TORSTEN ANDERSSON

TORSTEN ANDERSSON

Kristina 5

Min barndoms installation 11

Mellan språk och person finns en differens 25

Min lärartjänst och den stora konstdebatten 43

Mina negeringar och mitt ödesdrama 59

Uppbrottet och transittillståndet 71

Sydeuropeisk och nordeuropeisk konstsyn 83

Personlighet som person 93

Torsten Anderssons stiftelse 103

Illustrationer: kolteckningar från 1967
Denna bok ges ut av Torsten Anderssons stiftelse
Tryckt i Riga 2008 av Livonia Print
ISBN 978-91-633-3058-2

I min barndom var jag en del av konsten. Ovetande agerade jag i ett konstverk alltför genuint för att kallas "installation". 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. Det är mycket litet, det som Brancusi tillför min barndoms landskap.

Vad är då detta lilla som Brancusi tillför min barndoms landskap? I all stor konst finns ett ålderdomligt stildrag. Konstnären sätter rotsystemet före snittblommorna. Det sällsamma är att en konstnär som Brancusi friställer rotsystemet via sin professionalitet som skulptör. När Brancusi friställer sitt språk följer som en spin-off effekt att han friställer konstens ursprung, han negerar bort konstens dödkött.

Mellan språk och person
finns en differens

Kvaliteten på en målning av Evert Lundqvist går att väga på en hushållsvåg. Hans tyngsta målningar är hans bästa målningar, där är han närmast sin erövrade personlighet och närmast sin personlighet som självständigt och betydande språk.

Själv såg han inte saken på det sättet. Jag har aldrig hört Lundqvist tala om måleri som ett språk. Inte ens den lilla stund som behövs för att se språket. Språk och person var ödesbestämt odelbart för Lundqvist, nästintill farligt att skilja på, som att leka med sjukdomen schizofreni.

Evert Lundqvist berörde ibland sin moders släktskap med porträttmålaren Oscar Björk. I min familj, sade han, finner vi vårt språk i släkten. Ja, just det. Lundqvist återföll under hela sitt liv till en svensk akademisk tradition, dessa återfall kröntes med hans ålderdoms konventionella målningar. De flesta målare gör sig skyldiga till en typ av utfyllnadskonst. Edvard Munch har en sådan produktion. Den visas ibland undanskymd på Arken utanför Köpenhamn. I Lundqvists fall är det omvänt. Lundqvists utfyllnadskonst sätts på piedestal. Där är han känd och beundrad i Sverige.

Tre fjärdedelar av det som skrivs om Lundqvist i Sverige handlar om "mys-pys", om skosnören och piprökning, den återstående fjärdedelen tigs ihjäl.

Den återstående fjärdedelen handlar om en konstnär som bryter sig ut ur sitt borgerliga facit. Hos Evert Lundqvist pågick denna utbrytning vid krogbordet och lyckligtvis också i verkstaden.

Vid krogbordet hände det att Lundqvists personlighet "blev som ombytt", hans piprökning blev manisk och absolut inte mysig. När inte pipan satt i munnen rörde han på läpparna som om han fortfarande rökte. Efter midnatt blev han desillusionerad och bitisk, en ny personlighet som person tog gestalt. Den personen tyckte jag om.

I verkstaden hände något liknande. Till synes plötsligt förlöses ett annat bildspråk. Materialet på dukarna bröt sig ut ur sina 30-talsfacit och gick sin egen väg, började leva och föröka sig. Målningarna blir tyngre och tyngre, både som vikt och innehåll. En ny personlighet som språk tog gestalt. Det språket tyckte jag om.

Jag såg Lundqvists målningar hänga sida vid sida med Asger Jorn på Guggenheim-museet i New York år 1966. Där var Lundqvist invecklad i ett exklusivt särboskap med världens bästa målare. Lundqvist visade ett fristållt självständigt språk och en personlighet som person med egendomlig utstrålning.

Ragnar Sandberg var en underbart begåvad målare. Ett radikalt språkarbete befriat ifrån facittänkande och från den svenska traditionella sammanblandningen av språk och person hade lyft Sandberg till den nivå där de obundna språkens företrädare, generationskamraterna Klee och Miró, befann sig.

Sandbergs bildningsväg som målare var svensk. Skenbar ungdomlig frihet som avslutas med gammeldags tradition.

Expressionismen hos den unge Sandberg var lika facitstyrd som surrealismen hos Eric Grate eller dadaismen hos Ulf Linde och hans hermeliner.

Den svenska friheten i konsten koncipieras för snabbt och föds för tidigt. Den är dömd att dö. Där diskussionen, individen och ensamheten saknas, där avbryts den kreativa handlingen i förtid. Resultatet stannar i gruppen. Hade Ragnar Sandberg och Evert Lundqvist levt i ett konstliv med större vana att se målningar som koncept och språkförslag, hade dessa målare kanske fått det stöd som krävs för att inta rollen som välkända konstnärer i Europa.

Mellan språk och person finns en ofrånkomlig differens. Det vanliga i konstlivet är att man är omedveten om skillnaden – eller låtsas som om den inte finns.

Evert Lundqvist förbisåg skillnaden av psykiska skäl. Lundqvist fruktade att beträda den zon som måste beträdas av den som vill sammanföra språk och person. Utan att sammanblanda, det är vad den stora övertygande konsten gör.

I Sandbergs fall gäller något annat. Mellan den unge och den äldre Sandberg måste ha funnits en övergång som lappat över den zon som skiljer språk och person. Här har Sandberg missat den språkliga frihet som tar vid efter skilsmässan mellan språk och person. Sandberg gick i en klassisk fälla. Han bytte ut ett facit mot ett annat facit därför att han inte fick någon hjälp. Att som Arp och Miró leva i Paris omgivna av dadaism och begynnande surrealism och att leva i Göteborg innebär en himmelsvid skillnad. Skillnaden mellan språk och person är dold i den betydande konsten. En betydande målning är en målning i människohamn. En betydande målning är en människa i målningshamn. Personlighet som person infiltrerar personlighet som språk och omvänt, personlighet som språk infiltrerar personlighet som person, men differensen finns där.

Måleri är ett språk. Målaren tilldelar sig själv en roll och utformar därefter språket. På samma sätt som en teaterregissör tilldelar skådespelaren en roll varefter skådespelaren utformar sitt språk. En teaterkritiker som tror att skådespelaren gestaltar det våld som kan förekomma i en roll på grund av att denne skådespelare blivit "slagen som barn" skulle bli betraktad som skojare.

Sammanblandningen av personlighet som person och personlighet som språk i den svenska målerikritiken liknar skojeri.

Personlighet som person är en flockmänniska. Flockmänniskan kan utföra personlig konst och även bra konst, men inte mycket bra konst. Språket friställer konstnären från flocken. Sammanblandningen av personlighet som språk och personlighet som person är förödande. Vi ser inte språket inne i den amorfa flockmänniskan, vi kan inte makulera och prioritera så som krävs i ett radikalt språkarbete, personligheten stannar i flocken. Den som smiter ifrån språkarbetet tvingas in i ett facittänkande.

Alla betydande konstnärer i världen har medvetandegjort förhållandet mellan personlighet som person och personlighet som språk.

Edvard Munch friställde sitt jugend-språk, först därefter sammanförde han det med sin personlighet som person. Fernand Léger utarbetade och friställde sitt robusta språk, därefter prövade han det på barnsligt personliga blommor och insekter. Hans bidrag till scenografin i Svenska Baletten i Paris är det vackraste som finns. Mondrian friställde sitt språk, därefter sammanförde han det med en sublim naturkänsla. I sina sista målningar lät Mondrian sitt friställda språk förbli fristållt. Tatlin friställde sitt språk och sammanförde det därefter med sin poetiska personlighet i den underbara fågeln. I tornet förblir hans språk fristållt och påminner om gjutjärnsepoken. Paul Klee erövrar och friställer sitt språk för att därefter sammanföra det med den mytiska värld som var hans personlighet som person. Picasso friställde sin kubism, därefter använde han den i Guernica. I Guernica är personlighet som språk och personlighet som person åtskilda och sammankopplade grymt tydligt.

Min lärartjänst och den stora konstdebatten

Kreativ intelligens är konceptkonst och därtill basen för all levande konst. Den kreativa intelligensen negerar skolsystemet och den uppblåsta kunskapsintellektualismen.

Kristina

Inte bara de kunskapsintellektuellas ledarskikt förtrycker den kreativa intelligensen. Förtrycket är kompakt i systemet. När jag kom till Konsthögskolan som lärare år 1960 trånade skolan efter att få högskolestatus. I lärarrådet fanns en grupp gammel-traditionella 30-talister. Evert Lundqvist, Simon Sörman, Harald Sahlberg, Olle Nyman, Hans Brunnberg. Dessa personer utgjorde en sluten grupp. I rådet fanns också Arne Jones och Lennart Rodhe. Alla dessa herrar visste vad de ville, men på 30- och 40-talsvis. Jag visste ingenting. Jag kände inte till något facit som var värt att efterlikna. Att utbilda sig till konstnär var för mig att försöka se tomrummet efter en förlorad grammatik. Att försöka se detta tomrum som ett föremål. Var och en skulle se sitt föremål och gestalta det utifrån sin kreativa intelligens och hallucinatoriska förmåga. Jag bad en elev köpa en flaska champagne. Meningen var att flaskan skulle symbolisera alla språk och stilar. Därefter skulle vi slå sönder flaskan och sätta ihop bitarna hipp som happ. Det stod var och en fritt att sätta ihop sitt föremål och måla av sitt föremål.

Samtidigt organiserade jag en klassisk skola med modellstudier. Jag var noga med att hålla isär dessa två skolor.

Paul Hedqvist var akademiens preses. Hedqvist var en bildad och kultiverad man som höll sig med en sympatisk konservatism. Han arbetade energiskt för att bevara Sergels ateljé på Sergelgatan. Hedqvist var också emot skilsmässa mellan Konsthögskolan och Konstakademien.

Hans Brunnberg var Konsthögskolans direktör. En ämbetsman som kom från Byggnadsstyrelsen. Fastän jag med mina egna händer vid upprepade tillfällen burit in honom från toaletten där han legat gränsle över toalettstolen, medgav han aldrig sin alkoholism. Han var fånge i sin borgerliga uppsyn och i sin ämbetsmannaroll.

Det var Brunnberg som strök mig ur förvaltningsrådet. Han ansåg mig vara besvärlig eftersom jag stödde Hedqvist både när det gällde Sergelhuset och Konsthögskolans inordning i högskoleväsendet. Jag såg en skönhet i skolans direktförbindelse med 1700-talets stora målare och skulptörer. Jag fasade för skolan som tummelplats för akademiska karriärister. Adjunkt Hill och kandidaten Aguéli kändes omöjliga.

Jag ville reformera undervisningen, men inte den överordnade organisationen.

En dag kom Hedqvist till mig förtvivlad. Han hade talat med Åke Meyerson som arbetade på Kulturdepartementet. Meyerson hade sagt att det tar bara två timmar att klippa av skolans band till akademin och 1700-talet. Jag upplevde återigen de kunskapsintellektuellas psykopatiska förnekande av den kreativa intelligensen.

Förlorare i den "Stora konstdebatten" på 1960-talet var den kreativa intelligensen och den kreativa företagsamheten. Viktiga deltagare i debatten var Torsten Bergmark och Ulf Linde.

Linde var en kunskapsintellektuell person av borgerligt snitt. Han talade om konst som om han själv kunnat göra den. Linde gav inget större utrymme åt den kreativa intelligens som uppmärksammade mötet mellan teori och handling. Utvärderingen av intolkningar var inte Lindes problem. Om inte dessa utvärderingar redan var gjorda och verkställda av någon stor föregångare som kunde användas som facit för svensk avantgardism.

Torsten Bergmark träffade jag första gången tidigt på 1950-talet. Bergmark hade skrivit en artikel om min vän Börje Sandelin. Jag var oförsiktig nog att säga att Sandelin var en personlighet som person, men att han saknade eget språk. Bergmark blev då oförskämd. Han menade att min analys av Sandelins beroende av Sahlberg, Fridell, Munch, Picasso, Redon hörde hemma i Grönköpings Veckoblad.

Den flyhänte Torsten Bergmark angrep och förlöjligade allt som liknade kreativ företagsamhet. Jag väntade ingenting positivt av honom. Lindes passivitet berörde mig däremot illa. Linde visade inget behov av att titta på Häggblads målning och inget behov av att stödja syftet med mitt inköp av målningen till Moderna Museet. Syftet var att sprida och uppmuntra den kreativa företagsamheten ut i konstnärskåren. Linde var nöjd med dem som han redan tilldelat ensamrätten att "experimentera" och misslyckas.

Häggblads målning föreställde ett vattenfall. Häggblad hade sett många norrländska vattenfall och han hade prövat många sätt att gestalta sina upplevelser av dem. I denna målning använde han fallande, hopskrynklade papper. Uppenbart förstod Häggblad, att den realistiska innebörden i metoden negerade och friställde honom och målningen. Från amerikanskt assemblage och från fransk nyrealism.

Häggblads målning var både naiv och fräck. Häggblad var svensk. Han var katten bland Ulf Lindes hermeliner.

– Det hade varit roligare, sade Pontus Hultén, angående Häggblad, om det varit Carl Fredrik Reuterswärd.

– Nej, svarade jag. Vi har skyldighet att sprida denna kreativa företagsamhet ut i konstnärskåren.

Som konstnär i konstlivet och som lärare på Konsthögskolan mötte jag kunskapsintellektuella, facittänkande, starka makthavare. Dessa grupper bidrog till att jag lämnade Stockholm år 1966. Tio år senare skulle samma starka samhälle skicka skattepolisen på Ingmar Bergman.

Vad var det som hände år 1966? Jag befann mig plötsligt i en total ensamhet och ödslighet. Någon skrev nyligen att jag misslyckades med att reformera Konsthögskolan. Att man inte kan undervisa när man inte vet vad man vill. Det är inte sant. I konsten fanns inte någon gemensam norm för vad vi skall vilja som individer och lärare och det kommer inte att finnas så länge det demokratiska samhället består. Vi måste alla återskapa språket.

Språket måste upptäckas på nytt "från första bokstaven till den sista", säger Picasso. "Från och med van Gogh är vi, oavsett hur stora vi må vara, i viss mening autodidakter – man skulle nästan kunna säga primitiva målare. Målaren lever inte längre i en tradition."

Fastän denna konstsyn funnits i ett halvt sekel var den obefintlig på Konsthögskolan i Stockholm år 1960, när jag tillträdde min tjänst. Det var på dessa villkor jag arbetade. Jag misslyckades inte. Jag lade grunden åt de förändringar som följde. Det var andra krafter som drev ut mig i kylan. Jag gick min väg när simpla, världsliga händelser kolliderade med min ambition som målare.

Den bästa konsten griper in i ett konsthistoriskt förlopp.

Min egen merit som konstnär är att jag försökt gripa in i ett sådant förlopp. 1966 drog jag en avgörande slutsats av min egen söndring, av den delning som tydligt framgår av *Källan* 1962. En delning som klöv måleriet i två oförenliga delar. 1966 lät jag den ena delen, den fiktiva delen avbilda den andra konkreta delen, därmed helades det söndrade måleriet på ett sätt som innebar en konsekvent återerövring av stafflimåleriet som konstart vid en tidpunkt då denna konstart precis börjat krackelera. I dag, 40 år senare, framstår slutsatsen radikal och berättigad.

Mina negeringar och mitt ödesdrama

Mina negeringar som konstnär syftar till att föra in rotsystemet i konsten:

När jag rycker loss språket från vidskepelsen.
(Svensken har lärt att det inte är farligt att tanklöst föra samman språk och person men vidskepelsen är lika djupgående som hos den afrikan som springer och gömmer sig när han ser en bild av sig själv.)

När jag skiljer på kreativ intelligens och kunskapsintelligens.

När jag skiljer snittblommorna från rotsystemet.

När jag ställer konsten mot klass och samhälle, för att inte konsten skall besmittas av samhällets schabloner.

När jag friställer bildspråket som språk från den målarkultur som blivit en svampliknande växt, packad av rutinstyrda gester.

När jag frigör den kreativa intelligensen från skolsystemets kunskapsintellektualism.

När jag friställer personen som är sammanvuxen med flocken och samhällskroppen och det allmänna språket.

Dessa negeringar är min professionalitet som målare. Där är min erövrade personlighet. Hantverket (handlingen) är jag född med. Min förmåga att teckna är mitt enda medfödda särlingskap.

Mitt förhållande till konsten liknar ett antikt ödesdrama. Alla genuina konstnärer är ödesmärkta. Det är klart att jag är "ilsken", men inte för att jag blivit "slagen som barn" och inte som jag själv länge trott över ett uselt konstliv packat med psykoanalytiska klichéer. Jag är ilsken över inslag i min yrkesutövning. Det finns inslag i konstnärens yrkesutövning som är svåra att älska.

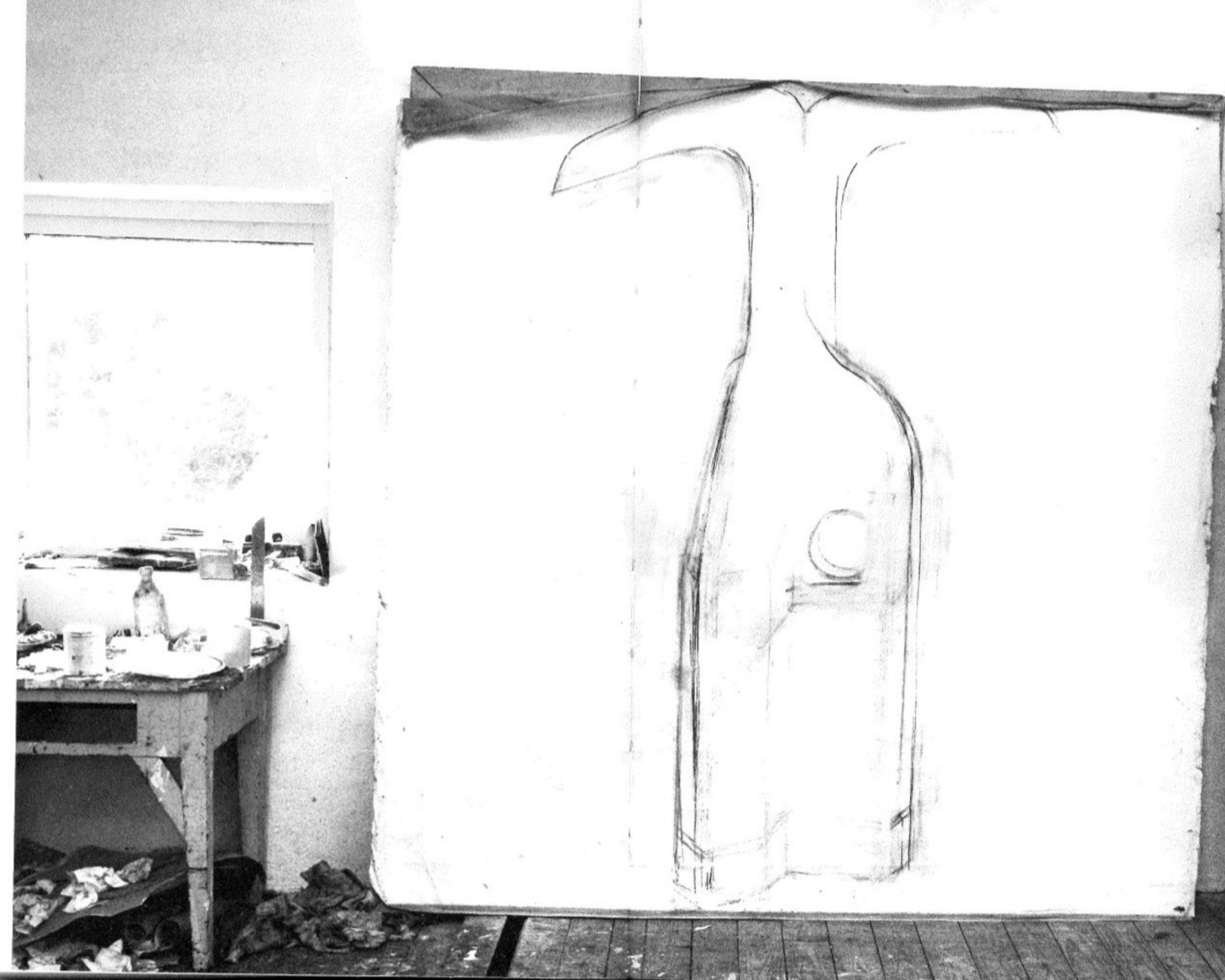
Denna kroniska konfrontation med Gud. Att alltid vara utlämnad åt slumpen. 99 procent av de försök jag gör misslyckas och den återstående procenten är osäker. Jag klagar högljutt på detta öde som drabbat mig med besatthet i ett så suspekt yrke.

Ett är säkert sade den enfaldige filmmakaren: "Du ger inte slumpen en chans."

Där stod fanskapet nära en bunke aska, en meter hög, aska efter tusen uppeldade provtagningar, makuleringar och prioriteringar som alla syftat till just detta att ge slumpen en ny chans. Mitt arbete som målare och tecknare har gått ut på att skära bort det förutsägbara, konstens dödkött, för att kunna se och värdera det som blir kvar av slump och tillfällighet.

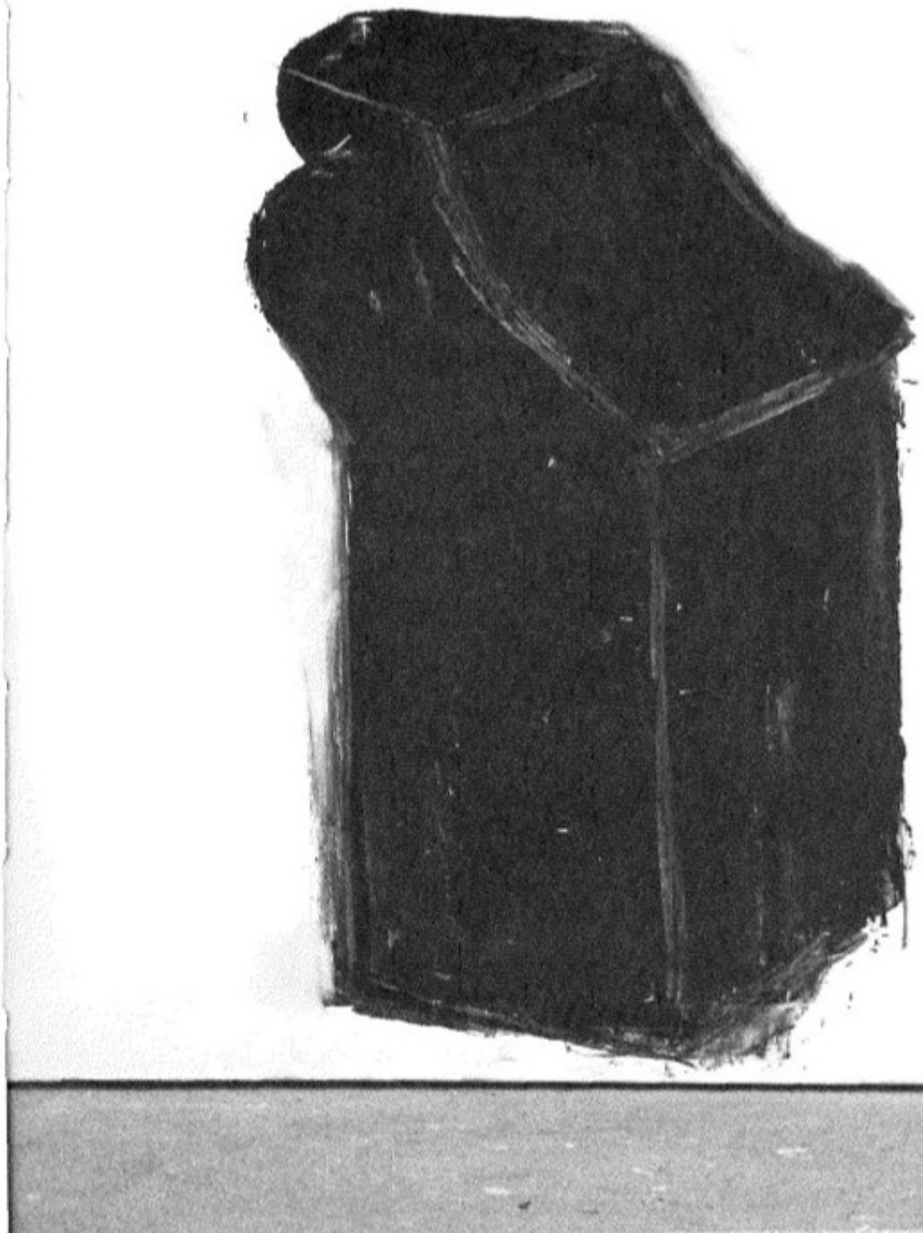
Så har konstnären alltid arbetat.

Det vackra med "Dada-andan", är den åldriga likheten med konstnärligt arbete under 30 000 år. Slumpen och nåden. Guds andel blottlägger ibland under en sekund efter det tusende försöket en rest som tänder till, så svagt som en lysmask i skymningen. Det är så det åldriga stildraget i betydande konst blir till.



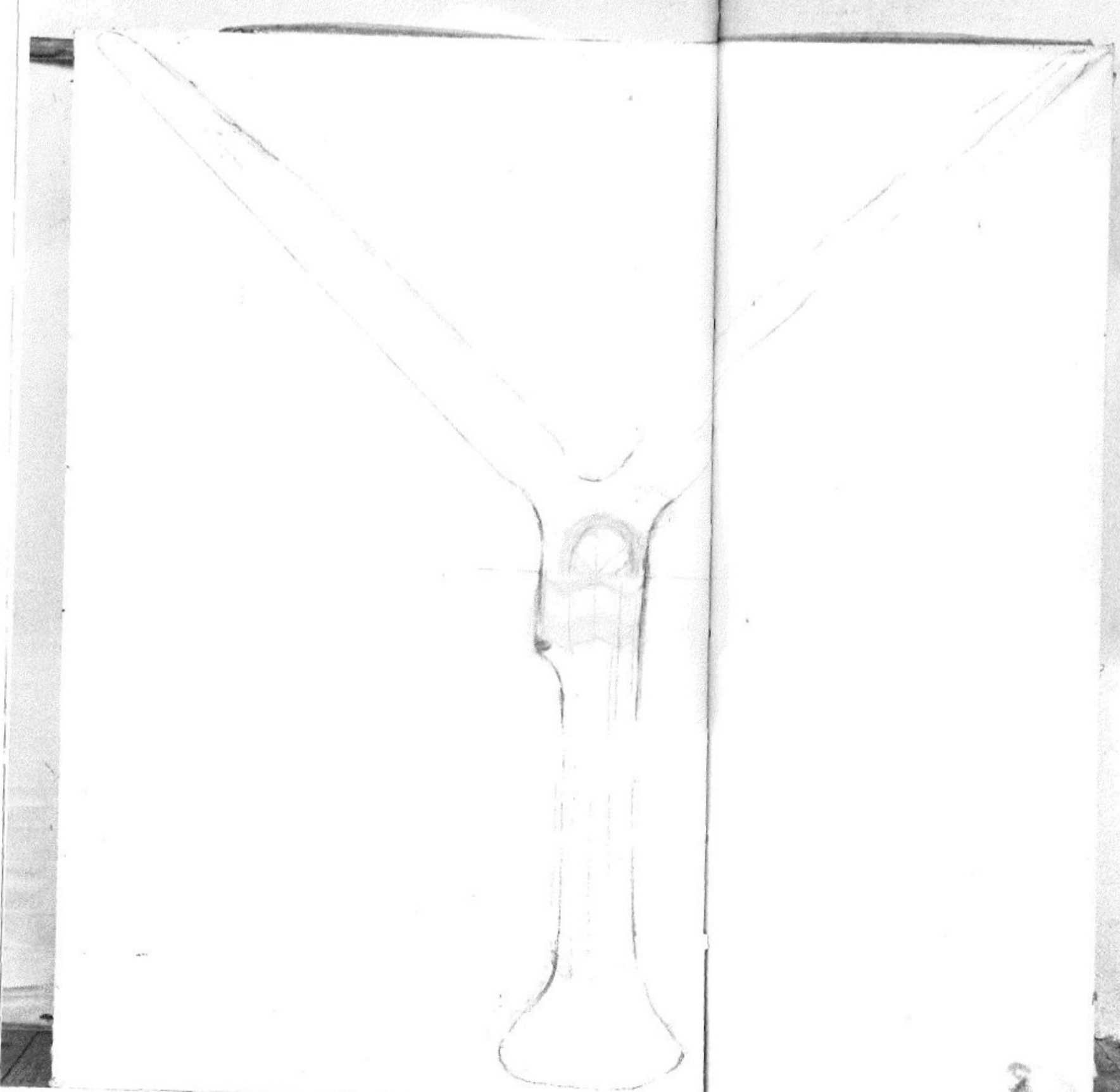
1966 utförde jag målningen *Molnen mellan oss*. Jag kallade den återerövrad stafflimålning. Jag räknade med att återerövrat måleri skulle komma i svang cirka trettio år senare. På tio år när tänkte jag rätt. Det har tagit fyrtio år. För mig var det återerövrade måleriet en självständighetsförklaring år 1966. Idag äter de upp min heliga ko. Gallerier som Zwirner, Friedman och Zeno X öser ut inställsamt vackert måleri över världen. Återerövrat måleri har blivit en affärsidé. Därför avbröt jag samarbetet med Zeno X.

Med ett rimligt mått av kreativ intelligens, förmåga att skilja på konsten som snittblomma och som rotsystem kunde svenskt konstliv redan för fyrtio år sen ha uppmärksammat och tagit ansvaret för detta vägval. Men då hade svensk bildkultur inte varit vad den är, medlöparnas, kleptomanernas och skolfuxarnas Bildkultur.



Det intressanta i nutid är inte könsrollerna, vi är alla män och kvinnor. Det intressanta är huruvida könet eller rollen är styrande. Vi tänker oss en total handlingsfrihet. Hur handlar då Kristina, mitt barns mor, och hur handlade jag själv?

Min tanke år 1966 var att måleriet, när det återigen blev "inne", skulle framträda som nytt och intelligent, avvikande från det måleri som fanns i början av 1960-talet när intresset för måleri upphörde. Idag ser vi vad som skett. 70-talets realism och 80-talets expressionism har misslyckats med att hålla rent bakåt mot traditionell realism och expressionism.



”Han är en särling”, skrev anmälaren, ”en outsider”. Vilken han? Gäller det min personlighet som person så är det fel. Jag är en vit, heterosexuell man som kört bil i 60 år (med körkort) utan minsta tillbud. Menar han min personlighet som språk, min gestaltade personlighet, är det precis det som är meningen. Att forma språket och min erövrade personlighet (den roll jag valt att spela som målare) till något självständigt och avvikande. Detta avvikande har inget att göra med personen som särling. Konstnären som särling är en rest av en 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. Missbruket är populärt bland kunskapsintellektuella kritiker som smiter förbi konstnärens arbetsinsats och kreativa intelligens.

Personlighet som person

Skampålarna har suttit löst i mitt liv. Jag har kunnat flytta dem eller låta dem finnas kvar. Mina brott har varit återkalleliga. Mina brott finns där för att jag inte åtgärdat dem. Jag har haft annat att göra. Mina brott har aldrig hamnat i domstol. Men en skampåle sitter djupt. ÅNGESTEN. Straffet döms ut med besked. Jag känner att jag lever.

Vem är det som straffar? Är det mina förfäder?

"Det söger mig så", sade min mor på skånska när hon erfor smärtsamma aningar. Vem kan jag skylla på?

Kan jag skylla på Konstnärernas Riksorganisation? Jag stod som nummer två i deras ateljékö och saknade bostad efter en skilsmässa. Deras svar var:

– Vi är inte till för de etablerade!

Samtidigt nekades jag bostad i stadens bostadsförmedling på grund av att jag saknade fast adress och inkomster. Jag tvingades leva som uteliggare.

Kan jag skylla på Konsthögskolans direktör som slog igen dörren när jag ville tala om mitt boende? (Skolan och akademien ägde ett flertal fastigheter.)

Efter fem års energiskt arbete på skolan får jag idag 250 kronor om året i tjänstepension. Att de inte skäms, de djävla svinen.

Eller kan jag skylla på konstlivet och deras ”intellektuella” företrädare? Konstlivet har i stort sett tigit ihjäl mig. Vem har skrivit om min arbetsinsats och min kreativa intelligens? Nej och åter nej, de äro alla spöken.

Själv väntar jag in i döden på att en enda anmälare skall kommentera min arbetsinsats och min kreativa intelligens. Den kreativa intelligensen är vacker och avgörande i konst. Därför bryr jag mig.

När jag upptäckte att kärnan i *Identitetsfrisen*, sexton målningar från 1970- och 80-talen knutna till den arbetsuppgift som jag kallade identitetsfrisen, fanns kvar i verkstaden, beslöt jag att hålla dem samlade där även i fortsättningen. Jag förordnade om en stiftelse som omfattade målningarna och den fastighet där de förvaras. Små landsbygdsmuseer av detta slag har jag alltid tyckt om. Aguélimuseet, Döderhultarmuseet, Ivar Johnsonmuseet i Degeberga. Kopplingen mellan riksintresset och den lokala platsen känns läkande (kulturdepartementet borde uppmuntra och stödja ett nätverk av sådana museer).

På 1980-talet när jag arbetade med målningarna kallade jag dem *Fortplantningssviten*, *Folklig kultur*, *Mina svartbrokiga kor* och *Ny tyngdkraft*. Målningarna (och även fastigheten) äger en slutenhet som ger positiva associationer för mig. 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.

Stiftelsen rymmer inte mina bästa målningar, inte som snittblommor betraktade, men där finns ett rotsystem rotat i en självständig tolkning av arbetsförloppet i 1900-talets konsthistoria.

Kristinas konst var från begynnelsen spår efter försök att säga något, efter försök att ha något att säga. Kristina sökte sin arbetsuppgift så som intelligenta konstnärer gör i den bildkultur som gäller. För ett tiotal år sedan stannade Kristina upp i sitt sökande. Hon bestämde sig inte för att sökandet skulle upphöra och hon påstod inte att hon funnit någonting, hon bara stannade upp där hon befann sig. Timme efter timme "tar" Kristina på sina klumpskulpturer likt en kvinna som tar på sitt nyfödda barn. Där finns inte tillstymmelse till manlig expressionism.

När Kristina föder sina skulpturer är hon tyst, lika tyst som det barn hon föder. Bra skulptur och bra målningar är tysta. Skrämmande tysta. Kristinas arbete är en fortlöpande förlossning utan början och utan slut, eftersom där inte finns något att förlösa. Arbetsmetoden är resultatet, vem som helst som tar på en lerklump tillräckligt länge och ömsint, ställs slutligen inför ett ingenting som måste vara någonting. Den tid som omger Kristina i hennes liv och arbete har förbindelse med den tid som omger oss alla när vi är döda. Idén och viljan som är koncipieringens mycket manliga kropp saknas hos Kristina. Hennes stenar och skålar och blommor äro födda som jungfrufödslar. Kristinas fingertopps-stenar föds i tiden och stannar kvar i tiden. Få människogjorda föremål motsvarar bättre Jean Arps tankar om skulpturer som stenar funna på stranden av ett hav.

Som konstnär representerar Kristina en arketypisk kvinnlig kultur. Där finns en vikt och en temperatur i hennes konst som motsvarar människans kroppstemperatur. Ingen manlig konstnär, Einar Jolin undantagen, fastställer en ton och temperatur i sin konst som så exakt motsvarar människans kroppstemperatur.

Min barndoms installation

Mina första bilder utfördes i samklang med 1800-talets museikonst. Därefter följde en räcka utseenden i mitt målande. Inför varje utseende var jag ärlig. Denna erfarenhet av att vara ärlig som person och samtidigt utföra bilder som var föränderliga och "opålitliga" gjorde det tidigt uppenbart för mig att språk och person var åtskilda storheter. Mitt språk växlade inför den konst jag såg, men också den konst jag såg växlade inför mig och mitt målande. Den konst jag såg kändes abstrakt och utanför mig som om den läckt från museerna.

– När jag målar dimma, säger Picasso, vill jag kunna slå in en spik i den.

När jag såg konst ville jag kunna slå in ett spik i den. Språket var ett sådant spik. All den konst jag sett och påverkats av fanns i min själ som något dunkelt oåtkomligt. Spiken var ett sätt att nå in till detta oåtkomliga. Jag började söka ett språk, ett språk som var självständigt en gång för alla, så att jag slapp att vara mitt eget snus. Behovet av språk ökade min uppmärksamhet på den banbrytande konsten. Där jag tidigare sett personlighet som person, såg jag nu personlighet som språk. Jag såg distinkta konturer. I minnet kunde jag rekonstruera detaljer i konstverk av Klee och Miró, av Léger och Brancusi. Medan jag aldrig lyckats hålla isär Gustav Rudbergs skutor och gårdar. Eller persongalleriet i Börje Sandelins grafik.

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 yrkesmålarens teknik. Jag blev förhäxad inför arbetsuppgiften. Mötet mellan yrkesmålarens handlingskraft och den totalt onyttiga målningen kändes underbart gåtfullt. Min konst har alltifrån den dagen handlat om konst.

Vad skiljer talspråket från bildspråket? Frågan känns löjlig. Som att fråga vad som skiljer en ko från en häst. De två språken är skilda medier och har skilda användningsområden. Måste jag lämna ett exempel på talspråk går jag kanske ut och tittar bakom huset, därefter går jag tillbaka och säger: bakom huset står en skottkärra. Skall jag lämna exempel på mitt bildspråk tittar jag förmodligen inte efter. Jag slår sönder mitt bildspråk och söker i stoffet efter en slutlig bild. Därefter säger jag: denna form fanns bakom huset, jag vet inte vad det är, men det kan vara en rest av något jordbruksredskap.

– När jag var 14 år, säger Picasso, målade jag som Rembrandt. Och sen tog det ett helt liv att lära mig måla som ett barn.

Frågar vi ett barn vad det klottrar på sitt papper svarar barnet kanske: ”detta är modern konst!”

I svaret kan tolkas in en smart kunskap. Hur jag än målar får jag med mig all annan konst, inte bara utseendet, utan också innehållet, för så går det till att bruka konst.

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.

Den som tittade i sitt facit i min barndoms folkskola kallades ögontjänare. Att titta i facit var ett svek inför den kreativa intelligensen. Att tänka fritt och överraskande räknades högre än att tänka rätt. Kunskapsintellektualismen stod inte högt i kurs i den anarkistiska bygd där jag växte upp. Den som stannade i tänkandet eller i hantverket ansågs grubbla och kunde bli galen. Det gällde att reducera teorierna till en idé och att decimera hantverket till en handling. Den kvalité som gällde fanns i själva mötet mellan idé och handling. Så såg folkets kultur ut och så ser den stora konsten ut.

Min kära far, jag beundrar dig rakt igenom din skröplighet. Du förtryckte mig aldrig när jag var liten. Din höga värdering av din egen frihet var klasslös. Du gav mig självförtroende. I min föreställningsvärld har aldrig funnits tillstymmelse till inskränkt klasstillhörighet.

Det råder inget tvivel, mitt förakt för klasstänkande, för stiltänkande, generationstänkande och för alla slag av klichétänkande och facittänkande har samband med min barndoms och min tidiga ungdoms avsaknad av spelregler. Min barndom var vacker. Avsaknaden av normer, utöver de grundläggande att inte stjäla, inte ljuga och inte förtrycka någon, äger en skönhet som liknar konstens skönhet. Att känna varsel om att någonting skall hända, men inte veta vad, alluderar direkt på villkoret för kreativitet.

Jag stod där naken, världen låg öppen framför mig.

Mina föräldrars gård var ingen stor gård, men den har ett namn. I lagfarten från 1700-talet heter gården Solvända. Namnet är träffande. Solen når dit och lämnar efter sig tusen blommor. Vad är det som gör att denna plats nått så djupt i mig, fyllt mig med ett ljus och ett allvar som varat livet ut? Är det blommorna på marken eller är det solen som vänder där? Eller är det för att min familj så länge jag minns intalat mig att jag haft tur som är född den sjätte juni, när syrenerna och liljekonvaljerna blommar och alla flaggar för mig? Det har mor sagt.

Alla lantbruk på Linderödsåsen är små familjejordbruk. År 1940 när jag lämnade folkskolan gällde ännu självhushållet. De minimala bindningarna till samhället som skolplikten och skattesystemet innebär var försumbara. Jag föddes således utanför samhället och jag befann mig utanför samhället ända tills konstnärsrollen tog vid och permanentade utanförskapet i form av medvetna negeringar. Så naket och helgjutet som det är tänkbart har min barndoms och min tidiga ungdoms liv övergått i konstnärsrollen. Som när en årstid övergår i en annan årstid.