

# Sökarens tecken - några reflexioner kring geometrins och tomrummets användning i den moderna andliga konsten

---

Av Elisabeth Stengård

"Då gick Herren fram där, och en stor och stark storm, som ryckte loss berg och bröt sönder klippor, gick före Herren. Men inte var Herren i stormen. Efter stormen kom en jordbävning. Men inte var Herren i jordbävningen. Efter jordbävningen kom en eld. Men inte var Herren i elden. Efter elden kom ljudet av en sakta susning. Så snart Elia hörde detta, dolde han sitt ansikte med manteln..." (1 Kon 19:11-13).

Det är en av mystikens tätaste texter. Tre gånger kommer läsarens givna förväntningar på skam. Dessa enormt kraftfulla utspel, stormen, jordbävningen och elden; nog skall väl Herren manifesteras sig i dem och krossa allt i sin framfart? Nej, efter denna trefaldiga styrkedemonstration på jordiska villkor uppstår något som är mycket likt "den fyllda tystnaden", ljudet av en sakta susning. Först då dolde Elia sitt ansikte och upplevde där - i det osynliga - Guds närvaro.<sup>1</sup>

## TOMRUMMETS BETYDELSE

Att åskådliggöra den religiösa erfarenheten, det andliga, måste ske genom en kringgående rörelse. Tomrummet blir alltmer laddat, när det

ringas in eller fylls på ett sätt som blir en öppning inåt. Om det förvandlas till en stum plan yta - som hos de renläriga konkretisterna - blir det givetvis någonting synligt men religiöst indifferent.

Den fördolda, ogripbara men ändå högst närvarande bilden - bilden som hemligt tecken och katalysator - finns med i en annan välkänd biblisk berättelse. I Joh 8 läser vi historien om äktenskapsbryterskan. Mitt i det dramatiska skeendet står en mening som bildar det ovannämnda tomrummet. "Men Jesus böjde sig ner och ritade på marken med fingret". Vad ritade han? De, som ville anklaga honom, väntade otåligt på ett svar och hade inte försummat att likt Daniel uttyda det skrivna som ett Mene tekel. Är det för djärvt att tro, att han istället verkligen ritade någonting och då någonting som inte var så tydligt att det genast kunde uttolkas som ett direkt budskap? Istället blev det kanske ett hemligt tecken, en laddad figur utan alltför många detaljer. Naturligtvis får vi aldrig veta, vad Jesus egentligen ritade med fingret i sanden den gången. Tankarna förs emellertid per association till de första kristnas hastigt ritade ICHTHYS-fisk - de förföljdas igenkänningstecken. Hastigt ritad på marken och säkert ännu hastigare utsuddad igen.

Tvärs över Jesu teckning vandrade kanske de besvikna anklagarna iväg, "de äldste först", och Mästaren blev ensam kvar med den olyckliga kvinnan. Hans tecken förstod de inte men väl hans uppmaning. Tomrummet efter hans teckning är än mer fantasieggande! Det finns en uppmaning till personlig tolkning, till delaktighet, i detta liksom i det faktum att det inte finns någon vera icon, något historiskt sant porträtt av Jesus.

Ett sådant porträtt skulle innebära en olycklig bindning vid det tillfälligt jordiska och inte en fördjupning i den religiösa erfarenheten. Det skulle tillfredsställa vår tidsbundna nyfikenhet - men när vi väl har sett på samma fotografiska porträtt tusentals gånger, vart för det oss vidare? Abstraktion eller ett visst mått av abstraktion kan - särskilt i nutida konst - innebära om inte den enda lösningen så ibland en fruktbar väg. Här får "abstraktion" inte sammanblandas med den distansering från skeendet som en sentimentaliserad framställning av t ex korsfästelsen innebär. Germaine Richiers berömda krucifix i kyrkan i Assy med Jes 53 som utgångspunkt är inte "realistiskt" i bemärkelsen visuellt tydligt, men skakande som den marterade huden och de mot himlavalvet klösande händerna hos Matthias Grünewalds Korsfäste på Isenheimaltaret 440 år tidigare. Djupet och känslan förenar, där de konstnärliga uttrycksmedlen skiljer.

Carl Kylberg gav med utomordentligt få undantag sin Kristusgestalt inga anletsdrag utan lät ansiktets oval förbli tom som en projektionsyta för vars och ens inre Kristusbild. Det gör även en del andra 1900-talskonstnärer,<sup>2</sup> och den yttersta konsekvensen av detta är "den tomma ikonen", som vi snart återkommer till.

## DET ABSTRAKTA GENOMBROTET

Talmystik och geometriska heliga tecken - både synliga och väl fördolda i själva dispositionen - är legio inom den kristna konsten och arkitekturen genom århundradena. De har utretts i många skrifter, och här är inte platsen att referera dem. Intressant är emellertid att i detta sammanhang ta upp, i vilken hög grad det geometriska språket har använts av moderna konstnärer och i någon mån antyda, vilka personliga förskjutningar som har gjorts.

Tre förgrundsgestalter, giganter, inom den abstrakta konsten är ryssarna Wassily Kandinsky (1866-1944), Kasimir Malevitch (1878-1935) och holländaren Piet Mondrian (1872-1944). Av speciellt intresse är även svenskan Hilma af Klint (1862-1944). Hon "upptäcktes" sent och presenterades föredömligt på 1980-talet med utställningar, böcker och kataloger av framför allt Åke Fant.<sup>3</sup>

Hennes måleri på spiritistisk grund väckte stort internationellt uppseende inte minst för att hon anses ha målat abstrakt strax före märkesåret 1910 och Kandinskys genombrott som "det abstrakta måleriets fader". I ett historiskt perspektiv kommer förmodligen inte hennes måleri att anses på långt när lika konstnärligt betydande - vilket inte förringar dess stora värde som egenartat fenomen och pionjärverksamhet.

Hilma af Klints målningar domineras i första hand av cirkeln. De framstår både färg- och formmässigt som mer organiska, sökande (den "dikterade" spiritistiska bakgrunden) och mjukare än Mondrians och Malevitch' verk. Det är även senare ovanligt att kvinnliga konstnärer gör strikt geometrisk konst - åtminstone i religiösa sammanhang.

Konkretisterna, "1947 års män", var just män. Den mycket starka, kvinnliga, religiösa konst som har vuxit fram från 1970-talets slut är i de flesta fall i all sin mystik kroppsrelaterad. Den väntar på sin kartläggning och uttolkning - samt större användning inom kyrkan.

## BAKGRUNDENS ÅTERSPEGLING

Ur religiös synvinkel är det fascinerande att se i vilken hög grad Kandinsky, Malevitch och Mondrian - trots den konstnärliga "reduktionen" i uttrycksmedlen - är påverkade av sina respektive bakgrunder. För ryssarna är rötterna i det starka ortodoxa ikonmåleriet påtagligt (som de dock inte försöker att upprepa utan hela tiden använder som "inre klanger", referenspunkter, i den egna abstrakta konsten). I Kandinskys fall kombineras detta med ett intresse för teosofi. Det intresset låg i hög grad i tiden (och omfattades även av Hilma af Klint) och finns ännu starkare uttalat hos Mondrian, som fogar det till en ur konstnärlig synvinkel strängt restriktiv reformert bakgrund. Inte märkligt att den sistnämnde i sina verk upplevs så kompromisslöst "reglerande och bringande ordning i kaos",

medan de bägge förstnämnda med ortodox, bildrik bakgrund även i sina mest avskalade verk framstår som sensuella. Det sjunger om en svart kvadrat på vit botten av Malevitch medan det är en obönhörlig reda över Mondrians i raka vinklar korsande streck - men i bägge fallen rör det sig om andlig konst och inte om mekanisk geometri utan djupare innehåll.<sup>4</sup>

Wassily Kandinskys epokgörande bok "Om det andliga i konsten"<sup>5</sup> från 1910/11 är den oundgängliga utgångspunkten för varje studium av den nutida abstrakta konsten med stark religiös anknytning. Den är fylld av tankar kring detta undflyende ämne som framstår som lika aktuella idag. "Varje konstverk föds ur sin tid" lyder inledningsmeningen som ett axiom. Kandinsky fortsätter: "Så frambringar varje kulturperiod en egen konst som aldrig kan upprepas". Det låter även det som ett oemotsägligt påstående som dock ständigt måste bevisas inom kyrkokonsten, hotad som den är av slentrianmässiga upprepningar, nostalgiska tillbakablickar och epigoneri. Alla som har haft med kyrkliga beställningar att göra vet, att detta är en diskussion som varje gång måste föras på nytt. Till en viss gräns är det en mycket viktig och fruktbar diskussion för att den framtvingar preciseringar och fördjupningar, som leder till bättre resultat. I vissa andra fall innebär den dessvärre bara låsta positioner och inköp av verk, som stilmässigt redan är föråldrade och gjorda av konstnärer som på intet sätt är betydande.

## ANDLIG TRIANGEL

Kandinsky inser klart, att den andliga utvecklingen (inklusive konsten) inte är omedelbart tillgänglig för alla, utan att det tar tid för ett mer allmänt accepterande. I bokens andra kapitel liknar han den inre utvecklingen vid en triangel i ständig rörelse. "En stor spetsig triangel, uppdelad i olika fält med det minsta och spetsigaste uppåt, är den bästa bilden av andligt liv. Ju längre ned, desto större och bredare, högre och mer omfångsrika blir fälten. Hela triangeln rör sig långsamt, nästan omärkligt, framåt och uppåt; där den högsta punkten 'i dag' befinner sig, dit når nästa fält 'i morgon', dvs det som i dag endast är begripligt för det översta fältet, och som för hela den övriga triangeln endast är ren gallimatias, skänker i morgon tankens och känslans innehåll åt livet på nästa fält." Ett märkligt klarspråk som säkert klingar elitistiskt i jämlika svenska öron. Inte desto mindre är det sant, om vi nu håller oss till konstutvecklingen. Som inom de flesta områden måste man vänja sig och lära sig mer, innan man förstår, accepterar och kanske uppskattar någonting. Vem kan i dag förstå, att de nu så allmänt älskade impressionistiska målningarna på 1870-talet riskerade att få ett paraply kört igenom sig på utställningarna - som handfast protest mot "kluddet"?

Ibland kan genombrottet från total refusering till mer eller mindre allmän acceptering till och med ske alltför snabbt. Under 1950-60-talen

bemöttes abstrakt kyrkokonst med hårt motstånd. Mot 60-talets slut och under 70-talet fylldes våra kyrkor med abstrakta textilier och glasfönster, som i alltför många fall var ytlig dekoration.<sup>6</sup>

Om kvalitetskravet hade varit högre hade det i stället kunnat bli värdefulla och djupa verk av våra bästa konstnärer. Jean Bazaines, Alfred Manessiers och andra stora konstnärers verk i Frankrike är goda exempel på vad som är möjligt.<sup>7</sup>

## ABSTRAKTA KONSTENS MÖJLIGHETER

Diskussionen om den kyrkliga abstrakta konsten fördes med stor hetta i Frankrike i kretsen kring tidskriften *L'Art Sacré*. Dominikanfäderna Régamey och Couturier spelade därvidlag en central roll. Redan i en artikel 1945:3 beskrivs "Cinq tendances dominantes" (Fem dominerande tendenser), varav "la non-représentation" (Det icke-föreställande) tas upp som nummer två efter "Le tragique et même le Désespoir" (Det tragiska och till och med förtvivlan - i högsta grad lika påtagliga inslag i dagens religiösa konst).

Där slås med fransk retorisk övertygelse fast, att "Sinnet för mysteriet hos många konstnärer gör alltför precisa återgivningar motbjudande" (översättningar här och i det följande gjorda av förf). I ett augusti-septembernummer 1946 tas frågan åter upp under rubriken "*Föreställande*" och "*icke-föreställande*". Fader Couturiers tankar citeras om det som motsetter sig den religiösa dimensionen hos ett verk: "det skulle verkligen vara den kroppsliga tyngden och hela den sinnliga påtagligheten som vi ger åt den vardagliga verkligheten... I så måtto är det den naturalistiska-realistiska konsten som i sig är anti-religiös, medan den abstrakta konsten, som redan har brutit de banden, har en viss andlig frihet, en 'distans', som gör den väl lämpad för denna överföring och för att uttrycka religiösa sanningar".

En strid ström av artiklar om detta har därefter inte bara publicerats i Frankrike utan även inte minst i Tyskland (Das Münster och Kunst und Kirche). I Sverige tänker vi i första hand på diskussionerna på Sigtunastiftelsen under Olov Hartmans ledning - ofta förda vidare i artiklar i *Vår Lösen*. Som tidigt exempel kan vi emellertid nämna M Drouzys artikel "Finns det plats för den abstrakta konsten i kyrkan?" (*Kyrkomnas Värld* 1961:VI), som tar upp den internationella utvecklingen. Författaren påpekar att all stor konst är abstrakt i någon mening, eftersom den förutsätter ett val, en tolkning och en utgångspunkt. Vill vi ha konst som "föreställer", kan vi lika gärna vända oss till den sovjetiska socialrealismen, lyder den temperamentsfulla uppmaningen. Utan att på något vis motsäga Drouzys bedömning i övrigt, måste man konstatera, att den "realismen" bygger på ett val och en utgångspunkt.

Låt oss återgå till Kandinskys tidigare nämnda andliga triangel, som visar att utvecklingen inte kan - inte bör - stå stilla. Det handlar inte bara i ett längre perspektiv om konstens, trots tillfälliga bakslag, obönhörliga utveckling framåt utan givetvis om varje människas egen förmåga till utveckling och inre mognad på många plan.

Texten om den heliga Anden i Joh 14:16-17 kommer oss nära:

"Jag skall be Fadern, och han skall ge er en annan hjälpare, som skall vara hos er för alltid: sanningens ande. Världen kan inte ta emot den, eftersom världen inte ser den och inte känner den. Men ni känner den, eftersom den är kvar hos er och kommer att vara i er."

## VANDRING GENOM OLIKA TILLSTÅND

Ett nutida svenskt exempel på "den andliga triangeln" är Hans Lindströms tredelade altarmålning 1989 till S:t Thomas katolska kyrka i Lund. I ett brev till förf den 6 april 1993 ger konstnären följande skiss av verkets bakgrund:

"Jag fick uppdraget av Fader Pierre Aupy. Kyrkans arkitekt, Lars Landin, hade under byggnadstiden en föreställning om altartavlan som en gyllene skiva. I mina samtal och brev med Fader Pierre var detta också utgångspunkten för mitt uppdrag. Det framhölls att det inte fick vara en ikonbild. Det skulle vara en mycket 'enkel' bild. Jag bestämde alltså motivet utifrån detta. Altartavlan har inget namn men skulle kunna heta '...Gud är sanningen och ljuset'. Det finns naturligtvis många tankar som inte helt enkelt går att formulera i ord. Men jag vill beskriva en stark förhoppning i en abstraherad form. Likväl är detta inte en abstrakt bild. Vattnet är livet, ljuset är Gud. Detta är vägen. Treenigheten är inget medvetet val, utan finns som *en* tolkning."

Lindström bifogar även kopia av brev från honom till Fader Pierre daterat den 10 december 1988. Där läser vi bland annat:

"Kyrkan beskriver mycket tydligt en vandring. Från gatans ljud går man genom vapenhusets stillhet och tystnad och vidare genom porten till dopet i baptisteriet. Härifrån öppnar sig det basilikaformade kyrkorummet som leder fram till det sidoordnade altaret, vilket tillsammans med gårdens blir till en fond i ett nytt kyrkorum. Man vandrar genom olika tillstånd. Gårdens ljus och lugn står mot altartavlans abstraherade ljus. De två blå himlarna bildar en port - där finns vägen till ljuset. På ett hav om natten, bygger en lykta vid horisonten en väg av ljus."

Som så många av konstnärerna som arbetar abstrakt (eller abstraherande som här) med religiösa motiv, motsätter sig Hans Lindström alltför precisa tolkningar, vilket i sig är helt naturligt med tanke på det abstrak-

ta språkets "öppna" och meditativa natur. Konstverket får i stället bli en utgångspunkt för vars och ens inre vandring, vilket ju utsägs i Lindströms brev till Fader Pierre.

## VITT - TIGANDE STILLHET

Denna mångtydighet hos den abstrakta konsten tar Jean Bazaine upp i ett brev den 3 augusti 1990 som en kommentar till förf:s tolkning av hans fönster i Maria Magdalenakapellet i Bretagne: "Allt ni säger om mitt kapell berör mig mycket, och er tolkning av mina fönster framstår som sann och gripande. Men jag tror att ett konstverk döljer *många* sanningar..."

Malevitch' kvadrater kan ses som moderna speglingar av den vanligaste definitionen på ikonen, "fönster mot himmelen". De är öppningar rakt ut mot evigheten. Den svindlande immateriella känslan drivs till sin spets i hans vita kvadrat mot vit botten. Den ger kanske en aning av den "bländning" som antyds i bibeltexten om Elias möte med Gud. Visuellt går det inte att komma längre, utan vi får dölja ansiktet och vända oss inåt, där nya bilder föds.

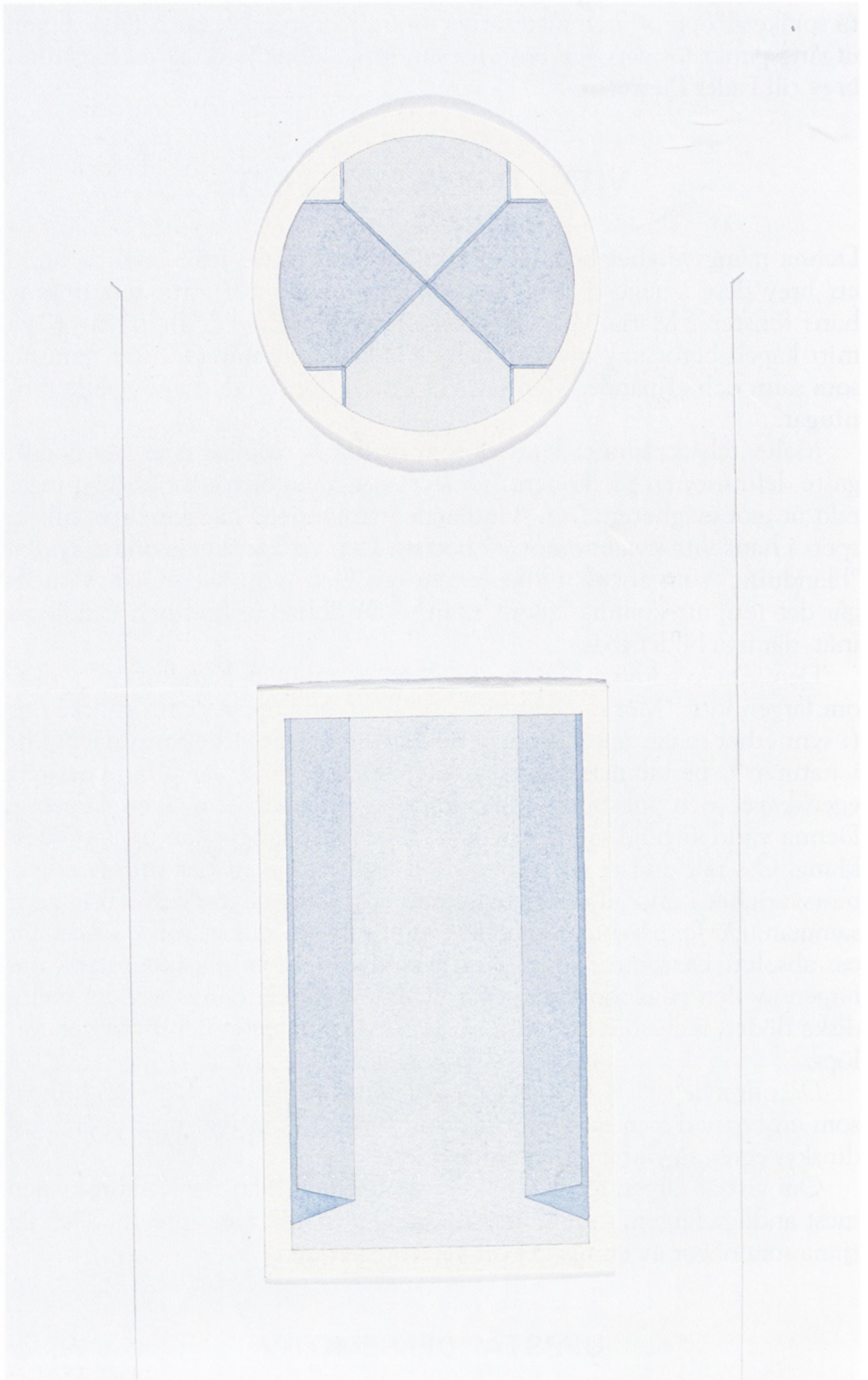
Den vita kvadraten blir en visuell återgivning av Kandinskys<sup>8</sup> tankar om färgen vitt: "Mer noggrant kan *vitt*, som ofta uppges vara en *icke-färg* (i synnerhet sedan impressionisterna hävdade att 'det icke finns något vitt i naturen'), bestämmas som symbolen för en värld där alla materiella egenskaper och substanser försvunnit - och med dem även färgerna. Denna värld är höjd så högt över oss att vi inte längre kan uppfatta dess klang. Oss når endast en stor tigande stillhet, vilken har sin materiella motsvarighet i en kall oöverstiglig mur som aldrig slutar och aldrig rasar samman. *Därför påverkar vitt också vårt psyke som en stor tigande stillhet*, för oss absolut. Dess inre klang är en icke-klang. Inom musiken motsvaras färgen av den paus som endast för ett kort ögonblick avbryter det melodiska flödet, men som inte innebär att utvecklingen är definitivt genomlöpt.

*Dess tigande stillhet är icke död utan rik på möjligheter.* Det vita klingar som en tystnad som man plötsligt kan förstå." (Kursiveringarna är Kandinskys egna, så ymnigt förekommande.)

Om vitt är färgen för den fyllda tystnaden, är blått för Kandinsky den mest andliga färgen, som vi mer konkret, trots allt, kan uppfatta. Den får tjäna som något av en nyckel till den inre världen.

## UPPSTÅNDELSEMOTIV

Kvadraten, cirkeln och korset i blått har konstnären Carl Magnus använt sig av i ett relativt nytt kyrkligt verk, glasmålningarna 1989 i Hem-



Carl Magnus: korfönster i Hemlingby kyrka, Gävle, 1989



lingby kyrka i Gävle. Tankarna bakom återges av Ulla Sundin i församlingsbladet:<sup>9</sup>

"Hans förslag är att det höga fönstret skall utföras i olika blå toner och inte ha något motiv utan upplevas som en port som öppnas. Längs de höga sidorna skall smala mörka fält leda över i bredare, något ljusare fält som skall öppna sig mot det ljusblå mittfältet som skall ta in det yttre, himlen. Man skall se hur molnen rör sig. Den ljusblå färgen skall fortsätta upp i det runda fönstret ovanför, i dess nedre och övre fält, medan sidofälten blir mörkare blå. Dessa fyra fält bildar då ett kors. - I kyrkfönstret skall man inte hitta något speciellt motiv, utan fönstret skall vara en bild för meditation, ge lugn och inspiration. Fönstret bygger vidare på några bilder som Carl Magnus gjorde 1984.

Bland andra 'Sacramona blå' som ger förnimmelsen av en port eller altarskåpsdörrar och 'Harg' som i två varianter har samma uppbyggnad i fält som kyrkfönstret. Ordet 'harg' är en gammal svensk benämning för offersten. Bilderna som har uppåtsträvande former bygger på dödstemat och är högtidligt mörka. - De båda fönstren skall sammanhållas genom att en försilvrad stav dras ett stycke från sidorna längs det höga fönstret och upp till det bredaste på runda fönstret.

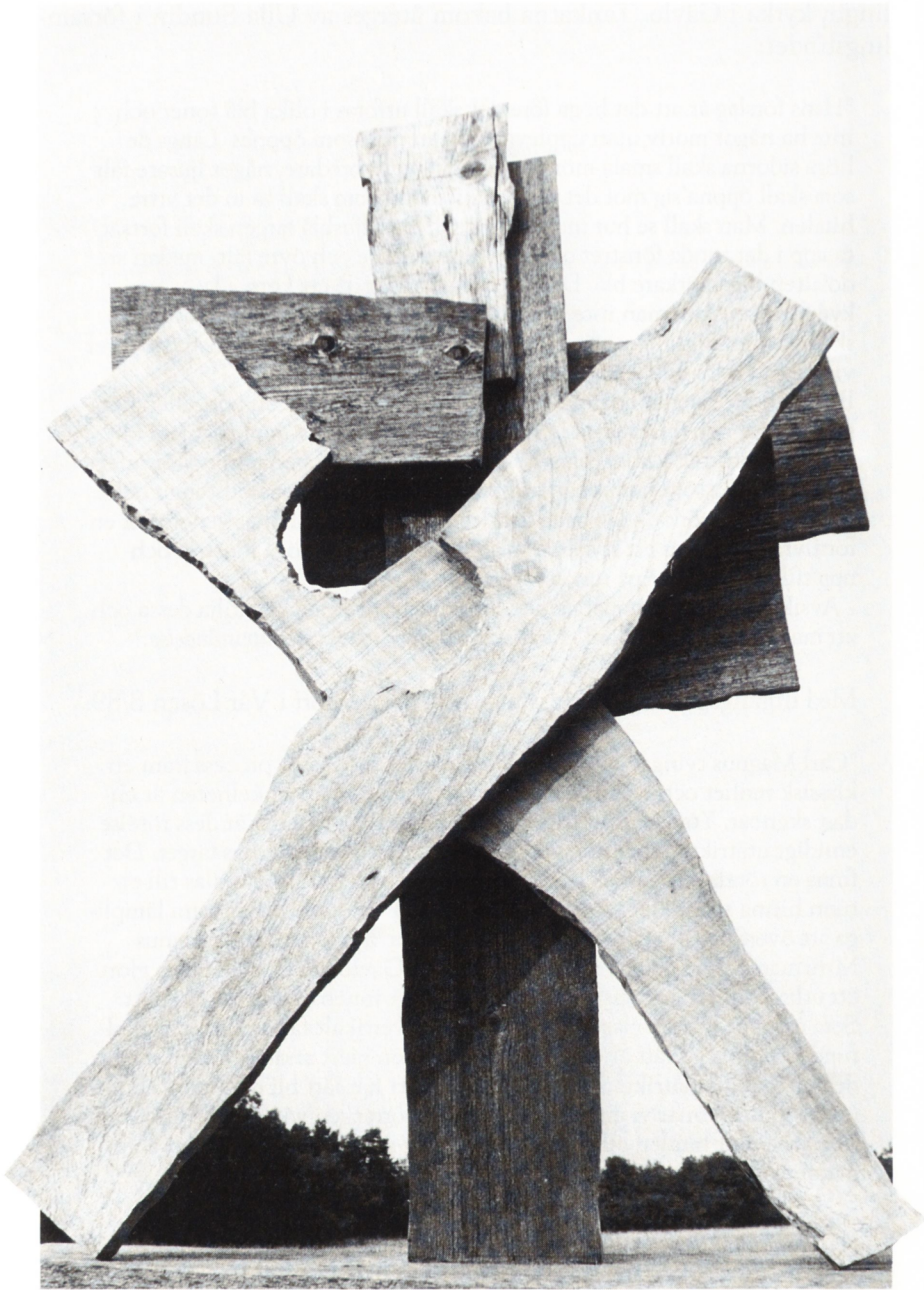
- Avsikten med alla uppåtgående linjerna är att ögat skall följa dessa och att man genom detta skall få känslan av uppåtstigande, *uppståndelse*."

Med utgångspunkt från skissmaterialet skrev förf i Vår Lösen 8/89:<sup>10</sup>

"Carl Magnus tvingar genom en långt driven mödosam process fram en klassisk renhet och balans i sina abstrakta målningar. Enkelheten är endast skenbar. Ytans färg är inte stum och platt. Inte heller är dess rörelse ensidigt utåtriktad som t ex reklamens eller trafiksignalernas färger. Det finns en rörelse inåt tvärs igenom lasyrema, och ytan förvandlas till en tunn hinna spänd över stora djup. Målningarna borde därför vara lämpliga att överföra till glasmåleri. För Hemlingby nya kyrka (ark Magnus Myhrman och Helena Tallius Myhrman) i Gävle har Carl Magnus gjort ett utkast till ett korfönster, som kommer att innebära någonting nytt. Som ett tänt ljus ser glasväggen ut med ett vertikalt fält under en cirkelrund öppning. - Blått är enligt Kandinsky den mest andliga färgen med den eftersökta inåtriktade rörelsen, och blått har fått bli dominant. I det undre fönstret anar vi en port med öppna dörrar, en vägvisande bild som ikonerna mot himlen eller en framställning av den tomma graven och därmed en uppståndelsesymbol."

## KORSET SOM BESVÄRJELSE

Under 1910- och 20-talen målade Malevitch och även en del andra ryska konstnärer (t ex I G Tjasnjik) "suprematistiska kors", som avtecknar sig som svävande tecken i kosmos.



Björn Erling Evensen: "Titellös" ("Andreaskors"), 1970-talets slut  
Foto: Butte Evensen

När det gäller korset bör man ständigt hålla i minnet att, hur stiliserat, hur ofta upprepat (under 60- och 70-talen till nedslitning, eftersom det var den enda kristna symbol som då allmänt förstods) det än är, är det ändå inte ett abstrakt geometriskt tecken som cirkeln, kvadraten eller triangeln. Det är ytterst ett avrättningsredskap.<sup>11</sup>

Dödens hela smärta finns med i skulptören Björn Erling Evensens många korstolkningar. Han använder det kristna symbolspråket mycket personligt som en besvärjelse, någonting att vända mot döden både som en anklagelse och ett vapen. I ett brev till förf i mars 1990 tar han upp namnet på en av sina utställningar, som just är "Besvärjelser".<sup>12</sup>

"Det låter kanske primitivt. Måhända är det meningslöst att besvärja utan 'instans'. Men så är det i alla fall. ...Jag vet inte längre vad *min* kors-symbolik står för utöver det allmänna lidandets märke."

Redan den 12/11 1984 skrev han från New York gripande till förf om korsets betydelse i samband med sorgen efter hustruns död:

"Bara en hälsning. Har det svårt. Försöker arbeta mig igenom sömnlösa nätter. Det blir bara något som liknar kors - om och om igen. Men jag har ju ingen riktig Gud. Allt är underligt och helt utan förnuft."

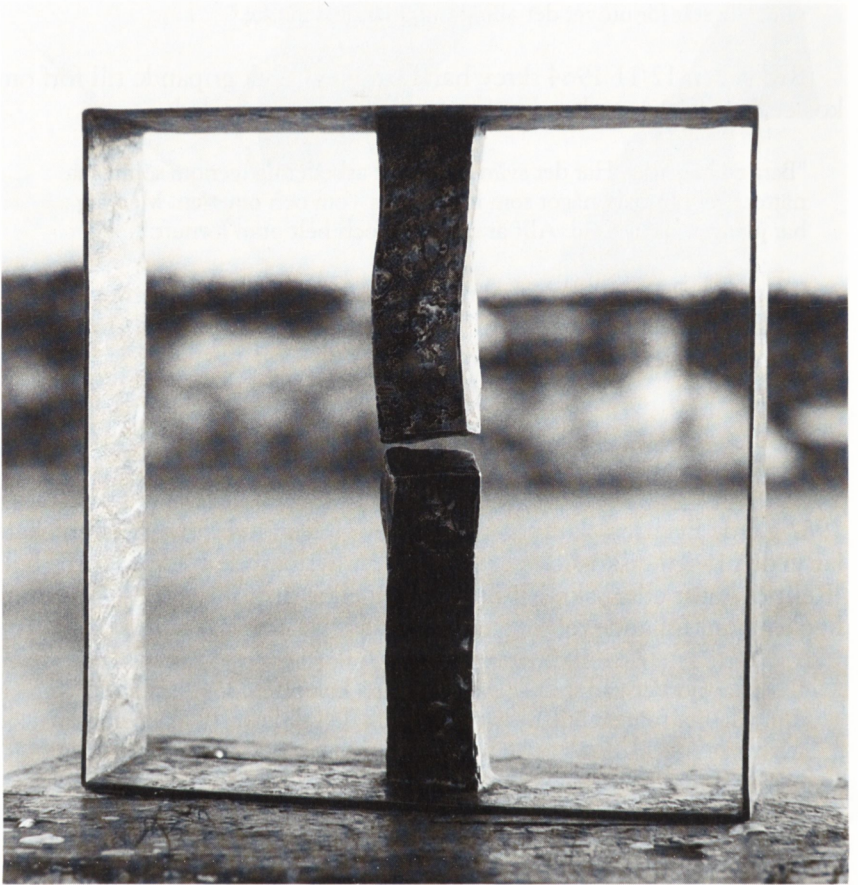
Trots förnekelsen är det märkligt likt Jesu ord vid den nionde timmen: "Eli, Eli, lema sabachtani?" (vilket betyder: Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?). Matt 27:46.

## ANTYDNINGAR OCH TECKEN

1982 gjorde Evensen skulpturen "Titellös" ("Den avbrutna pelaren" kallar vi den i våra diskussioner), som är den avslutande bilden i förf:s bok "Religiös konst eller sakral?". En brutna pelare är inskriven i en kvadrat. I boken finns följande tolkning:<sup>13</sup>

"Han har gjort en rad studier av den brutna kolonnen, som kan - om man vill - ses som en bild av korsstammen. Till skillnad från den upprättstående obrutna kolonnen, som är den världsliga maktens urgamla insignium, kan den brutna kolonnen, "som ändå bär", vara en symbol för den andliga kraftens osynliga styrka. Konkreta förklaringar av det här slaget är konstnären mycket försiktig med. Utmärkande för vår tids 'öppna' religiösa konst är att vi bara förses med antydningar och tecken. Hela tolkningsarbetet får vi själva stå för, och där finns alltid ett osäkerhetsmoment, som bildar en inneboende spänning, en bildkomplikation."

I brev till förf den 14/4 1993 skriver konstnären - sökande som alltid i formuleringarna - om denna skulptur:



Björn Erling Evensen: "Titellös" ("Den brutna pelaren"), 1982  
Foto: Butte Evensen

"Skulpturen, Den avbrutna pelaren, var kanske för mig ett monument över en personlig förlust. Så förlorade den övre hängande pelardelen sin stödjande, bärande funktion. Tomrummet mellan formerna blev centralt. - Kanske är detta efterrationaliseringar. Helt klart fanns i utformningen också ett försök att vända upp och ned på den enkla brutna formen. Pelarfragmenten är lätt vridna, och tomrummet mellan dem blir påtagligt centralt och irrationellt. Vad ser man inte i det absurda tomrummets mystik. Vilka än tankarna var bakom tillkomsten av verket så tar ju, under arbetets gång, alltid formspråkets villkor, skapandets villkor, över med sin egen syntax och går egna vägar. Den mänskliga gestalten finns, synbar, inte längre kvar i min formvärld - detta sedan en lång tid tillbaka. Den har uppgått i de övriga formerna och finns där i sinnevärlden. Det är ju, trots abstrakta och nästan konstruktiva element, på människans villkor i varats dramatik som mina formexperiments incitament ofta bygger. Hon finns i skulpturfragmenten i Den brutna pelaren. Att ruinlandskap i all sin grymma skönhet fånglar mig sätter också spår i mina former och bilder. Som ung bodde jag en längre tid nära Forum Romanum i Rom. Museala fragment eller ej, både gårdagen och morgondagen är historia och vision. Här är balansgången svår och det är i ögonblicket ändå bara fragmentet man stöder sig på. Ingenting blir någonsin helt färdigt. Det blev inte heller Den brutna pelaren ser jag nu på bilden av den. Kanske betraktaren kan fullfölja. Sök i tomrummet förresten. Det *skall* inte bli färdigt."

Korset och porten är centrala motiv hos Evensen. För den kristna uttolkaren symboliserar de givetvis död och uppståndelse, men som tidigare nämnts finns det hos konstnärerna en skygghet inför det som de upplever som "etiketter". Konstverkens "mening" är snarast det som sker i betraktaren, och kan inte begränsas till en titel.

## KRISTUSMÖTE I VARDAGEN

Låt oss avsluta med ännu ett exempel på den andliga geometriska konsten som en process både för konstnären och betraktaren. Till utställningen med kyrkorummet som tema, som Svenska kyrkan ordnade 1991 tillsammans med Konstfackskolan, gjorde en student, Anna Karin Bylund, ett altarpåmålningsverk som väckte stor uppmärksamhet.

Drygt 700 buljongtärningspapper fästes ett efter ett på väggen tills de bildade en kvadrat, som glimmar och lever i dunklet i skenet av levande ljus. Utställningen har visats på en rad platser i Sverige, och varje gång var Anna Karin Bylund tvungen att resa dit och sätta upp sitt verk på nytt. Till förf har hon sagt, att hon betraktar detta omständiga arbete som en form av bön.

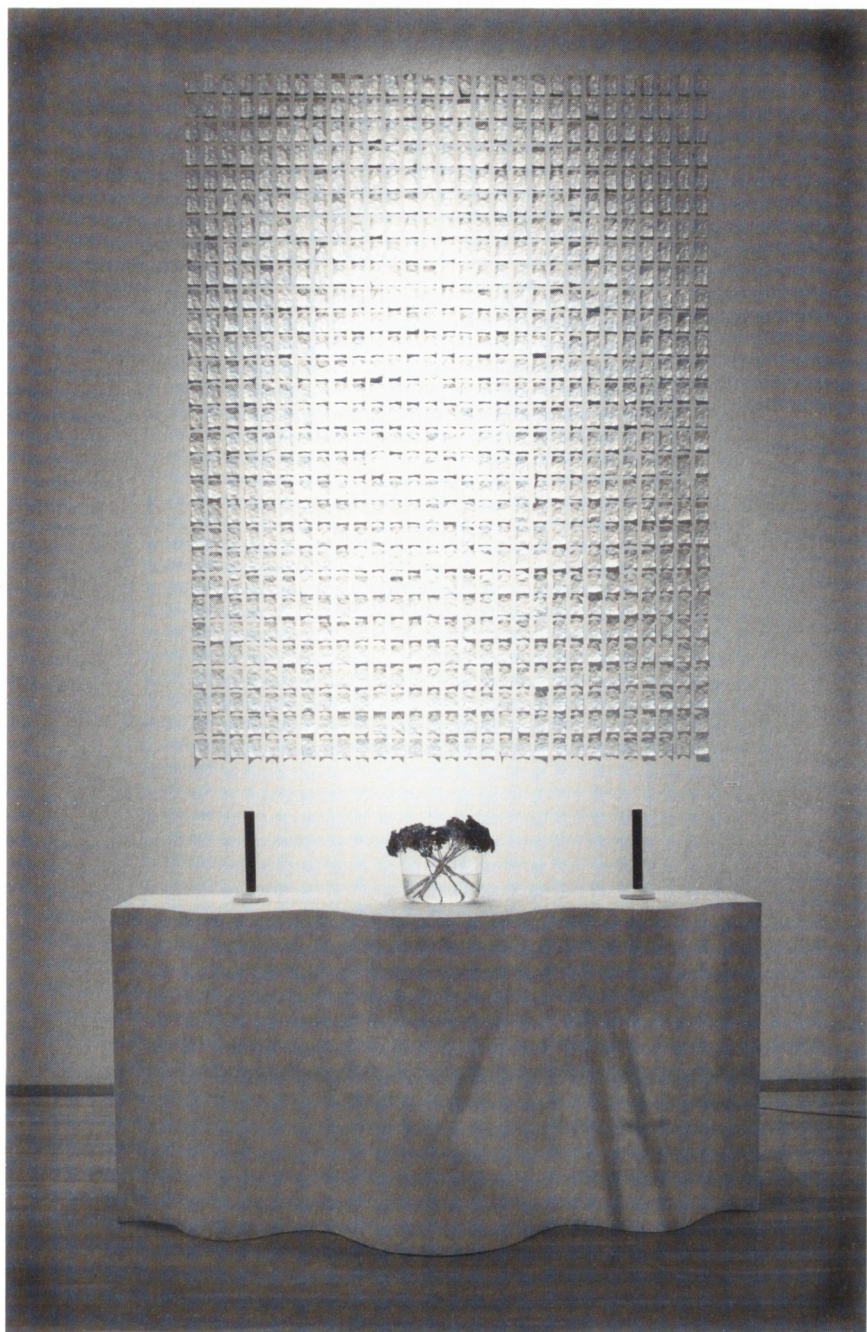
Verket är så fragilt att det svårigen kan placeras stationärt i kyrkorummet. Det måste då utföras i stabilare material och riskerar därmed att förlora en stor del av sin "andlighet", som speglas just i det sköra och

immateriella. Det är med andra ord ett verk som ständigt befinner sig "på resa" i ett kretslopp mellan död och uppståndelse. Ena ögonblicket en likgiltig hög med buljongtärningspapper i en kartong och i nästa ögonblick en korvägg, som fångar ljuset i sina många silverkvadrater med ett gyllene kors inskrivet på varje yta.

Korset har bildats som ett avtryck efter den bruna buljongtärningen. Den unga studenten såg det som "en Kristusuppenbarelse mitt i vardagen" och skriver i katalogen bland annat: "Jag såg Kristi närvaro när jag hastigt öppnade buljongpaketet. -Förkasta mig inte! -Jag är de fattigas vän. Återanvänd mig och tänk på att jag alltid finns kvar om än i en annan form".

Ett samtal med Kristus via ett buljongpapper. Chockerande kanske - men mystikernas texter är fyllda av "omöjliga platser" och "omöjliga omständigheter" för ett sådant möte. Konstnären eller författaren försöker så gott det går att återge den unika upplevelsen i medvetenhet om tolkningsredskapens begränsningar.

"I en annan form" svarar Bylunds text på Evensens uppmaning "Sök i tomrummet". Bägge instämmer förmodligen i den äldre skulptörens avslutande ord "Det skall *inte* bli färdigt" som sammanfattar det dynamiska, vitala i den i detta sammanhang behandlade konsten - men också dess avsaknad av färdiga och absoluta svar. En brist för några och en stor möjlighet för andra att finna en trovärdig konst för vår egen tid.



Anna Karin Bylund: "Kristus är själva essensen", alturväggsverk av buljongtärningspapper, 1991  
Foto: Martin Beskow

## NOTER

1 Embryot till denna artikel publicerades av förf i Vår Lösen 8/89 under rubriken "Ljudet av en sakta susning". Hela numret hade temat "Om det andliga i konsten" och byggde i sin tur på en konferens på Sigtunastiftelsen våren 1989.

2 Ett aktuellt exempel är den ansiktslösa framställning av Veronicas svettduk, som studenten vid Konsthögskolan, Annelie Wallin, högg i svart granit i samband med samarbetsprojektet 1993 "Kyrka inför år 2000" mellan Svenska kyrkan, KTH Arkitektur och Konsthögskolan.

3 Åke Fant "Hilma af Klint: ockult målarinna och abstrakt pionjär" (Moderna museet, 1989, utställningskat). Albertina i Wien 1991 "Okkultismus und Abstraktion: die Malerin Hilma af Klint".

4 I sin bok "Om det andliga i konsten" vänder sig Wassily Kandinsky inte oväntat mot "geometrisk ornamentik", som inte är född ur "en inre nödvändighet".

5 Wassily Kandinsky: "Om det andliga i konsten", Göteborg 1990, översättning Ulf Linde/Sonja Martinson med företal av Ulf Linde.

6 Denna fråga tas upp under rubriken "Abstraktion eller dekoration" i boken "Religiös konst eller sakral? - ett debattinlägg om konstens form och funktion i kyrkan" (Elisabeth Stengård, Proprius förlag 1984).

7 Här bör även de amerikanska konstnärerna Barnett Newmans korsvägsstationer (1958-66 tema Lema Sabachtani) och Mark Rothkos väggmålningar (1946-67 med passionshistorien som tema till ett kapell i Houston) nämnas. I deras abstrakta språk anar man måhända deras figurativt avvisande judiska bakgrund.

8 Kandinsky a a s 88 f.

9 Staffans församlingsblad Nr 4 1989 inför invigningen av kyrkan den 17 december 1989. Artikel av Ulla Sundin med rubriken "Kyrkfönster i blått". I en osignerad artikel om konstnären står bl a: "Eftersom fadern var organist upplevde han döden och begravningen som vardagliga företeelser... Han var fascinerad och oroad av mystiken på kyrkogården och är sedan barndomen inresserad av graven, dess mystik och musik".

10 a a s 489.

11 Att det nakna korset används som uppståndelsesymbol ändrar inte detta faktum.

12 Brevcitaten givetvis återgivna med konstnärens tillåtelse.

13 a a s 67.



# Summary

*"For the Lord was passing by: a great and strong wind came rending mountains and shattering rocks before Him, but the Lord was not in the wind; and after the wind there was an earthquake, but the Lord was not in the earthquake; and after the earthquake fire, but the Lord was not in the fire; and after the fire a low murmuring sound. When Elijah heard it, he muffled his face in his cloak...." (1 Kings 19:11-13)*

This is one of the most densely packed of the mystical texts. The reader's obvious expectations are frustrated three times. Immense terrestrial forces are unleashed - the storm, the earthquake and the fire; surely the Lord will reveal Himself in them? But it is not until after this demonstration of strength that there occurs something very similar to "the pregnant silence", a "low murmuring sound". Then and only then did Elijah muffle his face.

The making visible of religious experience, of the spiritual, has to proceed through an outflanking movement. The void becomes increasingly charged when encircled or filled in a way which becomes an opening inwards. The image as a secretive hidden sign occurs in another familiar Bible story. In Joh 8 we read about the woman taken in adultery. At the height of the drama there comes a sentence which stops it dead and forms the void already mentioned: "But Jesus stooped down, and with his finger wrote on the ground". What did he write? We are not told, of course, but lack of knowledge makes a catalyst for our imagination.

Mysticism of numbers and geometrical sacred signs - both visible and concealed in the very structure - are legion in Christian art and architecture. The present article instances the use of this geometrical language in modern abstract art, showing that, not infrequently, it entails shifts of meaning.

In the cases of Wassily Kandinsky, Kasimir Malevitch and Piet Mondrian - the three foreground figures - it is noted how very much their respective backgrounds are reflected in their works, despite the artistic "reduction" of their media. In the Dutchman Mondrian, we find an austerity which goes back to iconoclastic Calvinism, while in the Russians Kandinsky and Malevitch, we find much of the abundance and sensuality of icon painting, even if they make no attempt at repeating it.

The artistic vocabulary of all three, of course, has been greatly affected by their interest in theosophy.

This interest in theosophy, coupled with strong elements of occultism and spiritism, is also shared by the Swedish artist Hilda af Klint. Her spiritist, "dictated", abstract painting was discovered late, causing quite a stir in the 1980s because she is considered to have been painting in an abstract style a couple of years before 1910, thus before Kandinsky, "the Father of Abstract Painting". Her style is considerably gentler and more organic than in the case of the male artists.

Hans Lindström's sanctuary mural in the Catholic Church of St Thomas, Lund, is mentioned as a contemporary Swedish example of Kandinsky's "spiritual triangle". It is an "open-ended" work with many explanations. The artist himself sees it as a spiritual path and says that its title might be "God is the Truth and the Light".

This hesitancy about giving a single explanation for one's own work is something we find in most of the artists dealt with in this article. Writing to the author, the French artist Jean Bazaine emphasizes: "A work of art may conceal *many* truths..."

The French debate of the 1950s on abstract art and the Church is referred to, as well as Kandinsky's colour symbolism, especially as regards the spiritual content of blue and white. Carl Magnus' stained glass windows (1989) in the chancel of Hemlingby Church, Gävle, are mentioned as one example of blue being used in a strictly abstract work which has actually been installed in a Swedish church. A square window, suggesting an open door, is surmounted by a round one containing an equilateral Greek cross - all in different shades of blue. An image of the empty tomb and thus a symbol of resurrection, but at the same time a modern, abstract interpretation of the "window to heaven" of the icons.

The special position of the cross among geometrical emblems is underlined, because, unlike the circle, square or triangle, it is not a purely geometrical sign but, ultimately, an instrument of execution, no matter how stylized. The article ends with two contemporary Swedish examples of the personalized use of the cross as a symbol. Following the death of his wife, the sculptor Björn Erling Evensen used the cross more as a conjuration against pain than anything else. In a letter to the author he reverts to the question of whether, as a professed non-believer, he can use the cross without having "an authority" to turn to. He has also produced a sculpture of a broken pillar - perhaps the stem of the cross - inscribed in a square. One interpretation is that the broken pillar with its central void stands for spiritual power, as distinct from the traditional, strength-demonstrating column of the secular power.

The fragile is taken to its ultimate extreme in a widely noticed composition for the east wall of the sanctuary by AnnaKarin Bylund, a young art student. It is made up out of more than 700 beef extract wrappers, fixed one by one straight onto the wall to form a shimmering square with a void between each of them. On the silvery surface of each wrapper, a

gold cross has been formed by the impression left by the beef cube. This composition has been shown at successive exhibitions all over Sweden but is much too fragile ever to be permanently installed in a church. In an exhibition catalogue, Bylund writes: "I saw the presence of Christ when I hastily opened the beef cube package. 'Don't reject me! I am the friend of the poor. Re-use me and remember that I am always still there, albeit transformed'".

This absence of ready-made, absolute answers or interpretations is felt by some to be a deficiency, while for others it presents a great opportunity of finding a credible art for our own time.

*Translated by Roger Tanner*