

## Torsten Renqvist: Vanlig och utvald

Dock: detta att leva,  
vad är det mer än treva  
sig fram i ett sparsamt  
och hemligt ljus,  
att famla så varsamt  
mot dagen i öster,  
till vad de innebär,  
att bli den man är!

Allt annat är rus!

Gunnar Ekelöf: Köp den blindes sång!

Vad innebär det att vara vanlig? Hur ser den vanliga människan ut? Är individualismen ett ont som måste fördrivas för att lämna plats för en identifikation med en mänsklighet som är så vidsträckt som möjligt? Eller är den identifikationen möjlig endast genom ett fördjupande av det individuella? Är det vanliga en känsla av utstötthet eller utvaldhet? Om vi medvetet undviker det gångbara, konformismens och de sociala rollernas terror, när passerar vi då gränsen för asocial exklusivitet? Är arvet från igår en spärr i nuet mot morgondagens skimrande livslösningar? Eller hindrar utopierna oss från att uppfatta de krav nuet ställer?

Är konsten, inför frågorna om det mänskligas villkor, de raka svaren och säkra påståendena från dem som vet? Eller är den osäkerhetens yttersta produkter, ångestens mogna frukter som på sin höjd visar att samma frågor ställs om och om igen i en situation av utvaldhet som är det i grunden vanliga? Är den en bild av den smala och ständigt störda förbindelse med omvärlden som så sällan tillåter de stora övertygelserna att kasta ett permanent ljus över tillvaron? Är det kanske till slut känslan av utstötthet som är det vanliga fast vi döljer den eftersom vi tror att alla andra har tillgång till åtminstone något av de stora sammanhangen?

Torsten Renqvists verk är fyllda av detta slags frågetecken. Många års tvivel och frågor ställda under arbetet med måleri och grafik har lett honom fram till ett snidande, snickrande och modellerande vars resultat har en trubbig ömsinhet. Skulpturerna från de senaste sju åren låter ana att han funnit tillfredsställelse och ro i det faktum att brottandet med de olösta frågorna satt händerna i verksamhet med formandet av materiellt påtagliga föremål. De har motverkat hans dragning mot det abstrakta som han, paradoxalt nog, värjer sig emot samtidigt som han anser att det inte finns.

Sällan påminns man med sådan styrka som inför Renqvists skulpturer om att verken bara är små skott som trängt fram till ljuset från ett vidsträckt, underjordiskt rotsystem. Det står en aura av ensamhet kring dem där det icke uttryckta säger mer än det uttryckta. De vädjar om förståelse med en patetik som ändå avsiktligt undvikits. De skriker ut formens otillräcklighet. Spår av liv och passioner skvallrar om starka känslors frånvaro i det döda materialet.

Men om konsten uppvisar denna tragiska otillräcklighet så är det bara en egenskap den delar med livet självt. I varje fall är den - i likhet med livet - möjlig.



*Dockan Johannes, 1968, höjd ca 165 cm. Foto: Ola Hjelm*

På bysantiska ikoner kan man möta Johannes Döparen bärande sitt avhuggna huvud i den framsträckta handen samtidigt som han är intakt ovanför halsen. Renqvist gjorde 1968 en skulptur i nästan naturlig storlek av denne Johannes som han för säkerhets skull beskrev som en docka. I detta ligger en reservation som visar att illusionismen är ett problem för målaren som blev skulptör. En målare som håller sig på sin plana yta är alltid garderad mot att hans bilder skall förväxlas med det de avbildar medan skulptören måste vara på sin vakt mot imitationens frestelser.

Om man upplever konsten som en möjlighet till självbespeglning eller ett medvetet skapande av en dubbelgångare som möjliggör intern dialog och iakttagelse är Johannes med de två huvudena en metafor för konstnärskapet. Det lugn med vilket han iakttar det våldsamma och avskräckande i sitt eget öde gör honom verkligare än, den i sådana här sammanhang så vanlige, Narkissos. Svärdsflugan som skiljt huvudet från hans kropp påminner honom om att han inte är ensam i världen. Medan Narkissos satt orörligt lutad över källans stilla yta sträckte Johannes ned sin hand i Jordans strömmande vatten och döpte andra i det. Det är två skilda livshållningar som uttrycks i de metaforerna. Bilden förtydligas av att Renqvist också skulpterat Narkissos. Det är fientliga skulpturer. En har tillnamnet Dictator. Han har eliminerat frågetecknen och ställt en blank, ogenomskinlig yta mellan sig och världen.

Johannes och Narkissos föregicks av en rad skulpturer vars tema var Robinson. Renqvist skildrade honom före mötet med Fredag och i dessa skulpturer är dubbelgångaren det saknade. Det avgörande i socialiteten, att vi blir till genom andra, saknas Robinson. Han uppträder aldrig som en hel gestalt i skulpturerna utan lösryckta lemmar av honom driver omkring fastklamrade vid vrakbitar. Men hans ensamhet är lika oundviklig som den är otillräcklig. Om hans resa i den bräckliga farkosten har Renqvist sagt att den "rymmer en minimal men vidunderlig trygghet. Och jag tror han flyter iland på bebodda kuster." Individualism är en förutsättning för det meningsfulla kollektivet. Vi kommunicerar med individer som i ögonblick av gemenskap upphäver sig själva. Men i sin individualitet hämtar de kraft att vara någon inför den andre. Detta är utstöttheten som det vanliga, övertygelsen om att vi inte har något annat än oss själva att bjuda andra.

Till robinsontemat hör också "Vraket", en snickrad båt fylld med tungt skulpterade, vitmålade händer. De är döda, men livets gester sitter kvar i dem, de har välsignat, befallt och slagit. Nu rör ingen av dem längre fram till den herrelösa rorkulten. Så ser medeltidens "Narrskepp" ut i en nutid som sett alla stora ideologier gå under inför en verklighet så oväntad och våldsam att den inte rymdes i kalkylerna.

När "Vraket" försvunnit bortom horisonten måste man börja på nytt, som individ "treva sig fram i ett sparsamt och hemligt ljus", som Ekelöf säger. Då värderas inte längre med ont och gott som absoluta domar i evighetens perspektiv. Godhet och ondskan lånar färg av varandra och förlorar sina distinkta profiler inför de olösta frågornas sammansatthet.

Detta kan ske formellt och bokstavligt som i en av Renqvists sista målningar, Ikonostas över fjädrar och en tidning från 1966. Maktens onda fågel är svart, runt omkring den ligger vita fjädrar som symboler för maktens offer, "det utslagna, det rena och fredliga, eller det som har kallats feighet. Och sorgens färg i Kina är den vita." Men en fjäder, på botten av en vattenfylld bunke är svart av död och en annan är sjukt gulvit av förgiftat liv. Fjädrar täcker ju också fågelns kropp. Förtryckaren och den förtryckte, våldverkaren och hans offer finns i samma liv och är formade av delvis samma erfarenheter. En lätt förändring i historien kan kasta om deras roller.

Ingen kan segra utan att känna segrans bittra smak eftersom den förutsätter en besegrad. Renqvist har framställt segergudinnan, Nike, som skelettet av en fågel, ett olycksbådande monument. Han påminner om att antikens Nike var hoppet om seger, inte den fullbordade segern. När den vanns var Nike i andra trakter. Här ligger återigen betoningen på den vanliga situation - där triumferas sällan.

Segerns pris fick sin bild i "Kvinna med tvillingar", en lösryckt och förstörd bit ur en triptyk om och nederlag som fanns i den första skulpturutställningen 1967. Ursprunget var en teckning, en hastig skiss från Seinekajen, som plötsligt fick en ny betydelse. Kvinnan står i ett ödelagt landskap framför ett hinder hon inte kan forcera med sina två barn. Hon är drabbad av något oerhört för vilket hon själv inte bär något ansvar. Svagt framåtlutad i en vind som rådvill sliter i hennes kjortel är hon en av de många som fått lida för andras kamp om seger och rättvisa. Ensam med sina båda barn utan väg vare sig framåt eller tillbaka är hon de\_n som till sist tog

något ansvar, det ansvar andra vände ryggen i sin kamp för "högre mål". Det var henne historien valde till att spela den vanliga människans roll och ingen kommer att hugga in och förgylla hennes namn i någon stenplatta. I de två, aldrig förstörda, delarna av triptyken slamrar segrarna i berusad och myndig uppsluppenhet medan de besegrade dör i skiten. Att de stannade på skisstadiet visar var Renqvists intresse ligger. Det finns alltid en part som velat något helt annat med sitt liv än vad förmyndarna gjorde med det. Där har han sina sympatier.

På den första skulpturutställningen fanns också ett klot av taggtråd på vilket en strid utkämpades mellan änglar och fåglar. Det senaste året har också den skulpturen fått ett monumentalt utförande i trä. Taggtrådklotet har blivit en tunna med avtagbart lock och så stor att man kan krypa in i den. Ovanpå den utspelas striden mellan svartmålade änglar och fåglar i halsbrytande manövrer.

Ursprunget till denna bild är teckningar som Renqvist gjorde inför ruinen av Riksdagshuset i Östberlin för många år sedan. Förvridna skulpturer på trasiga kupoler gav honom en apokalyptisk vision.

I den första skulpturen blev den fördubblade kupolen se-ger ett taggigt och fientligt klot, en lika omöjlig plats att vistas på som det landskap kvinnan med tvillingarna står i. Men i den stora skulpturen har detta förvandlats till tunnan, en form som skyddar den som söker sin tillflykt till den medan striderna rasar utanför.

Det var till en sådan tunna försakelsens filosof, Diogenes, tog sin tillflykt. Om honom har Alf Ahlberg sagt: "Den ene söker världsherravälde genom att om möjligt erövra hela världen, den andre genom att så långt det är en människa möjligt frigöra sig från världen, avstå från alla behov."

I de ursprungliga planerna för "Striden mellan änglar och fåglar" ingick att den ena parten av de stridande skulle målas svart och den andra vit. I den slutliga versionen är alla svarta. Förklaringen är nog att båda är presumtiva segrare och världshärskare, ingen kunde göra anspråk på oskuldens och sorgens färg. Diogenes har krupit in i tunnan och bät sitt världsherravälde inom sig. Han påminner om en konstnär som medveten om sina handlingars begränsade räckvidd tålmodigt karvar fram sin bild av världen ur motsäpösa trästycken.

Om den livets egen ironi som låter skenet bedra och kastar om våra roller handlar "Fågelskrämman". På ett fält står en blind Kristus som fåglarna för länge sedan upphört att respektera. I hans känsligt skulpterade ansikte samlas frågetecknen kring hans tunna läppar



*Striden mellan änglar och fåglar, 1972, tunnans diameter 160 cm. Foto: Ola Hjelm*

medan de blinda ögonen stirrar bortom världen. Hans ansiktsuttryck påminner om det man möter hos senantikens kejsare som iklädde sig en roll vars mening gått förlorad för generationer sedan. Men så flyger också historiens svarta fågel på ljudlösa vingar förbi fågel-skrämman utan att ta någon notis om den. Den bilden är en nådastöt mot alla monument och idolbilder, mot alla försök att frysa ned och föreviga ett ögonblick av historien. ”Bilden av ett helgon svär mot den förmåga till kommunikation som en gång skilde ut honom”, kommenterar Renqvist.

Ett sådant helgon är Sankt Göran. I äldre skildringar är han den gode och ädle ynglingen som befriar oskulden ur den personifierade onskans drakklor. För dem som gestaltat denna myt tycks den aldrig ha utgjort något problem. I renad form har ont och gott ställts mot varandra. Den unge riddarens släta och rena ansikte har varit utan skuggor.

I Renqvists skulptur har Göran suttit av sin gamla utslitna häst som förstrött står och nosar i marken ovetande om vad som pågår omkring den. Bredvid hästen står lansens nedkörd i jorden. Framför draken, mycket större än den brukar skildras, står Göran enarmad och med samma blint fjärrskådande ögon som fågel-skrämman. Försiktigt lägger han sin hand på drakens huvud som för att förvissa sig om att den är där. Bland drakens kullriga former finns ett samlag, en kraftfull fallos tränger in under ett venusberg mellan två frodiga skin-kor. Draken är en grotesk bild av androgynen, den fulländade, tvåkönade varelsen, naturen så som Gud skapade den före syndafallet. Den som inte kände skillnaden mellan ont och gott.

Göran är den som sett vraket med de förbrukade ideologierna försvinna bortom horison-ten och som själv lemlästats i striden för det sanna och rättfärdiga. Berövad sin tro och sin syn står han inför ursprungets kaos och berör det med lätt hand medan frågetecknen hopar sig i hans ansikte. I det läget har han inte användning för vare sig häst eller lans. Han är fullständigt ensam inför en natur som rymmer sin egen tillfredsställelse och som förhåller sig likgiltig inför honom. Hur den väg som ledde honom dit såg ut får vi aldrig veta. Även om vi visste det skulle det inte ge något svar på frågan om vad det är som gör den vanlige till en utvald. Det är frånvaron av det svaret som utgör själva vanligheten.

Lik sfinxen står draken inför de mänskliga frågorna som det absoluta, fulländade och där-för gåtfulla. Detta kallsinniga vidunder representerar den natur mot vilken människan ständigt slungats tillbaka från sitt övermodis höjder.

Om inte denna natur vore representerad i Renqvists verk skulle den diskussion om de stora livsåskådningsfrågorna som förs där hänga i luften. Den skulle drabbas av det ab-straktionens bann som han fruktar och som hotar varje människa som börjar grubbla över det meningsfyllda i sin situation. Människan måste mätas med drakens mått.

Som tändsticksasken bredvid rötmanadspotatisen inför Renqvist naturens egna former vid Johannes, Robinsons, Narkissos och Kristi sidor. En jättehynda, stinn av moderlighet och en ursprunglig aggressivitet till de sinas skydd, lever utanför frågetecknen. Hon vet ingenting om det vanliga eller exklusiva i sin situation. Döden är för henne enbart en vitt-ring av fara. Över det tillstånd som visas i ”Det döda djuret” grubblar hon inte, att göra det är människans lott.

Ser man på naturen som Renqvist blir den en läxa, en lärörlek exempelsamling. I ”Natu-ralieskåp”, för Björkebykolan i Järfälla, är den läxan åskådliggjord. I var sitt fack har han skulpterat förstoringar av en myra, en gäddkäke, en knippa ishavstång, en valkotta och ett måshuvud. Detta är inga symboler utan rättframma avbilder, utslag av människans urgam-



*Göran och draken, 1973, detalj. Foto: Ola Hjelm*

la lust att avbilda det hon ser. Samtidigt påminner de om vad människan har att mäta sig emot.

Ändå finns i "Naturalieskåpet" vissa antydningar om i vilken riktning Renqvists tankar gått. Det är en fråga inte bara om att mäta människan med naturens mått utan också att återknyta de båda fastare till varandra. Därför har gäddkäken snickrats som de främre bottenborden på en eka och ishavstången är en växt vars rötter ser ut som blommor. Valet av växt är typiskt för Renqvist. Ju djupare han trängt ned mot sina egna rötter desto vackrare och sällsammare har blommorna blivit.

I "Bevingat klot" fann han en metafor som gav en antydning om hur det gått till när människan och naturen gick skilda vägar, vad som hände när språket reste sin mäktiga barriär mellan människan och hennes ursprung. Både hos SJ och i kyrkor kan man se det bevingade hjulet och klotet utan att närmare fundera över dess betydelse som en bild av tiden. Men med sina asymmetriska vingar i en stort uttagen rörelse återfår den något av sin ursprungliga mäktighet. Renqvist kommenterar det ögonblick han försökt återkalla så här: "Vi har förlorat metaforens kraft genom nötning, för oss är den knappt synlig och järnvägsmännens bevingade hjul är en sen banalisering gissar jag. Men när föreställningen om tiden som en fågel en gång kläcktes, då hade den nog en underbar styrka." "Bevingat klot" påminner om vad vi gick miste om när vi förlorade fågeln ur sikte och bara såg tecknet.

Gestalten i "Ordet", gjord för sjömanskyrkan i Antwerpen, har med den situationen att göra. Han är en syntes av de tidigare beskrivna figurerna. Hans ena arm är korsfäst med en märlspik, den andra håller han framför sig medan han med blicken fixerar den tomma handflatan. Han är en korsfäst utan gud, en Narkissos utan spegel, en Johannes i väntan på sin efterföljare. Han är spänd på att det skall spira betydelser ur hans tomma handflata, att rötterna skall blomma. Han kommer att ropa i öknen i fruktan för att inte få svar. Han kommer att göra som vem som helst - öppna sin tomhet i förhoppning att få den fylld.

Om Renqvists symboler, som här antytts, sträcker sina rötter långt ned i både traditionens och individens erfarenheter betyder inte det att han varit likgiltig för det formella. Han är alltför medveten om avläsbarhetens betydelse för att åsidosätta den formella uppbyggnaden.

I hans måleri i början av femtitalet fanns ett inslag av polemik mot det abstrakta och formalistiska i konkretismen. Men den polemiken hade ett ambivalent drag. När han gjorde sina bilder av den värld han såg omkring sig använde han sig till stor del av konkretismens medel på ett sätt som visade att han var lika insatt i dess metoder som dess mer renläriga företrädare.

Samma sak gäller hans skulpturer. Det pedagogiska framhävandet av symbolerna och deras betydelser, konstverken som repliker i en livsåskådningsdebatt, kan inte dölja de formella krav han har på sitt arbete. Enkelheten har, precis som hos Brancusi, haft en lång väg att gå över generationers arbete med den tredimensionella bilden. Formen, likaväl som innehållet, måste innehålla referenser till det förflutna, hans eget och historiens. Det är betecknande hur han använder sina skissböcker från fyrtitalet och framåt som ett levande arbetsmaterial där för länge sedan bortglömda bilder dras fram, plötsligt stinna av betydelser. Då kan det lika lätt hända att formen föder en tanke som tvärtom.

Han påminde om detta med en utställning av femtitalets grafik samt tjugo års skisser och teckningar under våren 1973. Där fanns, med en övervägande rikedom, redovisat vad Diogenes hade haft för sig i tunnan under två decennier. Om den utställningen skrev han själv: "Men att vända sig bort var att vända sig mot något annat. Under krigsåren blev verklighets



beskrivningen, språket självt, så korrumpert och abstrakt, att en central, överblickbar livsupplevelse höll på att glida undan. Jag minns vilket starkt intryck poeten Rozewicz gjorde när han vid hemkomsten till Polen från kriget satte sig ned vid sitt bord, tog fram papper och penna för att skriva ned endast det han uppfattade som sant. Han skrev alltså 'bord'. Sen skrev han 'kopp'. Mest blev det substantiv. Och han var som en hök på alla meningar som hotade att gå utöver det han kunde lägga handen på. I det läget kändes ett individuellt försök moraliskt riktigt. Ett isolerat försök var riktigt." Beskrivningen av Rozewicz kunde vara en beskrivning av gestalten i "Ordet" betraktande sin tomma handflata.

I skissböckerna finns en serie teckningar till Jobs bok gjorda 1956-57 som Renqvist själv betecknat som misslyckade. Det är oerhörda bilder av Gud framställd som en jättestad som bryts av vid sockeln och långsamt faller över ett ökenlandskap. Man påminns om pressbilderna av de fällda stalinstatyerorna från upprorets Ungern som då var aktuellt. Ämnet tycks ha blivit för stort. Jobs trots och Guds strafftal där han uppenbarade sin egen allsmäktighet fann aldrig någon form på papperet. En fundering nedskrivna på ett av skissbladen är karakteristisk: "Leviathan, kanske är han liten ändå, men detaljerad."

En teckning bet sig emellertid fast och blev först en etsning och så småningom en skulptur. Job ligger slagen av sin olycka på marken, över honom står ett djur av obestämd art och nosar honom i ansiktet. Den liggande figurens förebild var ett foto ur en dansk tidning av hur kretensarna efter ockupationen avrättar en av sina tyska bödlar.

Bilden av Job är central. De frågor han ställde tillvaron, personifierad av Gud, är de frågor Renqvist ställer i sina skulpturer. Uppfylld av sin egen rättfärdighet hade Job trots sig leva i den bästa av världar under den godaste av gudar. Utan familj, fattig och utstött fylldes hans liv av existensens stora frågor. Bönerna förvandlades till förebräelser, offrandet till trots. Men till skillnad från sina gamla vänner som uppmanade honom att underkasta sig sitt öde



*Job, 1972, bottenplattans längd ca 35 cm. Foto: okänd.*

och söka sin egen skuld till straffdomen upphörde han inte att fråga. Berättelsen lär att han fick sitt svar och sin rikliga belöning. Den är också våldsammare och kontroversiellare än vad den någonsin återberättats i någon konfirmationsundervisning.

Renqvist har kanske rätt i att teckningarna som gjordes för sjutton år sedan aldrig lyckades uttrycka det som var avsikten med dem. I gengäld är hans skulpturer från de senaste sju åren en löpande kommentar till Jobs bok. Han hade rätt den gången i sin misstanke att Leviathan är liten och detaljerad. Talet om hans väldighet är en myt tillkommen för att dölja vad det verkligen handlar om att leva här och nu.

Skulpturen av Job och djuret är liten och lätt och den kommer heller aldrig att ges ett större format. Det vore omöjligt att skapa ett monument över den situationen.

Olle Granath

KONSTEN 1973 (Konstfrämjandets och FIB:s årsbok) och Utblickar över konst och konstnärer 1979, Bonniers.

Från förordet "Alternativ":

... Att jag avslutat boken med en artikel om Torsten Renqvist beror på att den artikeln summerar något för mig centralt i modernismens tradition; ett uttryck som inte försöker konkurrera med massmedia på deras villkor utan i stället formulerar ett för mig hållbart alternativ. Med sin ständigt fördjupade människobild, framtagen i former och material som med åren hamnat långt borta från de moderiktiga uttrycksätten, visar Renqvist att modernismens frihet inte bara finns i proklamationerna utan kan omsättas i praktiken.

Stockholm i februari 1979

OG

*Denna text är publicerad med författarens medgivande*