som är så viktigt för perspektivet i de äldre målningarna.

I sina båda Vermeerparafraaser gick Lyth till botten med ett problem som under flera år gjort sig påmint som en sofistikerad lek i hans måleri. Över vackert målade ytor hade han strött tecken som ibland tycktes uppträda på en platt yta medan de i andra fall avslöjade att de befann sig långt inne i ett landskap. Det var ett måleri som medvetet använde sig av spelet mellan en yta som ger illusion av rum och ett rum som drar ihop sig och flyter upp mot ytan. Hade han velat ge en referens till en modernistisk föregångare skulle han ha kunnat göra det till Max Ernsts » Elefant från Celebes «. I målningar som dessa blir frågan om vad som är sant tvetydig. De returnerar frågan: Sant i förhållande till yta eller djup? För att inte tecknens agerande skulle dra in alltför mycket berättande material i det visuella spelet använde sig Lyth liksom Max Ernst i sin målning, av en plastisk humor som med åren skulle komma att få ett allt större utrymme i målningarna.

Mot slutet av sjuttitalet ändrar tecknen som befolkat ytorna karaktär. Från att ha uppträtt med en slags geometrisk stelhet i kropparna blir de mer och mer kalligrafiska och tillåter sig att ta allt större del av ytan i anspråk med hjälp av en uppsluppen koreografi. Det är med insikten om dessa nyvunna möjligheter han 1982 gör » Mellan två världar « där några av de äldre tecknen får umgås med den lekfulla penselskrift som nu invaderar ytorna. Målningens titel kan också tolkas som en påminnelse om konstverkets position mellan verklighet och språk. Harald Lyth hade funnit sig tillrätta i en dubbelhet hos måleriet som erbjöd honom rika möjligheter att utveckla ett personligt bildspråk.

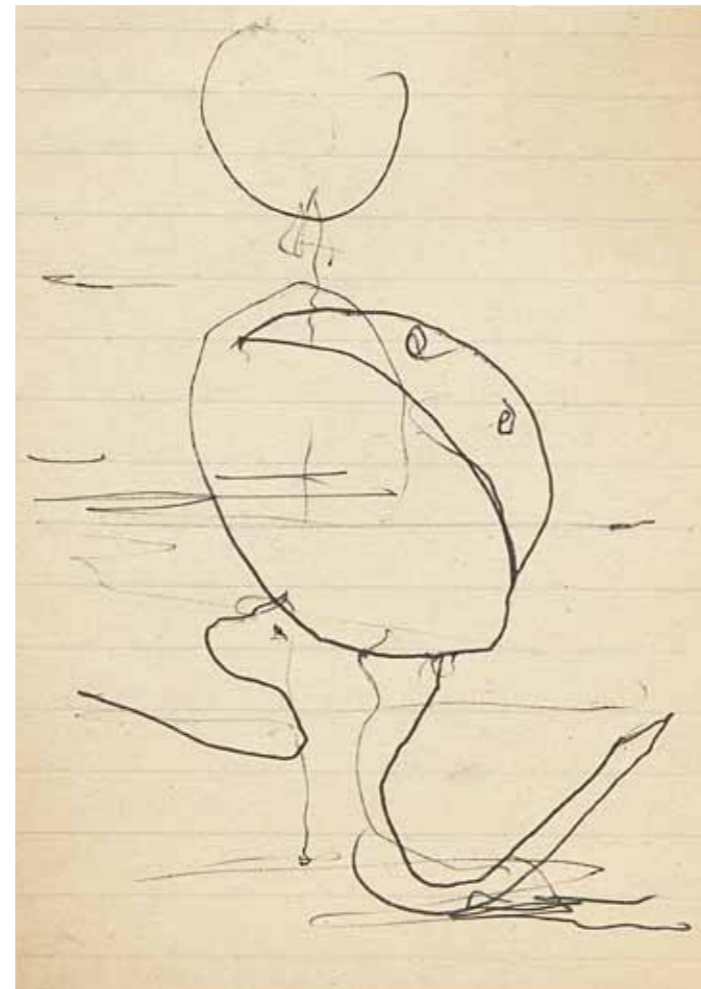
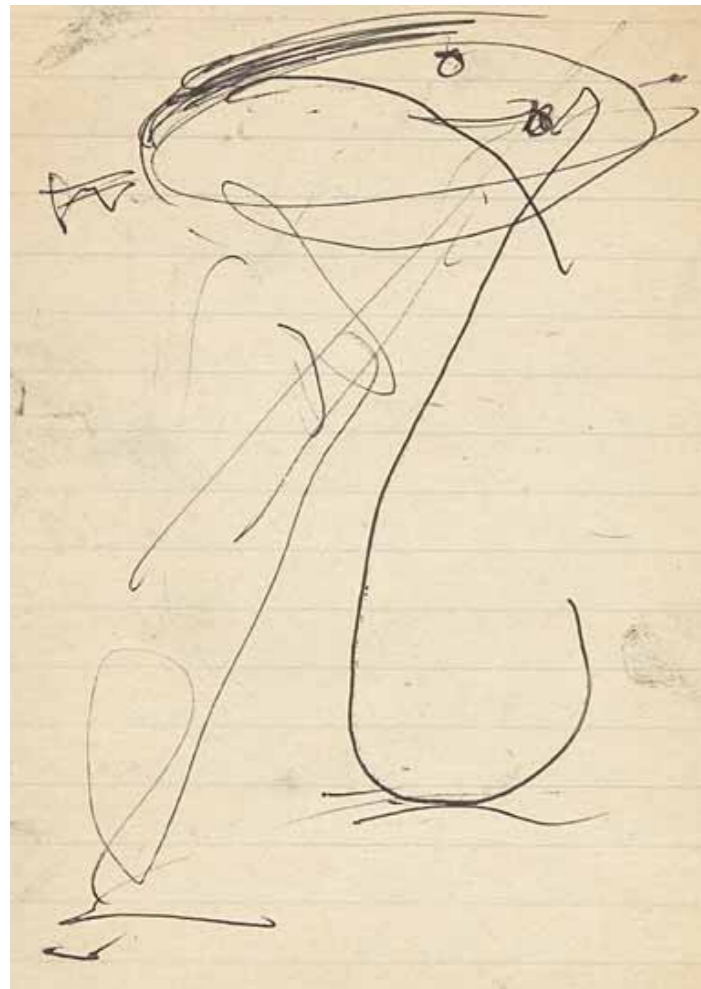
Varje målning från åttitalets första hälft är ett unikt balansnummer, något som framgår av titlar som Bugningar, Hejdad, Stöd etc. Vi möter en flanörs iakttagelser med en enastående precision i förströddheten. Den plastiska humorn får nu ett drag av Jacques Tati, här finns samma förmåga att till synes utan yttre anledning göra en tvär gir för att gå åt ett annat håll.

En av förutsättningarna för att föra denna precisa förströddhet till en metod har varit att gå över till papper som underlag för måleriet. Underlagets motstånd mot penseln reduceras till ett minimum och möjligheten att pen-

sels rörelser skall överraska honom ökar. I »Mänskligt« anar man hur den överraskningen drabbat konstnären själv : Plötsligt finns karaktären där, självmedveten och uppfylld av sin egen betydelse har han tagit bildytan ifrån Lyth som förmodligen kunde hälsa sin nya bekantskap genom att lägga ned penslarna.

Men den här spirituella kalligrafin blir aldrig allenarådande. Den blir inte en lösning med vilken han slår sig till ro. Med jämna mellanrum dyker det upp målningar där rörelsen hejdat, där framför och bakom på nytt preciseras i förhållande till varandra så att rummet, det illusoriska, på nytt blir tydligt. En titel som Apolliniskt visar åt vilket håll flanören kastar sina blickar. Vermeers rum finns kvar, inte bara som en möjlighet, utan snarare som ett villkor för den subtila leken.

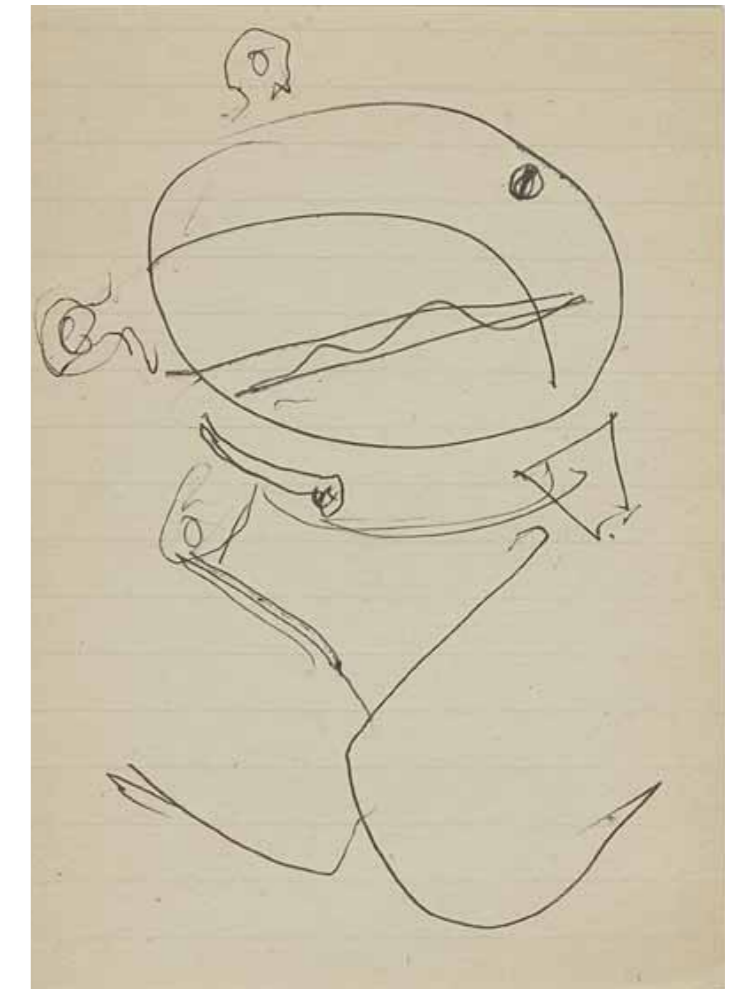
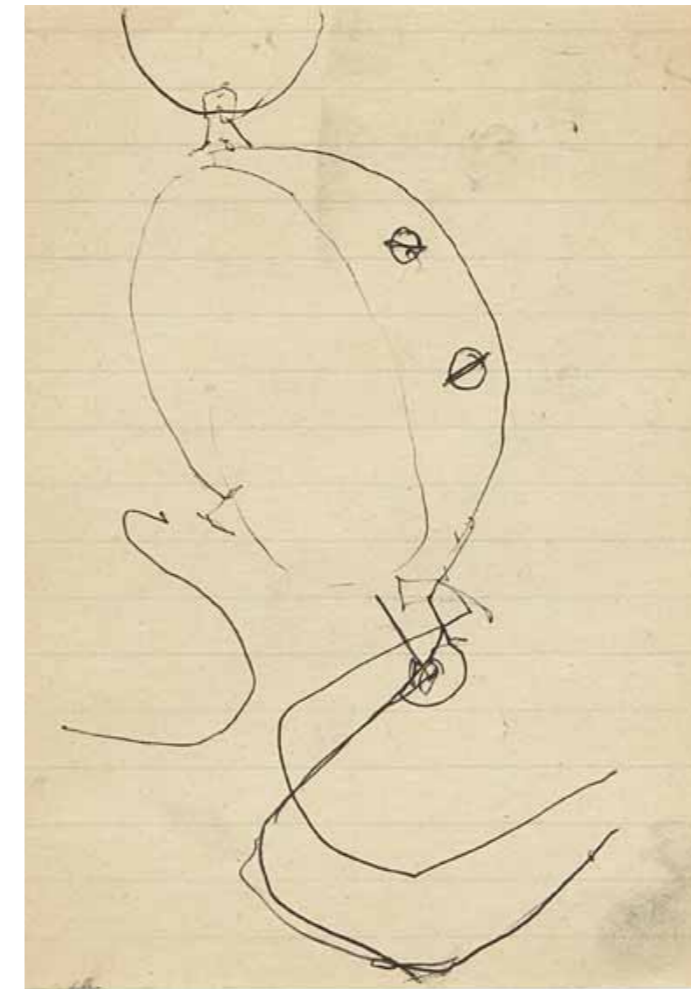
Inte heller är figureerna med sina spastiska rörelsescheman de enda som uppträder i målningarna under de här åren. Penselskriften öppnar också landskapsutsikter där fuktig grönska och regntunga himlar ger upphov till ett

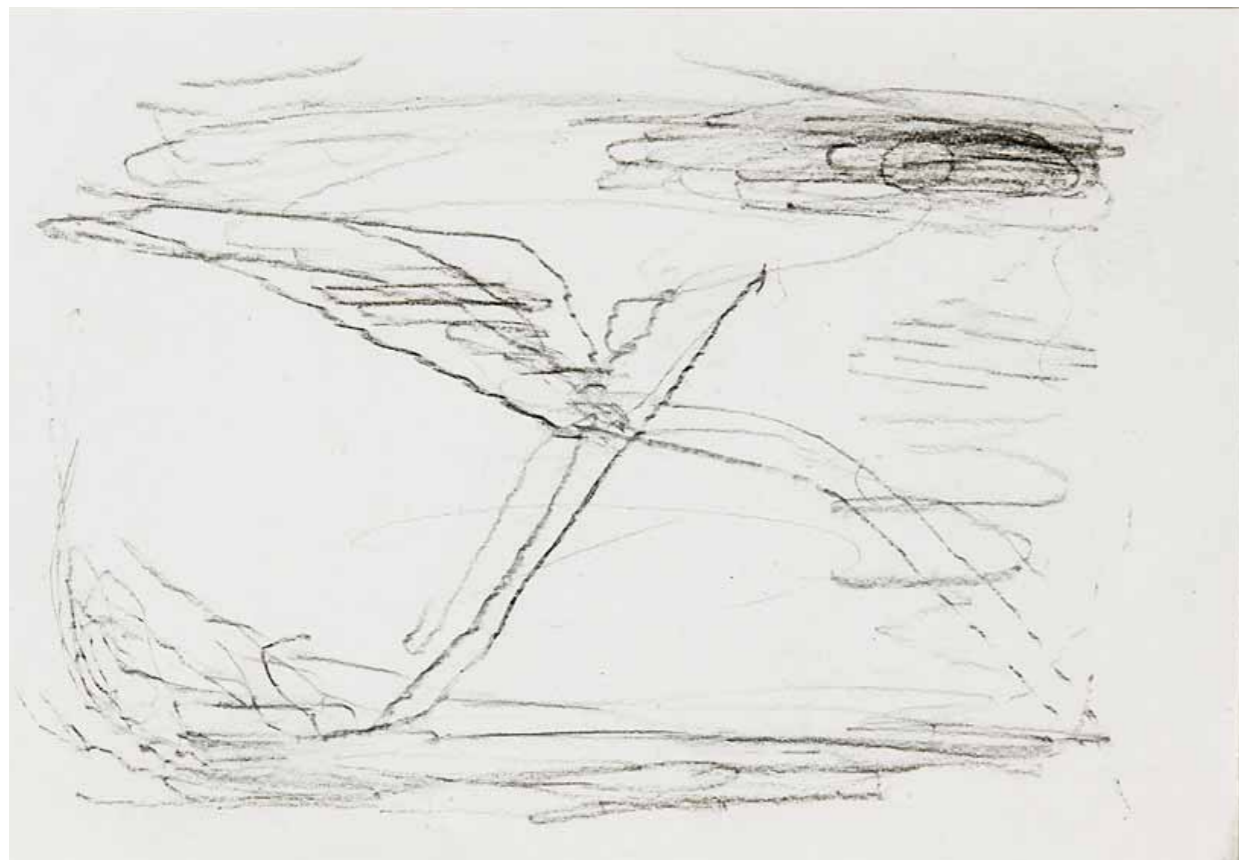


annat slags djup i bilderna. Svindlande vyer öppnar sig i det begränsade formatet.

Den svenska 1800-talsförfattaren Carl Jonas Love Almquist sade, i ett ofta återgivet citat, att »det är svårt, obeskrivligt svårt, att skriva strunt«. Det är många, efter Almquist, som vittnat om samma sak. En av modernismens arvedelar till oss är insikten om den befriande kraft som finns i ett strunt medvetet om de friheter det tar sig. Surrealisternas automatism, Michaux' mescalinteckningar och Robert Motherwells »doodling« har alla haft till uppgift att väcka liv i den intuition och skapande instinkt som människan offrat på civilisationens altare.

I skrivande stund är luftrummet utanför mitt fönster fyllt av tärnor som slår efter småfisk. När de tvärstannar i sin snabba flykt och handlöst faller ned på sitt byte i vattnet påminner de om Harald Lyths penselskrift. Han har med sina ytterst sofistikerade medel tagit sig förbi inlärd och avtrubbade betenden till en perfekt samordning mellan iakttagelse och handling.

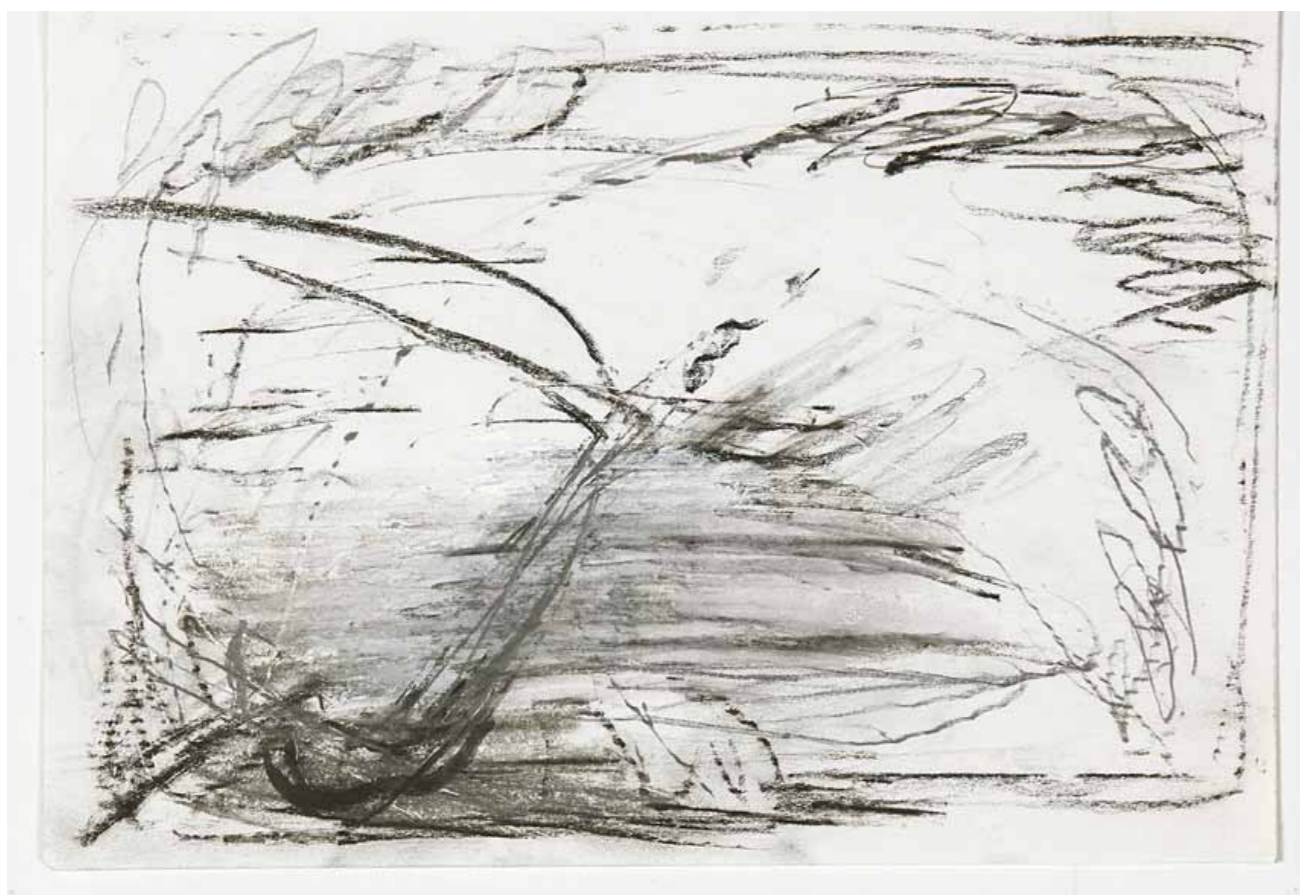




HENRI-FRANCOIS DEBAILLEUX: Det hela börjar i bakgrunden, nästan enfärgad – blågrön, blågrå, gråvit, ockra – uppstruken med lätt hand, tunt utvaskad: för att göra ytan genomskinlig, för att öppna den mot en anad rymd – framför allt för att den skall sända ut en bärvåg som gör ett mottagande möjligt.

Linjerna framträder först efteråt, svarta, eller bara mörkare. Snabbt dragna, kursiva till synes obestämda – ändå »säkra«; de tar genast befälet med en myndighet som får blicken att följa dem blint. Den dras med, motståndslöst – även om den ibland måste lita till sin egen intuition när de rör sig in i diset av färg och försvinner. Den dras med – tills alltsammans plötsligt förbyts i något annat: från att ha verkat dragna på måfå tecknar linjerna i ett slag en form – en form som visserligen är omöjlig att känna igen när den dyker upp, men som likafullt ställer oavvisliga krav på att bli igenkänd.

Blicken blir sedan aldrig fri från vad den skymtat. Den spårar upp varje ansats till kontur kring vad som förbigått den, samlar på lösbrutna eller ut





suddade fragment av linjer, bara anade, för att med de tunna och otillräckliga indiciernas hjälp rekonstruera en form som går att identifiera. Blicken anar formen, tycker sig skönja den på håll, ser den komma närmare – men ju tydligare den framträder, ju intensivare blir förnimmelsen av att den dunstar bort. Det är inte linjernas fel – de är lika säkra och förslagna som alltid – men i Harald Lyths verk har formen begåvats med en makalös förmåga att smita undan. Som om den kunde leka kurragömma i evighet utan att bli upptäckt. Som om den ständigt lurade av teckningen varje signalement som kunde röja den. Som om den njöt av att framstå som bara en synvilla – kanske för att ställa sig själv den oundvikliga frågan om den någonsin funnits. Och om den funnits – var har den funnits?

När blicken hunnit så långt märker den att den gått vilse. Utan att fördenkull lämna formen ur sikte slutar den så småningom att fråga efter någon identitet: sittande modell, rygg, kolonner, silhuett, torso, portar ... Vad spelar det för roll? Linjen själv har för längesen avbeställt alla sight-seeing-turer av det slaget. Det räcker med att formen faktiskt finns där, tillräckligt suggestiv för att kunna avvara titlar. Det räcker med att stå inför den. Fast var finns den? Hur långt bort? – Där! – där framme ... – men den har redan avlägsnat sig och blivit ett med bakgrunden, efter att nyss ha snuddat vid ytan.

Harald Lyths konst är just detta. Den härrör ur hans förmåga att skapa avstånd genom att förblanda djup och yta – avstånd som trotsar varje försök till uppmätning. I vanliga fall brukar man fästa sig vid detaljer som kan fungera som riktmärken för ens orientering – perspektiviska flyktpunkter, lysande fönster etc. – men här sopar det som syns genast igen alla spår efter sig. Riktmärkena leder ingenstans. Återstår bara att flyta bort med strömmen, virvla iväg med det som svävar och acceptera svindel. Det är i en sådan omgivning Harald Lyth låter sina gestalter uppträda – för att få oss att ströva i det ovissa, glömska av allt igenkännande, för att få oss att föredra lusten framför vetandet, för att få oss att lita mer på förnimmelserna än på vårt bristande verklighetssinne, för att få vår blick att vänja sig vid lugna överfarer från det synligas stränder till det osynligas ... Uppenbarligen är det till sådana områden – eller vatten – som verken tar oss: genom sina obegripliga självklarheter, oändligt väl lämpade att få oss att upptäcka överraskningarnas mysterier på nytt.





SÖREN ENGBLOM: Strängt fostrad att organisera bildytan utan några illusionskonster gjorde han tidigt – ett stillsamt – uppror: införde skuggorna och lurade ögat. Men sådana trick är som afrodisiakum för den som söker en förälskelse. Det skedde i en tid av påbud om bestämda aktualiteter i konsten. Han flydde också detta förtryck.

Han behövde inte söka för att finna sitt eget rum, men han blev tvungen att arbeta för att få tillträde till det. Han fann det – vardagligt, poetiskt, genomskinligt och strängt personligt. Utan dramatik och överbyggnader, vare sig tekniska eller teoretiska. Två interiörer av Vermeer gav stoff till såväl atmosfär som poetik. En skymd hörna av ett rum. En kvinna med musikinstrument – luta eller virginal, för vardagens etyder – och ett brev; ett oroande eller inspirerande löfte.

Länge dröjde rummets vertikaler i en alltmer abstrakt bild. Inviterad till sitt eget rum kom han att definiera detta snarare genom vad det kunde rymma än genom vad som begränsade det. Rummet blev rymd som en konsekvens av att det ursprungligen sågs som en öppning, en möjlighet.

Harald Lyth beträder sitt rum intuitivt, i ett improviserat möte med färgens okända möjligheter.

Han kallar målningarna uvertyrer. Just det: »öppningar«. I operans värld brukar uvertyren föregripa Det Stora Dramat. Göra en modell eller en skiss. Reflektera och förbereda lyssnaren för seglasten. Men den kan också – som den fristående konsertuvertyren – vara ett drama i sig.

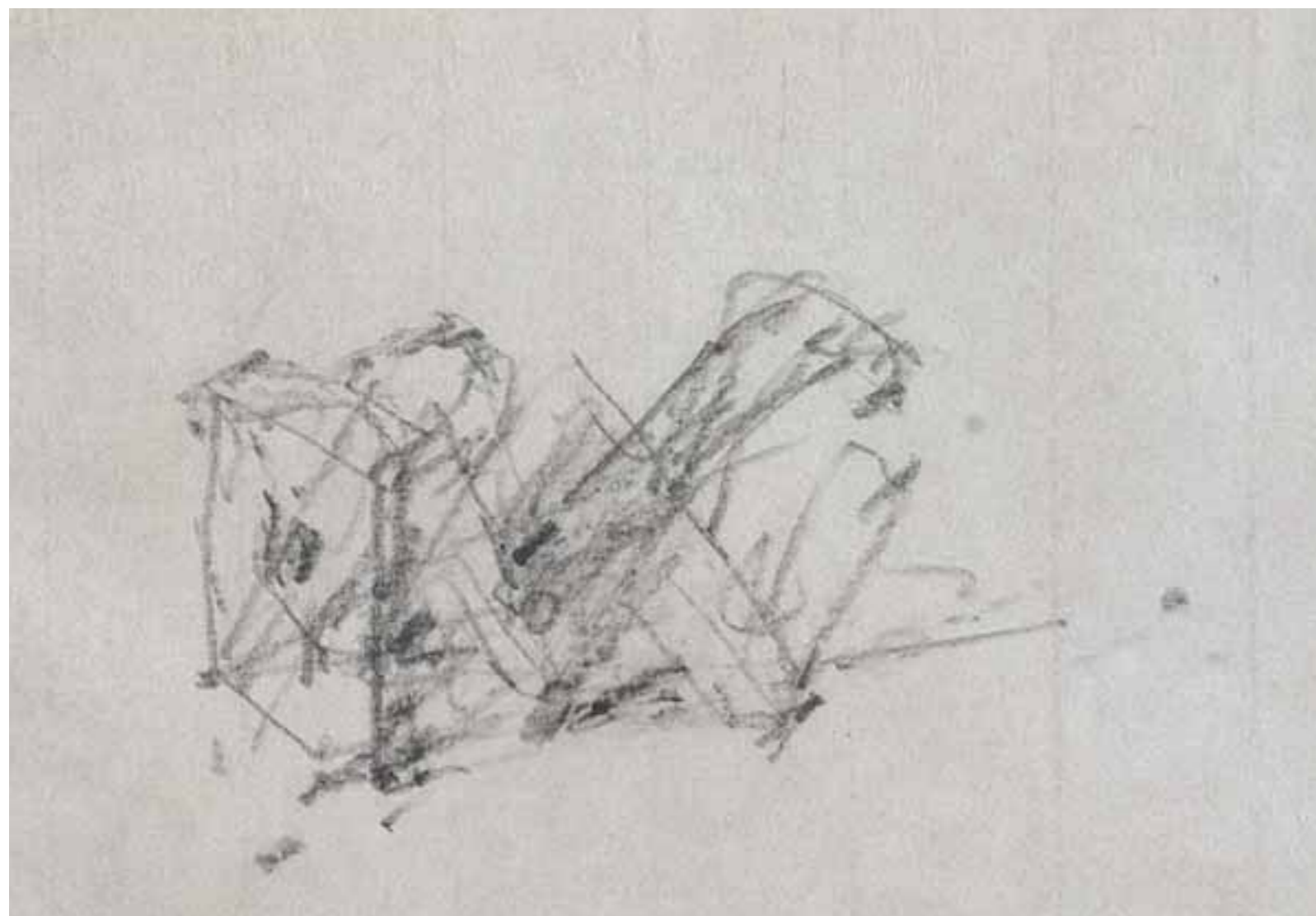
Ett rum som blir till rymd som är öppning. Den geografiska motsvarigheten är en strand. Arketypisk plats för flyktingar, främlingar och upptäcktsresande. Tid att andas. Luften är fuktig och mättad av syre. Som färgen i hans målningar. Orfisk, buren av en lycklig slump, som det personliga ljuset i en röst. Omöjligt att rekonstruera – kan ej försäkras. En enda blick på Eurydike och han förlorar henne för alltid. (Monteverdi skrev den första uvertyren, till »Orfeo«.)

Men liksom myten berättas om och om ingen fäster han ständigt nya färger på det enkla papperet.

Han gör det en gång till.

Inga fyrbåkar brinner på stranden. Ingen ropar. Minnet av en röst (Berättelsen är det ingen som minns). Inga ord. En röst. En flaska guppar vid strandkanten.





ULF LINDE: CYKLISTEN Om en cyklist medvetet kontrollerade alla sina rörelser skulle han falla i gatan på fläcken. Hans motorik är till den grad komplicerad att hans tanke aldrig kan omfatta den; vore hans muskulatur helt ut underordnad hans tanke skulle hans balansakt te sig mirakulös. Men man kan som bekant mycket väl tänka på annat medan man cyklar; cykling är därför ett utmärkt exempel på ett omedvetet förlopp.

Delvis är förloppet förnuftsvidrigt. För ens förnuft är den egna kroppen och en cykel två helt olika saker, men för den som cyklar är cykeln en del av hans egen kropp – han har känseln i däcken, i pedalerna, i handbromsen... På ett omedvetet plan utgör cykeln och han själv en enda organism. Den stela metallen i cykeln är en del av honom själv lika väl som de stela benpiporna i hans egen kropp.

Omedvetet uppfattar han den ordning som cyklandet förutsätter; snabbare än tanken hinner han uppfatta otaliga hot mot den ordningen och parera dem – han håller balansen.

På samma sätt är en musikers instrument en del av honom själv när han spelar. Hans identifikation eller inlevelse blir total, han är ett med både instrumenten och musiken – förnuftet tillhandahåller inga distinktioner längre, allra minst distinktioner mellan subjekt och objekt, Allt blir ett enhetligt strömmande liv. Men det livet är ömtåligt. Ett enda brott mot den befallande ordningen räcker för att medvetandet skall slita sönder den omedvetna enheten: en enda falsk eller orytmsk ton och violinisten sitter genast med ett främmande stycke trä i handen! ...

I Lyths fall är den »rätta« bilden musikalisk i just den meningen. Den upphör att vara ett objekt som fantasin kretsar kring på distans. I stället identifierar han sig med vad som syns, som en skådespelare identifierar sig med sin mask – målningen är hans mask. Han lever i dess mimik som han lever i sitt eget ansikte: mot allt förnuft – som cyklisten i sin cykel.

