TORSTEN ANDERSSON: ”*SÄRLINGSKAPET ÄR EN KONSTRUKTION I INTELLIGENS-ARISTOKRATINS HJÄRNOR MED SAMMA MYSIGA FUNKTION SOM TOMTEN.*”.

Torsten Weimarck

an man beteckna konstnären *Torsten Andersson* som en ”landsbygdsavantgardist”? [1]

Hans på flera sätt gåtfulla och motsägelsefulla konst kan kanske tyckas fjärran sådan idealiserad primitivism. Samtidigt ska det genast sägas att ett försök att förbinda hans konst med ”landsbygds-avantgardism” inte innebär någon nyhet i sak. Långt därifrån. I själva verket finns detta ofta med som en ganska obestämd, men ändå uttrycklig bakgrund i det mesta som skrivits om Torsten Andersson. Men det är oftast just en bakgrund, som inte följs upp mer explicit i hans konstnärskap. Ibland omnämns det närmast som en kuriositet i linje med hans långa, självvalda exil från 1966, oftast långt från konstvärldens centra och i lite förbluffande kontrast till hans överlag mycket höga status, ja elitställning i konstkritiken och i svensk nutidskonsthistoria. Men betydelsen för hans identitet och egen konst av uppväxtens lantliga miljö – socialt, existentiellt såväl som estetiskt – blev med åren alltmer tydlig, särskilt i hans egna texter och uttalanden. Ja, under hans senare levnadsår kom detta faktiskt att dominera som hans egen förklarande kontext, där han beskrev dessa erfarenheter som de viktigaste riktningsgivande drivkrafterna i sitt konstnärskap.[2] Det är detta faktum som kan motivera mina reflektioner nedan om hans verk som exempel på ”landsbygdsavantgardism”, fattad i vid mening. Jag vill här fokusera på några av hans konstnärliga vägval som mer explicit rör detta och försöka analysera dess innebörd i det större sammanhang som konstnärskapet utgör.

1

Frågor kring ”landsbygdsavantgardistiska” drag är återkommande, ofta i marginalen, i den konstkritiska och konsthistoriska litteraturen om Torsten Andersson. Men jag

vill alltså här pröva möjligheten att gå ytterligare ett steg och föra in dem som en huvudnyckel till konstnärskapets djupaste skikt, stärkt av hans egna explicita betoningar, särskilt i senare texter och uttalanden. Å ena sidan uppfattade Ulf Linde honom 1958 i sin anmälan av hans separatutställning på Galerie Blanche i Stockholm som en mycket ”tidsenlig” konstnär (som det heter i artikelrubriken), som ”har tagit det aktuella måleriets kris på allvar, sökt upp den och ställt sig att arbeta där det är som svårast”.[3] Å andra sidan karakteriserade exempelvis Lars Forsell 1963 lite roat (på gränsen till överlägset) den unge måleriprofessorn Torsten Andersson som ”i högsta grad /- - -/ en särling”,[4] som programmatiskt och uttryckligt strävade mot ”hednisk provinsialism”.[5] Forsell skriver vidare:

> Han hade på särdeles kort tid gått den mycket långa vägen; det fanns hos honom något av den klassiska bondestudentens behov av att göra rätt för sig. Han bokstavligen studerade måleri, med en brinnande kunskapstörst. Och hans totala brist på sofistikation – eller humor som denna underligt nog ibland kallas – måste ha verkat om inte malplacerad så i varje fall otidsenlig. /- - -/
>
> Detta allvar måste ses mot hans personliga bakgrund.
>
> Han föddes i Frosta härad i Skåne, långt från allfarvägarna. Hans far var hästhandlare, en av de sista; kanske skymtar han någonstans i ”Bombi Bitt och jag” bland figurerna på marknadstorget i Kivik. ”*Jag minns*”, skriver han i sin dagbok, ”*min mormors linåker, hur hon ryckte, häcklade, bröt och spann. Som pojke fick jag färg av farfar och duk av mormor.*”
>
> Föga i hans omgivning – utom färgen, duken, bokskogarna och möjligen faderns rotlösa läggning – uppmanade till konstnärlig verksamhet. Visserligen hade han en känd orgelbyggare i släkten, och hans farfar skulpterade. Men att han överhuvudtaget kom att bryta upp från sin hembygd /- - -/ tycks ändå ha varit följden av en närmast somnambul process.[6]

Jan Håfström, som var elev vid Konsthögskolan under 1960-talet då Torsten Andersson var professor där, ger i en insiktsfull artikel från 1995 inblickar i dennes mycket motsägelsefulla och problematiska förhållande till konstvärlden och ser hans konstnärsroll som ett ”[u]tanförskapets martyrium”:

> Jag tror han såg katastrofen komma. Någonstans gjorde han sig klar att lämna det sjunkande skeppet. Tillfället var väl valt. Hans karriär var fortfarande i brant stigning, han var professor, han hade mycket snygga kostymer, Lars Forsell hade skrivit en briljant katalogessä, hans måleri visades på biennalen i Venedig.
>
> /- - -/ Hans nej är sammansatt. Exilen ingår som en viktig del. Den kommer att förbli ett öppet sår – för honom själv, men särskilt för oss som stannade kvar. Jag är inte ensam om att under de här tjugo åren ha haft mycket kluvna känslor inför Torsten Anderssons frånvaro.
>
> I landsflykten blev hans position både absurd och uppfordrande. Genom att försvinna gav han näring åt myten om sin återkomst. Och genom att skudda det internationella konststoffet av sina fötter förde han sin konst ett steg närmare sina egna fötter, sitt eget ursprung.[7]

Det är intressant att iaktta hur denna motsägelsefulla konstnärsroll som Torsten Andersson förkroppsligade – som torde ha sina djupaste rötter i erfarenheter från uppväxten i en jordbrukarmiljö på skånska landsbygden under mellankrigstiden i kontrast till den samtida urbana konstvärlden – med delvis andra förtecken kan tyckas upprepa den socialt och mentalt högt anspända roll som faktiskt även karakteriserade några av 1500–1600-talens mest uppburna konstnärer i furstars och kyrkans tjänst, liksom i viss mån 1800–1900-talens konstnärsbohem. Denna historiska, problematiska konstnärsroll var till övervägande del ett resultat av den maktkamp som skiljelinjen mellan hantverksmässigt kroppsarbete och andlig tankeverksamhet utvecklat i de senmedeltida städerna och som senare kom att ideologiskt elaboreras bland annat i miljön kring konstakademierna. Denna sociala klyvnad innebar en besvärlig situation för konstnärerna, som förväntades behärska båda verksamheterna, även om det främst var det andliga innehållet i deras konst som synliggjordes och värdesattes. – Torsten Andersson upplevde sig allt som oftast som en främling i konstvärlden och som i självförsvar mot de ”intellektuella” konstnärerna, mot ”hermelinerna”, som han skriver, kunde gå till oresonliga, häftiga motangrepp. Samtidigt kunde han långt efter återkomsten 1966 till moderns födelsegård i Benarp låta sig fotograferas för offentligheten vandrande omkring i markerna, dramatiskt klädd i mörk långrock som en högrest, sträng målarfurste från forna tider.[8] – Men lika gärna kunde han se sig i vad som förefaller vara en motsatt livssituation:

> Månen och solen belyste mig. Boskapen med sina klövar och hovar, horn och kroppar omgav mig. Min barndoms landskap och jag själv som pojke är det närmaste jag kommit den stora konsten.[9]

2

– Men, om Torsten Anderssons *nej* var ”sammansatt”, som Håfström skriver, vad var det då han i stället sa *ja* till? Han själv berättar:

> När jag var 17 år började jag måla på Skånska målarskolan i Malmö. Undervisningen gick ut på att se ett föremåls färg och att överföra den färgen på en duk eller pannå och att göra detta med en yrkesmålares teknik. Jag blev förhäxad av arbetsuppgiften. Mötet mellan plankstrykarens hantverk och den totalt onyttiga målningen kändes som något underbart gåtfullt. /- - -/
>
> Jag är hantverkare. En hantverkare håller inte på med känslor och innehåll. Känslorna och även innehållet är integrerat i hantverket på samma sätt som intellektualism är integrerat i intelligens. /- - -/ Genuina hantverkare och betydande konstnärer är inte intellektuella, de är intelligenta. Det är det som gör deras arbete så uppfriskande, så underbart befriade från känslosamma och intellektuella pretentioner.[10]

Viljan att härleda sitt konstnärskaps innersta hemligheter och intentioner till en ”yrkesmålares teknik”, till ”plankstrykarens hantverk”, är något som Torsten Andersson gång på gång återkommer till i sina uttalanden. Hans konstnärliga särlingskap var ofrivilligt, säger han syrligt, en påtvingad landsflykt, en olycklig belägenhet, skapad som en social konsekvens av den påstådda motsättningen ”mellan plankstrykarens hantverk och den totalt onyttiga målningen”:

> Särlingskapet är en konstruktion, i intelligensaristokratins hjärnor, med samma mysiga funktion som tomten.[11]

Yrkesmålarens hantverk är definitionsmässigt tekniskt, kroppsligt, direkt och o-metafysiskt. Det är ofta vardagligt ändamålsenligt, medan konstmåleriet av ålder är lyx och principiellt onyttigt (på samma västerländska skala) och som sådant föremål för filosofers ändlösa legitimerande tankemödor. ”Men”, skriver han

> kunskapsintellektualismen stod inte högt i kurs i den anarkistiska bygd där jag växte upp. /- - -/ Det gällde att reducera idéerna till en teori och att decimera hantverket till en handling.[12]

Torsten Andersson siktar på *båda* dessa praktiker, kombinerar dem för att *som bildkonstnär vara hantverksmålare*, där all högdragen grund för bildkonstens ”innehåll” suddas ut som efemärt och tillfälligt – ”ingenting” – och till sist kan ersättas av hantverksmåleriets rika uppsättning av skickligt tillämpade tekniska och visuella konventioner, av bildspråk, mönster och figurationer, som professionellt utvecklats i intrikata materialbehandlingar, tekniker och formspråk, ”underbart befriade från känslosamma och intellektuella pretentioner”:

> Hur har jag kunnat leva ett helt liv som konstnär utan att säga det rakt på sak att min konst alltifrån den tiden handlat om ingenting? Att detta ingenting kan vara konst och att konst kan räcka som innehåll i bilder.[13]

Det var mötet mellan yrkesmålarens hantverksmässiga teknik och det över den snäva nyttan stående konstmåleriet – som främst syftade till *visuell skönhet* – som gjorde honom ”förhäxad” på konstskolan i ungdomen och ”kändes som något underbart gåtfullt”. Att Torsten Andersson faktiskt kallade sin enligt egen uppfattning verkliga genombrottsutställning på Galerie Blanche i Stockholm 1962 för det folkkonstklingande ”Bilder från Frosta härad”, är betecknande. Det var här han bland annat visade versioner av den viktiga diptyken *Källan*.

I en dokumentärfilm, gjord i samband med utställningen på Dunkers kulturhus i Helsingborg 2002, kommer Torsten Andersson återigen in på den omvälvande upplevelse i ungdomens målarskola, där han blev medveten om de professionella hantverkarnas betydelse:

> Plötslig kände jag med händerna och i viss mån med medvetandet och framför allt intuitivt, att folket ägde den kultur som vi kallar borgerlig, att det var hantverkare som tillverkat allt vad jag tyckte var vackert. Att det var hantverkare som murat de vackra 1700-talskakelugnarna, att det var hantverkare som snickrat dom vackra möblerna, Hauptmöblerna och sånt, det var helt enkelt folket som ägde denna kultur. Det var jag som i egenskap av arbetarbarn ägde den borgerliga kulturen, tillsammans med andra naturligtvis. Det gav mig en känsla av social jämlikhet. Jag kände mig starkare efteråt. – Det är först på sista tiden, som jag minns och återupplever detta första fräscha möte med professionellt konstnärskap, för det får man ju säga att det var, för tidigare hade jag bara sett bilder på cirkustälten och sånt där, och så hade jag ju då köpt en bok om Zorn och Liljefors, men jag hade inte sett modern konst. Och så kom jag dit och fick se dom stå där och måla som yrkesmålare på en duk. Det var ett avgörande intryck som förmodligen bidragit till att jag aldrig, aldrig egentligen har känt mig hemma med innehåll, med en massa innehåll i konsten, det har liksom inte behövts. /- - -/

Han fortsätter, och säger han att han senare upplevde något liknande i mötet med den äldre konsthistoriens mästerverk:

> Jag menar ju att det finns en *lyx* som är oerhört djupt rotad och som inte är klassbunden. När jag kom till Louvren första gången som 20-åring var det ju en oerhörd chock att se Rafaels porträtt av påven, och det som slog mig var just lyxen, det fullkomligt onödiga. Och det är likadant idag när jag ser på målningar av till exempel Zurbaran eller George [de] La Tour. Jag ser ju inte dödssymboliken i Zurbarans stilleben. Utan för mig är det ju alltså ingenting annat än en underbar målning! Det är ingenting – det är bara en underbar målning, det är ingenting! Därför svarade jag i en intervju för en tid sedan, när dom frågade vad jag målade. Jag sa: ”Ingenting”, eftersom en bra målning är precis så gåtfull som ingenting.[14]

3

Uttalandet ovan slutar med att Torsten Andersson i intervjun kommit att nämna att han hävdat att konstnärlig kvalitet för honom inte hade med ”innehållet”, ”budskapet” i en målning att göra, utan är en nödvändig onödighet, en lyx, ett överflöd, ett ingenting – men samtidigt *allt*: ”det är bara en underbar målning”. – Men minnet av de intervjuande personernas starka *negativa* reaktion på hans svar, uppväckte hans vrede och sociala bitterhet, och han fortsätter:

> Men när jag berättade sedan [att jag redan] som tjugoåring [tyckte] att det var lyx, ja då kopplade de det genast till arbetarklass. Mina föräldrar var ju lantbrukare, gudbevars. Och

att man ville bli fin och sådär. Det krävs mycket självbehärskning för att inte reagera häftigt i en sådan situation. Det är en förnedring på något sätt av arbetarklassens människor att inte dom har behov av skönhet och lyx. Visst fan har dom det. Dom har behov av en vit soffa dom också.

Och de mest fanatiska vänsterkonstnärerna var oftast barn till präster. Jag minns att jag inte mådde så bra då. Jag såg dessa prästsöner, de satt på hästarna och red runt på fälten med piska i hand och höll arbetarna i schack. Det var jävligt jobbigt. Hade jag ... när dom gjorde en nidutställning om mig till exempel på Forum målarskola, hade det varit krig i Sverige då, hade jag inte levt nu, dom hade gjort som dom gjorde med Lorca, tagit ut honom i en grusgrop och skjutit honom. Och de företrädde arbetarklassen! Jag tänkte, vad i helvete, jag tillhör ju också arbetarklassen! Jag kände inte igen mig i allt detta, jag kände inte igen mig av samma skäl som jag aldrig kände igen mig i Stalin eller något slags proletariatets diktatur. Jag kände aldrig igen mig i den. Därför att jag tyckte ju helt enkelt att där mycket väl kan stå en vit soffa i ett arbetarhem. Jag visste ju hur min mor älskade blommor, hade bord fyllda av blommor inne i de små rummen där vi alla skulle vara. Där skulle ändå vara ett stort bord fullt med blommor som hon skötte med kärlek. Eller min farmor som satt och vävde. Arbetat hela dagen och så skulle hon ner till vävstugan på kvällarna och satt uppe till 10–11 och vävde. Det är ju arbetarklassen också.[15]

Hans syn på konst i vid mening skulle kunna sammanfattas som ett elementärt uttryck för människans grundläggande mentala behov av att oberoende av de yttre sociala sammanhangen omges av skönhet. En målnings visuella kvaliteter och den omsorgsfulla bearbetningens utseende kan höja den över de fysiska och materiella villkoren och behoven, och just i den egenskapen betecknas som ”ingenting – det är bara en underbar målning”. Det är ett föremål, som socialt, begreppsligt, konstnärligt och existentiellt under tidernas lopp har kluvits i två delar och som båda två, var på sitt håll, blivit ofullständiga, halva, amputerade och socialt åtskilda.

I den sista boken som utkom under hans livstid förtydligar han arbetssättet:

Arbetsmetoden är resultatet, vem som helst som tar på en lerklump tillräckligt länge och ömsint, ställs slutligen inför ett ingenting som måste vara ett någonting.[16]

4

I ett uttalande av Torsten Andersson, refererat av Olle Granath, heter det att han strävade efter ett bildspråk som har ”samma ursprungliga kraft och förmåga att upprätta gemenskap kring sitt innehåll som en gång den keltiska ornamentiken hade.”[17] De egenskaper hos denna ornamentik som kan ha intresserat Torsten Andersson torde ha varit de intrikata, lineära, löpande mönsterkurvorna och yttäckande flätverken, uppbyggda av abstrakta formelement som motiv med rötter i naturalistisk djurornamentik, suveränt stiliserade och utlagda i eleganta kompositioner i perfekt

balans. Således ett kvalitativt bildspråkligt ”innehåll” som är – ”*ingenting*”, men fullt av suggestiv visuell kraft och skönhet, och mimetisk dramatik. Alltså ett starkt fysiskt och visuellt *språk*, öppet, men samtidigt smittande, och tillämpbart för skilda individuella, existentiellt betydelsefulla ändamål. – Torsten Andersson skriver:

> Måleriet är människans djupaste, effektivaste och snabbaste morse-system. Måleriet är en himmel av svarta hål, en skog av brun starr, ett skrik i det tysta talet.[18]

Bildens *språk* vs. bildens *innehåll* var en distinktion som på nytt engagerade Torsten Andersson under de sista åren. I ett bitvis snårigt resonemang som utmynnar i den lite otympliga formuleringen *Mellan person och språk finns en differens* (som också är titeln på den biografiskt upplagda boken från 2008),[19] diskuterar han det konstnärliga skapandet som ett bildspråksarbete utan annat innehåll än just själva den suggestiva språkbearbetningen – en ”*lyx*”, som han tidigare sa – som varje betraktare (av vilka konstnären själv är en) kan använda för helt individuella sammanhang och behov. Torsten Andersson skriver:

> Det var när jag förstrött målade av en skulptur, en skulptur som var en konsekvens av mitt 1950-tals målande som jag upplevde att målande som konstart friställdes ifrån sitt innehåll, klev ut ur sig självt, betraktade sig självt utifrån. Konstarten målade bilder kändes viktigare än sitt innehåll.[20]

*

Ornamentik kan ju ses som ett slags stiliserad översättning, en abstraktion i varierande grad, av utseende och formegenskaper hos ett verkligt objekt. Men den re-materialiserar, ofta t.o.m. åter-förkroppsligar själva abstraktionen – den bildspråkliga grammatiska processen – ibland i repeterande mönsterbilder. Den skapar ett föremål vars visuella verkan särskilt bygger på upprepningen av mönstrets distinkta form och utseende. Ornamentet befinner sig på en språkteoretisk nivå, en formlära med syntaktiska exempel, som knappast alls uppehåller sig vid *vad* som skildras eller föreställs, utan bara *hur*. Ornamentet kan framstå som ett visuellt alfabet i ett slags latens eller kanske ”transittillstånd”, för att använda Torsten Anderssons eget uttryck för sin mentala belägenhet när han återkommit till hemtrakterna.[21] Det är ett drömlikt tillstånd i en skapandets gryning av beredskap och möjligheter, som alls inte behöver realiseras, tvärtom, det representerar ett kraftfält på en annan nivå än den vardagliga så kallade verkligheten.[22] I stället är det fråga om en nivå av kreativt skapande, hantverkarens, den mänskliga demiurgens, som försöker efterbilda Guds skapelse.[23]

Ornamentet med dess särskilda egenskaper återkommer på flera sätt i olika verkgrupper i Torsten Anderssons konstnärskap. En sådan grupp bildar sviten *Bildstoff 1970–1995* (bild 1–2),[24] frottageliknande blyertsteckningar som på samma gång är abstrakta och realistiska i den meningen att de sällan avbildar helt igenkännbara objekt. Samtidigt kan de föra tankarna såväl till tapet- eller vävmönsterrapporter med halvabstrakta, emblemartade upprepningsmönster, som till naturformationer av olika slag: egendomliga geologiska formbildningar, rottrådar hopväxta som nystan,

trädrötter som intrasslade, spetsigt vinklade armbågar, närbilder på krusbladiga örter som persilja eller vildkål likt hopskrynklat papper, intrikata vågmönster på sandstranden eller havsbottnen, eller kraftfulla vågrörelser, mullrande molnformationer. – Sådana som också exempelvis Leonardo da Vinci tecknade på ett slags direkt, närsynt uttryckskspråk – som om de var gjorda på en annan medvetandenivå, nästan automatiskt. De bildspråkliga motiven hos honom är hämtade från naturen, ibland ”maskerade” i en muskulös hästkropp eller i fysionomin hos ett karaktärsfullt ansikte.

Märkligt, och tankeväckande, är också att en del av dessa teckningar av Leonardo tycks vara komponerade och utförda med hjälp av en liknande bildgrammatik som han kunde använda i anatomiteckningar, på samma gång precisa och fantasifullt konstruerade. En sådan överensstämmelse skulle kunna förstås mot bakgrund av den nya synen på anatomisk kunskap i Leonardos samtid som en särskild vetenskaplig kunskapsmetod, en särskild kod. *Ana-toméo* betyder ordagrant, ”skära sönder”, ”dela”, (dvs. på ett nytt sätt), så det han beskriver kan därför inte alltid återfinnas i en verklig kropp, utan anatomin är en konstruktion, ett språk med en särskild grammatik, skapad för att kunna anatomiskt beskriva och översätta kroppen till ett visuellt kunskapsobjekt.25 – Denna utvikning med anledning av att Torsten Andersson gjorde några målningar 2002, betecknade som *Marmorskulpturer*, med tillägget *Målade efter att ha sett skulpturer utförda av Canova* (bild 3, 5), som kan ses som ett slags *omvända* sådana anatomibilder. Nyklassicisten Antonio Canova är bekant för sin virtuosa teknik att till polerad vit marmor översätta mjuk hud och sensuella rörelser hos idealiserade, mänskliga gestalter, komponerade i intagande och ofta sentimentaliserade positioner. Dessa gestalter kan i sin idealitet ses som anatomiska abstraktioner, som Canova gjort minutiösa, realistiska porträtt av – och som i sin tur Torsten Andersson avbildat, men skruvat upp den stegvisa processen ytterligare ett varv...

Målningen på bild 3 utgår sannolikt från Canovas *Amor och Psyche* (bild 4), som reducerats till ett geometriskt formspråk med en figur skapad av en rak åttkantsstav som förenats med en klyka, gjord av en stav med kvadratisk genomskärning. I bakgrunden finns här sannolikt en hänvisning till konstakademiernas klassiska geometriska kompositionsövningar. Men framför allt torde Torsten Andersson ha velat framhäva den språkligt anatomiska, ja *ornamentala* sidan av Canovas verk och därmed eliminerat det lite sötaktiga i motivet.

Vad gäller målningen på bild 5 kan här tyckas finnas en förbindelse till bildstoffsteckningarna ovan genom den noggranna redovisningen av de amorfa, abstrakta formbildningarna, men här finns nog också en skämtsam referens till serieteckningsbilder av ”modern skulptur”. Det finns inga uppgifter om vilka skulpturer av Canova som Torsten Andersson syftar på i sviten, men för målningen på bild 5 kan man nog på goda grunder utgå från att han använt en detalj av det övre partiet (fast sedd från ”baksidan”) av *Tre gracer* (1815–17).

Det geometriserade, kloss- och sockellika, återkommer i flera av Torsten Anderssons sviter, exempelvis i *Marmorblock* från 1999.[26] I sina dagboksanteckningar skriver han:

> Det äventyrliga med en målning är den kolossala rymd som skiljer möjlighetens omfattning och själva materialets minimalism. Jag tager en tub grön färg och skulpterar en monokrom målning i grön marmor, utan att behöva skaffa fram grön marmor och utan att behöva hugga i det hårda materialet från morgon till kväll. Detta kallar jag sällsam fiktion.[27]

5.

Ornament har en mycket stark *mimetisk*[28] uttryckskraft just i sin egenskap av *formspråk*, vilket man starkt blir varse i några målningar av dörrkläppar (bild 7) och ornament på socklar (bild 8–10), från 1988–89 resp. 1993–94. Sviten (eller sviterna) innehåller en rad närbilder, ja ”porträtt”, av enskilda objekt, nästan som på en provkarta i en tänkbar sortimentskatalog med olika dörrkläppar och utsmyckade socklar. Torsten Andersson skriver:

> När jag började måla porträtt av abstrakta objekt använde jag den klassiska realismens språk. Jag placerade det abstrakta objektet mitt på duken likt en 30-talsfotograf som bakom lådkameran fångade in motivet mitt på kortet. Också likheten med klassisk konst känns bra. Jag har alltid beundrat klassiska målningar med motivet mitt på duken och runt omkring en rymd av tomhet. Detta centrum negerar 1900-talets kubistbaserade spridning av händelserna på ytan.[29]

De senare sockelmålningarna är ibland betecknade med stora, något valhänt formade schablonbokstäver som ”SKULPTUR”. Socklarna med dörrkläppar är vertikalt ställda, likt provbitar i trä, tillsågade fyrkanter, på vilka kläpparna är fästade som ser ut att vara gjorda i något slags metallgjutgods. I den postumt utgivna *Identitetsfrisen* (2011) finns ett helt eget handskrivet avsnitt som Torsten Andersson rubricerat *FOLKLIG KULTUR DÖRRKLÄPPAR* och som är illustrerat med fyra sådana målningar.[30] Han berättar där inledningsvis om att en gren av hans släkt härstammade från en tysk trumpetare vid namn Stede, som under 1700-talet var bosatt på ett trumpetarboställe i Äspinge, i närheten av Benarp. Han skriver vidare:

> Jag tillhör släkten Stede. Ur jord och musik föddes jag den 6 juni år 1926 på ett litet Stede på Linderödsåsen, där varje tuva föder blues.
>
> På ett av trumpetarboställena, där släkten Stede bott, såg jag dörrkläppar formade som jugendskulpturer. Jag kopplade mina dörrkläppar från 1980-talet till dessa kläppar, som en hyllning till ett stycke folklig kultur, till jugend, till blues, till min barndoms omtänksamma mor.[31]

Dörrkläpparna är liksom sockelornamenten närmast kärleksfullt målade, likt smycken. De senare ornamenten är ofta välartikulerade och kraftfulla, men kan samtidigt framstå som tillfälliga, nästan lekfulla. Det är beslag, förstärkningar och dekorativa utsmyckningar i klara färger mot den bara antydda sockelkroppen. Ornamenten, som kunde vara hämtade ur en möbelsnickares mönsterbok, artikulerar, smyckar

och bekransar sockeln med rytmiska, dansande och ibland även lekfulla formrörelser. Abstrakta, javisst, men mimetiskt och kroppsligt är de sinnligt påtagliga och starkt närvarande. – Torsten Andersson skriver:

> – Dina målningar ”lyfter inte”, säger min uppriktige vän. Nej, förhoppningsvis inte, jag gör allt för att få dem att landa, via språket gripa in i mina jordiska villkor.[32]

6.

Ornament(ik) är intressant på ett särskilt sätt i detta sammanhang, eftersom det direkt pekar i riktning mot de ”Abstrakta skulpturer och deras realistiska porträtt”, som Torsten Andersson något krångligt kallade sin utställning 1966 på Galerie Burén i Stockholm, den utställning som enligt honom själv möttes av en förnedrande tystnad och blev det yttersta incitamentet för att han under lång tid framöver kom att lämna konstlivet och Stockholm.[33]

> Under hela femtiotalet protesterade jag mot stiltänkandet. Jag tycker att den konsthistoriska förändringsprocessen gav mig rätt. Vid slutet på femtiotalet kändes det inte meningsfullt att polarisera förhållandet mellan expressionisten Pollock och konstruktivisten Vasarely. Steget över till det monokroma måleriet var kort i båda fallen.
>
> Min sydda vita Mås [*Måsen*] från 1961 var en logisk konsekvens av femtiotalets konsthistoriska förändringsprocess, men bara en skärva, en rest av allt det som jag drömde om vid begynnelsen av mitt målande. När jag beslutade att måla porträtt av sådana skärvor, var det ett infall, en desperat handling. Alla språk var ockuperade. Robert Rauschenberg, Jasper Johns och Yves Klein inventerade de sista bitarna av den banbrytande modernismen.[34]

Det var Torsten Anderssons uppfattning att det hantverksmässigt grundade, professionella stafflimåleriet inte i längden kunde överleva sedan det monokroma måleriet väl etablerats. Därmed skulle sådana visuella kvaliteter och tekniska egenskaper som han så djupt berörts, ja förhäxats av på konstskolan i Malmö i sin ungdom och som han även återfann bland den traditionella bildkonsthistoriens främsta verk, inte längre vara möjliga att vidareutveckla. Det var ju dessa egenskaper som utgjorde det främsta incitamentet för hans eget konstnärskap, och det var i den situationen som han 1962 hade målat *Källan II*, en diptyk, som består av två ovanför varandra hängda delar: den övre en duk med ett landskapsmåleri – ett koloristiskt flödigt och informellt målat, brusande källvatten – därunder en svart, helt monokrom målning på en bred planka, sågad ur en kluven trädstam, vars naturliga kontur tycks återfinnas i den nedre, något svängda kanten på plankan, som är bäckens jordiga botten.

Diptyken med sina två olika bildspråkliga nivåer ingick tillsammans med bland annat *Måsen* på utställningen samma år som han mångtydigt kallade ”Bilder från Frosta härad”. – Fyra år senare drog han konsekvenserna av detta, tog ytterligare ett steg och gjorde utställningen ”Realistiska porträtt av abstrakta skulpturer”, där han bland annat visade *Molnen mellan oss*. Det är en konceptuell, svart-vit målning med minimalistiska drag, av ett T, målat i själva bildytan som en stor, föremålsligt skuggad

skyltbokstav, som skapar liksom ett animerat rum kring sig. Den når nästan över hela målningen på höjden och kontrasteras mot ett mycket mindre, helt svart, grafiskt T intill, så platt att det nästan planar ut rummet runt sig till en abstrakt yta, trots att det är placerat liksom i ett bråddjup i en perspektivisk flyktpunkt i förhållande till det förra.

Och i Torsten Anderssons handskrivna anteckningar i *Identitetsfrisen* (2011) heter det (inklusive hans egna överstrykningar):

> ~~Jag räknade med att~~ mötet mellan realismens språk och det abstrakta motivet rymde ~~den professionella språkliga~~ egenart som ett återerövrat stafflimåleri bör äga.[35]

7.

Ja, för det är till stafflimåleriet han vill finna en ny väg, efter monokromen. Det är detta som driver honom till experimenten med olika representationsnivåer. Formspråket i den keltiska ornamentiken eller i det traditionella hantverksmåleriet innehåller ju ”ingenting”. Detsamma kan gälla en barockmålning, motivet till trots – ”det är bara en underbar målning, det är ingenting”. Konst, menade Torsten Andersson, har först och främst en mimetisk sida, ett djupt kropps- och uttryckspråk, som kan gripa tag i betraktaren eller skänka ro och glädje i dennes eget individuella predikament. Tendensen att på detta sätt se bildspråket som självständigt i förhållande till motivet, den särskilda artikuleringen av linje, form och färg, kan i sin tur skapa förutsättning för ett realistiskt porträtt av en abstraktion en *andra* gång, av *andra* graden.

Han har berättat om ett sådant benådat ögonblick i samband med sina målningar av tygskulpturer, då han en gång kom att måla en ”*Blommig duk* där blomman lyfter från duken på ett hallucinatoriskt vis” och mönstret ”friställs ifrån tyget och omvandlas till konstruktiva byggen.”[36] Tidigare hade han först målat tygskulpturens vita grundform, på vilken han sedan målade mönster och tygstruktur. Men nu övergick han till att först och främst måla mönstret och tygets trådar och sedan bara antyda skulpturens grundform. För det visade sig att det var i mönsterformerna och tygets trådstruktur som skulpturens viktigaste uttryck fanns, dess ”poetiska konstruktion”, medan skulpturens yttre grundform snarare framstod som ett underlag.[37] (Bild 11) – Som en konsekvens av denna svit målade tygskulpturer tillkom de målade ”pinnaskulpturerna” (bild 12), där mönstret och tyget omvandlats till ett gallerverk, illusoriskt målat som träribbor. [38]

*

Torsten Anderssons konstnärskap är på flera sätt motsägelsefullt. I hans fall fanns det otvivelaktigt underlag för en problematisk konstnärsroll, konstnärligt såväl som i ett socialt klassperspektiv. Men jag har här framför allt försökt att följa några spår som emanerar från erfarenheter i hans barndomsmiljö av naturskönhet och omsorgsfullt hantverksarbete i vackra mönster- och färgkompositioner. Det var erfarenheter som fick stor betydelse för konstnärskapet i sin helhet. Det är tydligt att yrkesmålarnas

traditionella hantverkstekniker och de rika upplevelser av målerisk poesi som dessa liksom i förbigående kunde skapa i hans omgivning, utgjort viktiga förebilder, riktmärken och inspirationskällor i Torsten Anderssons konstnärskap som han ständigt återvänder till. Hans existentiella erfarenheter och minnesbilder av såväl nåd som av plötsliga bråddjup tycks vara starkt förknippade med sådana upplevelser i barndomen.

Jag tycker mig kunna se hur dessa djupt förankrade erfarenheter i vuxen ålder utvecklades till något som från den urbana konstvärldens håll kan betecknas som ett slags ”landsbygdsavantgardism”, men som inte kan se hans stundom desperata konstnärliga identitetskamp annat än som en ”särlings”.

Noter

1 Torsten Andersson (1926–2009) studerade 1945 vid Otte Skölds målarskola, 1946–1950 vid Kungl. Konsthögskolan i Stockholm (med ett kort uppehåll 1947 då han vistades vid konstakademin i Köpenhamn). 1960 utsågs han, rekordung, till professor i Stockholm, men 1966 lämnade han professuren i protest (om detta senare finns några anteckningar i hans bok *Mellan språk och person finns en differens*, Torsten Anderssons stiftelse 2008, s. 39–48) och bosatte sig i barndomens Benarp utanför Hörby i Skåne. Återupptog bildskapandet först 1972. Internationellt genombrott under 1980-talet.

2 Den postumt utgivna faksimilskriften *Identitetsfrisen. Torsten Anderssons stiftelse. 52 Minnesbilder*, med efterskrift av Magnus Bons, Langenskiöld: Stockholm 2011, kretsar nästan enbart kring barndomsmiljöns betydelse för hans konstnärskap.

3 Ulf Linde, ”En tidsenlig”, *Dagens Nyheter* 8/10 1958

4 Lars Forsell, *Torsten Andersson*. Bonniers små konstböcker 4. Stockholm 1963, s. 6. – Torsten Andersson skriver 2008 på flera ställen apropå ”särlingskapet”, bl.a. ”Min förmåga att teckna är mitt enda medfödda särlingskap.” Och: ”Konstnären som särling är en rest av medeltida marknadskultur. Stackars den som föds med sex fingrar. Han visas upp på konstmarknaden mot betalning. Synen på konstnären som särling är ett missbruk av konstens gåtfullhet.” (Andersson 2008, s. 54, 88).

5 Forsell 1963, s. 13. Uttrycket ”hednisk provinsialism” härstammar från en kort text av Torsten Andersson i första numret av *Louisiana-Revy* 1960 i samband med utställningen ”Moderna Museet besøger Louisiana” (Humlebæk). Artikeln, som avslutas med att tala för vikten av ”en helhjertet internationalisme nær forbunden med dyb provinsialisme”, inleds på detta sätt:

> Der findes en hedensk provinisialisme, som går ud på at slippe alle de uhyrer løs, der i 700 år har siddet lænkede på døbefonternes sokler. En sådan respektløshed må betragtes som et sundhedstegn i et kunstmilieu præget af formalisme, ironi og bygderomantik. Den oprindelige germanske billedtradition, som er udsprunget af uberørt nordisk natur, af hvide sommernætter, mørke vintre, hævn og sagn, må ikke forveksles med en ”provinsialisme” som er uden rødder i det dybest provinsielle.

(Torsten Andersson, ”Der findes en hedensk provinisialisme”, *Louisiana-Revy,* 1/1960, s. 12)

6 Forsell 1963, s. 8

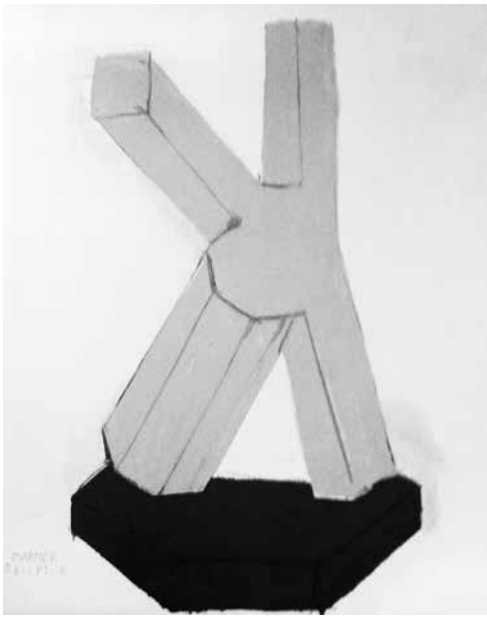
7 Jan Håfström, ”Utanförskapets martyrium”, *Paletten* 1/1995, s. 5 f.

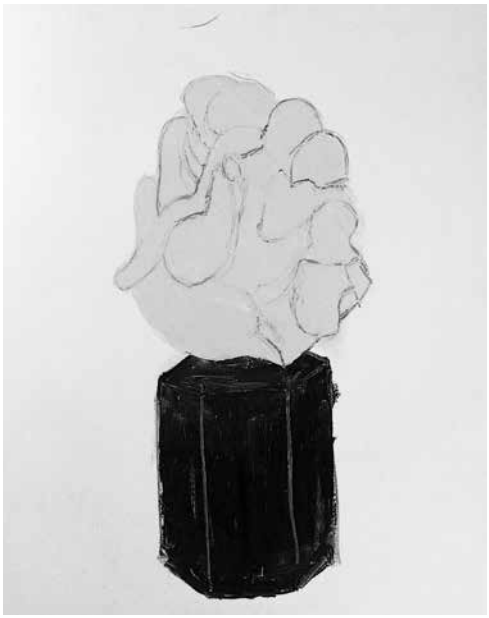
8 Se t.ex. David Skoogs mycket uttrycksfulla fotografier i *Torsten Andersson. Identitetsfrisen / The Identity Frieze*. Helsingborg: Dunkers Kulturhus 27 april – 18 augusti 2002 (= Andersson 2002 A)

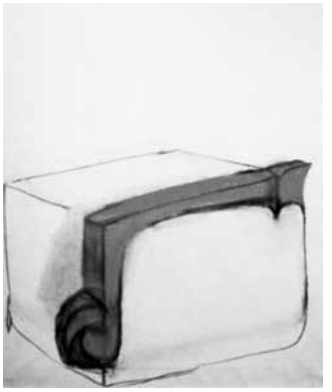
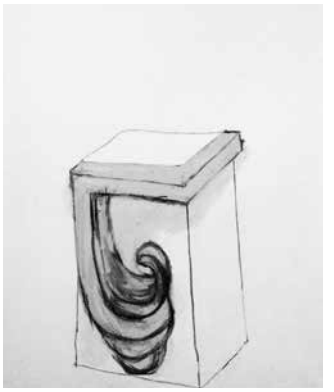
9 Andersson 2008, s. 20

10 Torsten Andersson, ”Arbetsanteckningar”, i: *Torsten Andersson*. Sveriges Allmänna Konstförening 2002 (= Andersson 2002 B), s. 113

11 Andersson 2002 B, s. 114. (Uttalandet har jag återanvänt i rubriken till min essä, men utan originalets kommatecken)





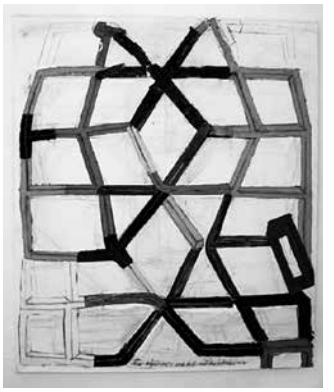


Bild 1. *Tecknat bildstoff*, blyerts på papper, 40 x 30 cm. Ur sviten *Bildstoff* 1970-1995.
Bild 2. *Tecknat bildstoff*, blyerts på papper, 40 x 30 cm. Ur sviten *Bildstoff* 1970-1995.
Bild 3. Ur *Marmorskulpturer* "Målade efter att ha sett skulpturer utförda av Canova". Olja på duk. 140 x 120 cm, 2002.
Bild 4. Antonio Canova, *Amor och Psyche*. 1793. Louvre, Paris.
Bild 5. Ur *Marmorskulpturer* "Målade efter att ha sett skulpturer utförda av Canova". Olja på duk. 140 x 120 cm, 2002.
Bild 6. Antonio Canova, *Tre gracer*, 1815–17. (Detalj) National Gallery of Scotland.
Bild 7. Ur sviten *Socklar med kläppar*, 1988-1989. Olja på duk.
Bild 8. *Sockel*, 1993-94. Olja på duk. 146 x 127 cm.
Bild 9. *Sockel*, 1993-94. Olja på duk. 146 x 127 cm.
Bild 10. *Sockel*, 1993-94. Olja på duk. 146 x 127 cm.
Bild 11. *Tygskulptur IV*, olja på duk, 150 x 130 cm. 2004.
Bild 12. *Tre stjärnor och två mörka skarvar*. Pinnaskulptur, omkr. 2007.

15 Andersson 2008, s. 17

16 Andersson 2002 B, s. 113

14 *Torsten Andersson. Samtal i Benarp*. (Samtal med Magnus Jensner och Claus Bohm) Dunkers kulturhus/Claus Bohm Film. 2002 (= Andersson 2002 C). Citatet härrör från en passage som börjar ca 4,5 min. in i filmen.

15 *Ibidem*. – Torsten Andersson skriver 1986: ”Ett dunkelt minne av en gammal bondekultur är allt vad jag äger av social identitet. Den mellanfas, medelklass och industriarbetarklass som brukar skilja den gamla landsbygdens folk från konsten och världen, har jag aldrig haft något att skaffa med.” *Torsten Andersson*. Utställningskatalog Moderna museet 1986–87/Malmö konsthall 1987, s. 39.

16 Andersson 2008, s. 8. Passagen syftar egentligen på Kristina Erikssons arbetssätt inom keramiken.

17 Olle Granath i Andersson 1986–87, s. 7. – Se t.ex. de målningar i olja och kol på duk, *Lönnen, Källan* resp. *Björken* från 1976–81 (126 x 126 cm, Moderna Museet), som reproducerats, starkt förminskade i Andersson 1986–87, s. 16)

18 Andersson 2008, s. 16

19 I sin anmälan av boken skrev Jan Håfström träffande om ett par svårtillgängliga passager att ”Den vokabulär och de begrepp han använder förklarar lika mycket som de fördunklar. Att läsa innebär att förståelsen steg för steg går förlorad.” (*DN* 17/12 2008)

20 Torsten Andersson, ”Arbetsanteckningar”, i: Andersson 2002 B, s. 114

21 ”Jag reste till Mellanskåne för att vila en vecka på min mors gård. Jag stannade i 40 år. Jag kallar denna tid för mitt transittillstånd. Jag var varken hemma eller borta. Jag befann mig i en typ av väntsal.” Andersson 2008, s. 66

22 ”En dikt är inte en sten eller ett ägg eller en himlakropp utan någonting en bra bit inne i abstraktionernas värld”, heter det i Göran Printz-Påhlsons *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, (Stockholm: Bonniers 1958, s. 11), en bok som var viktig för Torsten Andersson. (Se ”Samtal mellan Torsten Andersson och Magnus Bons”, i: Andersson 2002 B, s. 106)

23 Jfr Torsten Anderssons berättelse 2002:

> I morse när jag gick ner till ateljén så såg jag enbusken röra på sig. Enbuskens grenar rörde på sig hela tiden. Som ett mysterium. Och då gick jag bort och tittade och då var det den där kattfanen som var uppe i enen och satte igång grenarna så att dom såg ut som vatten som porlade. Hade det hänt detta att enbuskens grenar hade rört sig, utan vind och utan katt, då hade det ju funnits ett mysterium, något som kommit av nåden. I själva verket är det kanske det som man drömmer om i sin kreativa verksamhet, att någonting ska komma till skänks, utöver mig själv, utöver min vilja, min styrning. (Andersson 2002 C. Citatet härrör från en passage som börjar ca 1 min in i filmen.)

I Magnus Jensners inledning, ”Benarp och nådens ordning”, i katalogen till utställningen på Dunkers kulturhus i Helsingborg (Andersson 2002 A, s. 12), där passagen också återges, heter det i stället i det avslutande partiet av citatet:

> Man önskar att något skulle hända som en bekräftelse på att det finns ett mysterium, att det finns en gud. Men inte ett jävla dugg händer, utom det som är beroende av en själv, om och om igen.

24 Se exempel i Bengt Adlers, *Torsten Andersson. Ett urval bilder med inledande text av Bengt Adlers*. (Svensk nutidskonst 5), Hofterup: Förlaget Sören Fogtdal 1994, s. 11, 13, 15, och i Andersson 2002 B, s. 45–51.

25 Om anatomin som ett *språk,* se t.ex. min artikel ”Kroppen, och den anatomiska kroppen”, i: *Kroppen. Konst och vetenskap*. Stockholm: Nationalmuseum 2005, s. 24–53

26 Se t.ex. avbildningar i katalogen till utställningen på Dunkers kulturhus 2002 (Andersson 2002 A, s. 88–89)

27 Citerat efter Adlers 1994, s. 12

28 Begreppet *mimesis* har inom bildkonsten numera vanligen innebörden av en mer eller mindre realistisk avbildning i ett konstverk. Men ursprungligen är mimesis förknippat med barnuppfostran och pedagogik och syftar snarare på imitation av ett beteende, av en kroppslig rörelse. Det är en elementär, fysiskt och sinnligt speglande reaktion på en annan kropps uttryck. Den mimetiska reaktionen på en människokropp är primär och exemplarisk i den meningen att den lockar till imitation, men motsvarande finns ofta också i våra associativa sinnesreaktioner på *tingens* fysiska uttryck av proportioner, formbildning, färgegenskaper, materialkvaliteter av olika slag och de bilder och minnesbilder som dessa skapar eller förstärker.

29 Andersson 2008, s. 100

30 Beteckningen *Identitetsfrisen* har en medveten referens till Edvard Munchs *Livsfrisen*, och bestod av de verk som resp. konstnär betraktade som en sammanhängande svit av sina konstnärligt och existentiellt viktigaste verk. Torsten Anderssons målningar av dörrkläppar intar en central plats bland bokens olika avdelningar.

31 *Identitetsfrisen* 2011, opag.

32 Andersson 1986–87, s. 40

33 Andersson 2008, s. 73

34 Torsten Andersson, ”Dagboksanteckningar”, i: Adlers 1994, s. 9

35 *Identitetsfrisen*, avd. 4, opag.

36 Torsten Andersson, ”De sju faserna. Identitetsfrisen”, fas 5 och 7, i: Andersson 2002 B, s. 34

37 Magnus Jensner skriver (i Andersson 2002 A, s. 14; se även Andersson 2002 C, ca 20 min. in i filmen):

> ”Det är något fint när trådändarna möter varandra eller kanske hamnar en centimeter från varandra”, säger han. Det är skapandets tillfälligheter, och då får man något till skänks. Man ger slumpen en chans, det är något utanför hans styrning som han upplever som befriande. Han återvänder här till tankarna om nåd och menar att slumpartade tillfälligheter när mönstren i tygskulpturerna möts är ett slags nåd i arbetet med måleriet.

38 *Identitetsfrisen* 2011, avsnitt 11, opag

Källor

Adlers, Bengt, *Torsten Andersson. Ett urval bilder med inledande text av Bengt Adlers*. (Svensk nutidskonst 5), Hofterup: Förlaget Sören Fogtdal 1994

Andersson, Torsten, ”Der findes en hedensk provinisialisme”, *Louisiana-Revy*, 1/1960, s. 12

(Andersson, Torsten), *Torsten Andersson*. Utställningskatalog Moderna museet 1986–87/Malmö konsthall 1987

Andersson, Torsten, ”Dagboksanteckningar”, i: Adlers 1994, s. 9–14

Andersson, Torsten, ”Abstraktionen som realism”, *Paletten* 1/1995, s. 18

(Andersson, Torsten), *Torsten Andersson. Identitetsfrisen / The Identity Frieze*. Helsingborg: Dunkers Kulturhus 27 april – 18 augusti 2002 (= Andersson 2002 A)

(Andersson, Torsten), *Torsten Andersson*. Sveriges Allmänna Konstförening 2002 (= Andersson 2002 B)

Andersson, Torsten, ”Arbetsanteckningar”, i: *Torsten Andersson*. Sveriges Allmänna Konstförening 2002, s. 113–114

Andersson, Torsten, ”De sju faserna. Identitetsfrisen”, i: *Torsten Andersson*. Sveriges Allmänna Konstförening 2002, s. 34

(Andersson, Torsten), *Torsten Andersson. Samtal i Benarp*. (Samtal med Magnus Jensner och Claus Bohm) Dunkers kulturhus/Claus Bohm Film. 2002 (= Andersson 2002 C)

Andersson, Torsten, *Mellan språk och person finns en differens*. Torsten Andersson stiftelse 2008

(Andersson, Torsten), *Identitetsfrisen. Torsten Anderssons stiftelse. 52 Minnesbilder*, med efterskrift av Magnus Bons, Langenskiöld: Stockholm 2011

Bons, Magnus, ”Invid lönngångens revben. I*dentitetsfrisen. Torsten Anderssons stiftelse. 52 Minnesbilder*, med efterskrift av Magnus Bons, Langenskiöld: Stockholm 2011

Edwards, Folke, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000*. Lund: Signum 2000, s. 137–139

Ericson, Lars O., artikel ur *Dagens Nyheter* 31/1 1999, i *Torsten Andersson*. Sveriges Allmänna Konstförening 2002, s. 13

Forsell, Lars, *Torsten Andersson*. Bonniers små konstböcker 4. Stockholm 1963

Granath, Olle, ”Torsten Andersson 1986–1966, i: *Torsten Andersson*. Utställningskatalog Moderna museet 1986–87/Malmö konsthall 1987, s. 6–12

Håfström, Jan, ”Utanförskapets martyrium”, *Paletten* 1/1995, s. 4–6

Håfström, Jan, ”Torsten Andersson: ’Mellan språk och person finns en differens’ ”, *DN* 17/12 2008

Jensner , Magnus, ”Benarp och nådens ordning”, i: *Torsten Andersson. Identitetsfrisen / The Identity Frieze*. Helsingborg: Dunkers Kulturhus 27 april – 18 augusti 2002, s. 10–23

Linde, Ulf, ”En tidsenlig”, *Dagens Nyheter* 8/10 1958

Millroth, Thomas, ”Bildkonsten”, i: *Signums svenska konsthistoria*. [Bd 13], Konsten 1950–1975, Lund: Signum 2005, s. 25–207 (124–126)

Nittve, Lars, ”Benarpsvägen”, i: *Torsten Andersson*. Utställningskatalog Moderna museet 1986–87/Malmö konsthall 1987, s. 34–44

Nittve, Lars, ”Som ett Norrsken. En nåd”, i: *Torsten Andersson*. Sveriges Allmänna Konstförening 2002, s. 15–18

Printz-Påhlson, Göran, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Stockholm: Bonniers 1958

Weimarck, Torsten, ”Kroppen, och den *anatomiska* kroppen”, i: *Kroppen. Konst och vetenskap*. Stockholm: Nationalmuseum 2005, s. 24–53