

Sivert Lindblom

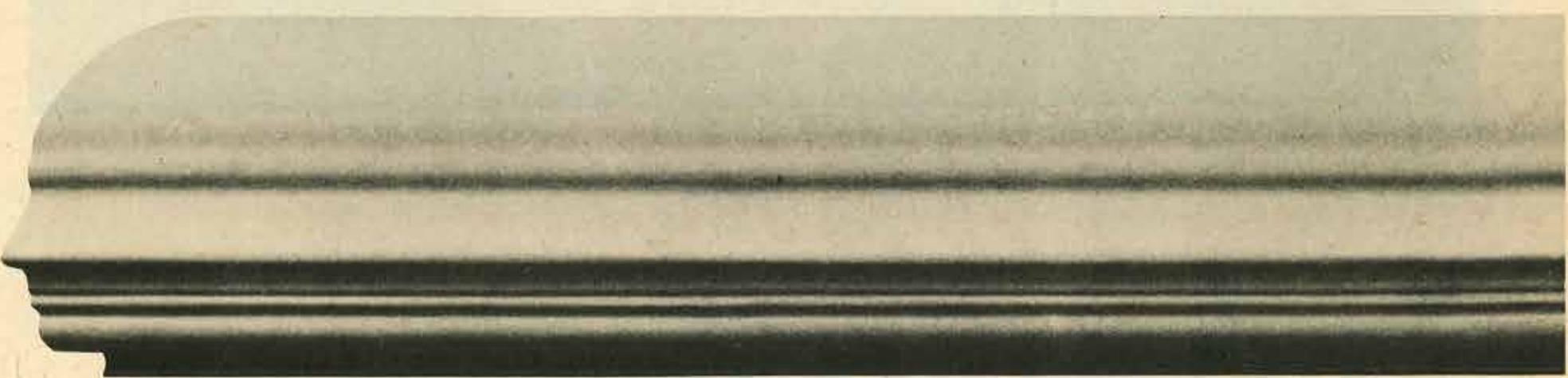
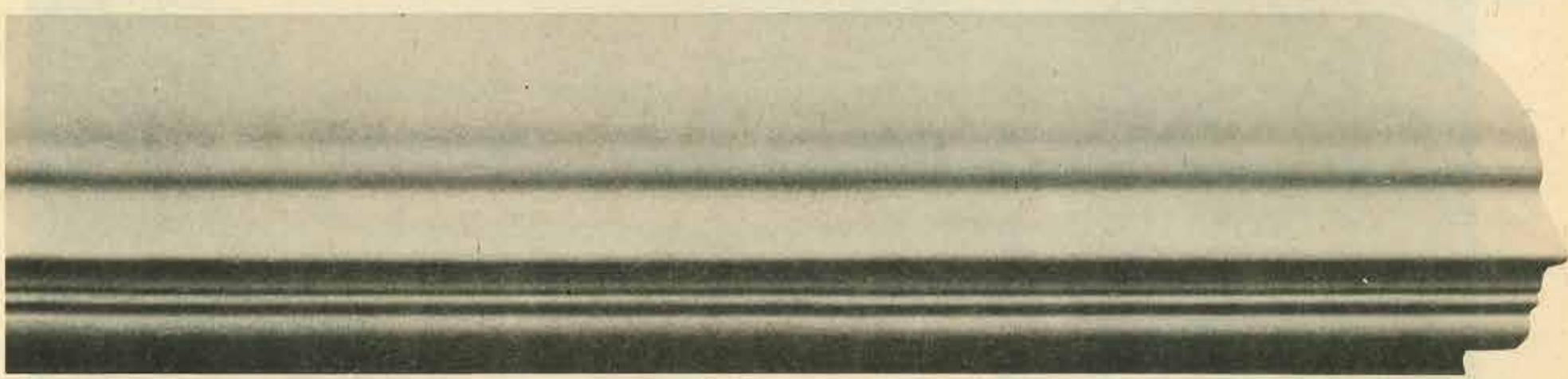
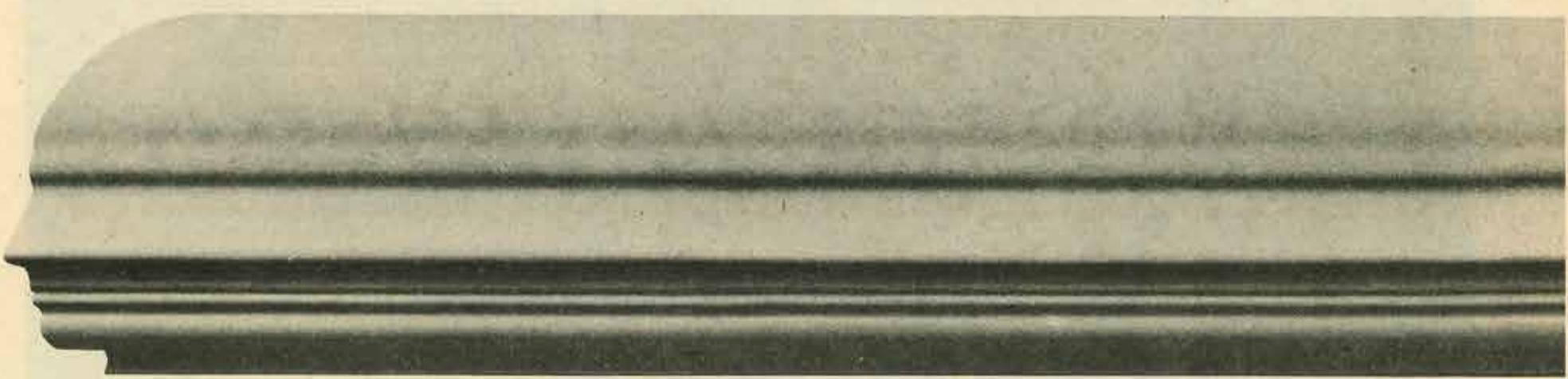
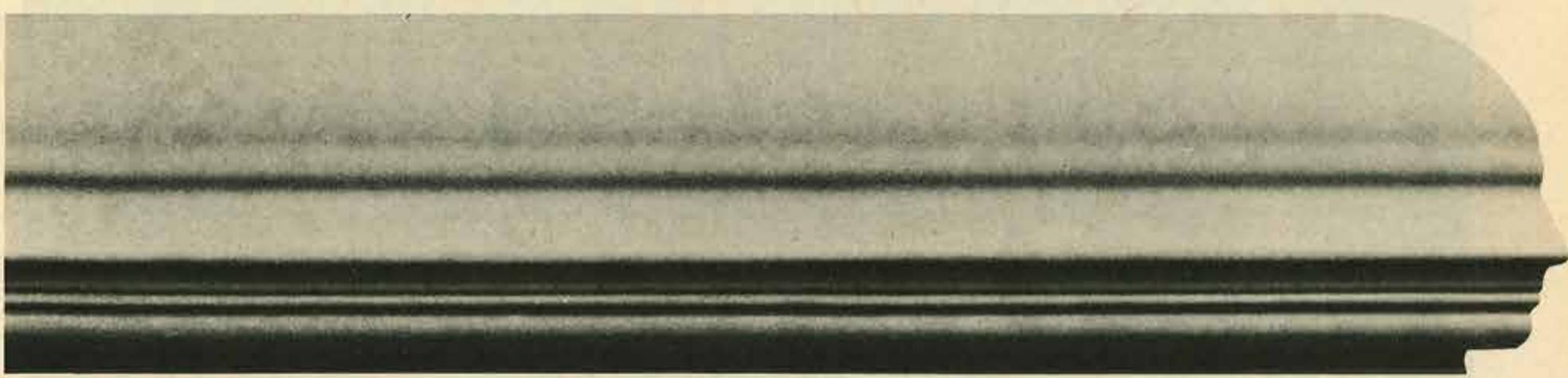
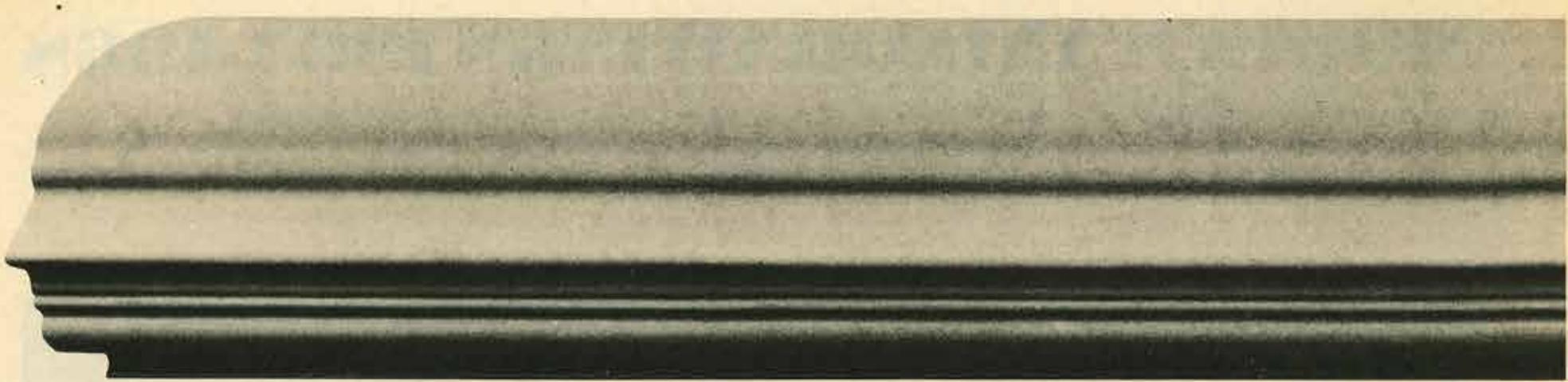
1931 born at Husby-Rekarne
1958—1963 The Academy of Fine Arts in
Stockholm
1963 in november the first exhibition at the
Gallery Burén, Stockholm
1963 La troisième Biennale de Paris
1963—1966 living in Switzerland close to Lu-
carno
1966 personal exhibition at the Gallery Burén
1968 personal exhibition at the Gallery Burén
and the Biennale di Venezia

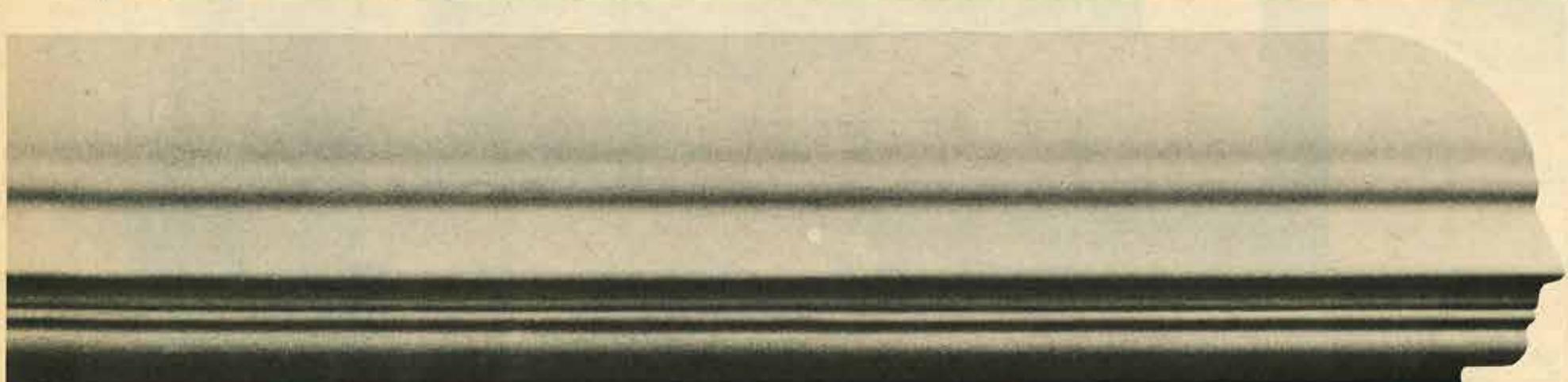
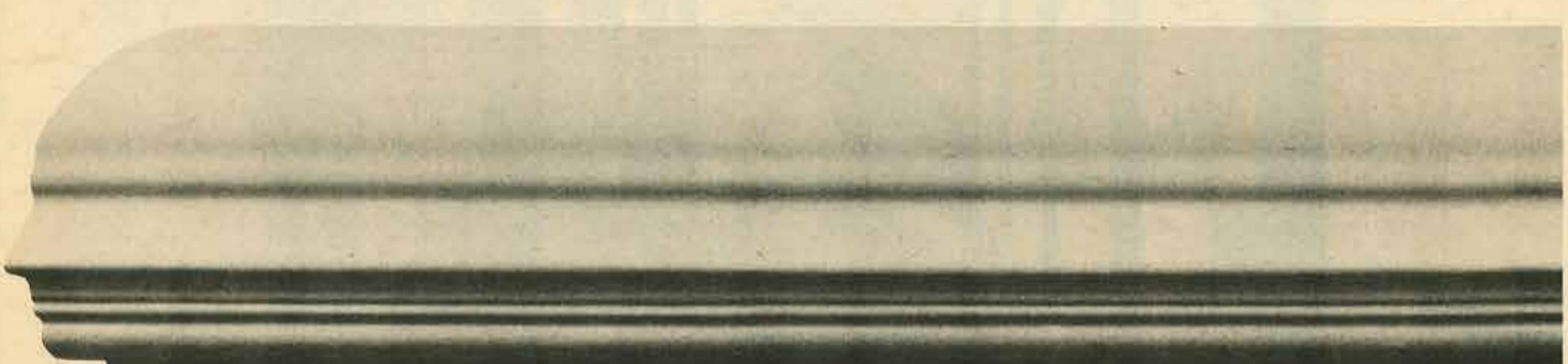
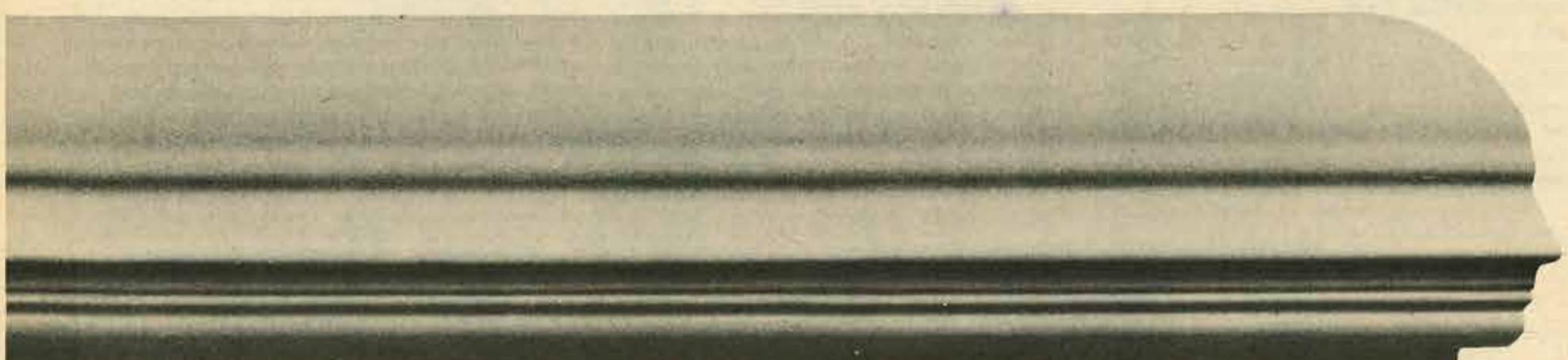
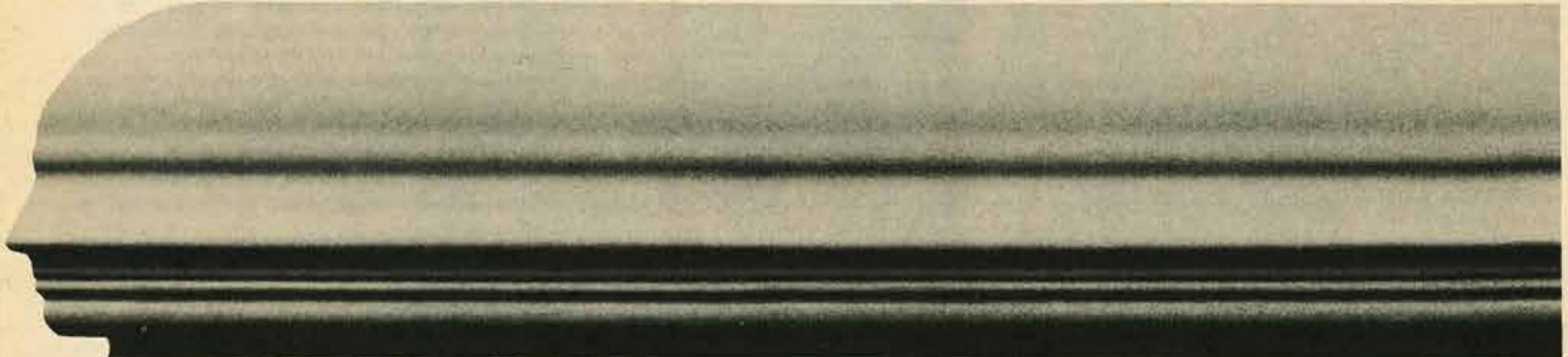
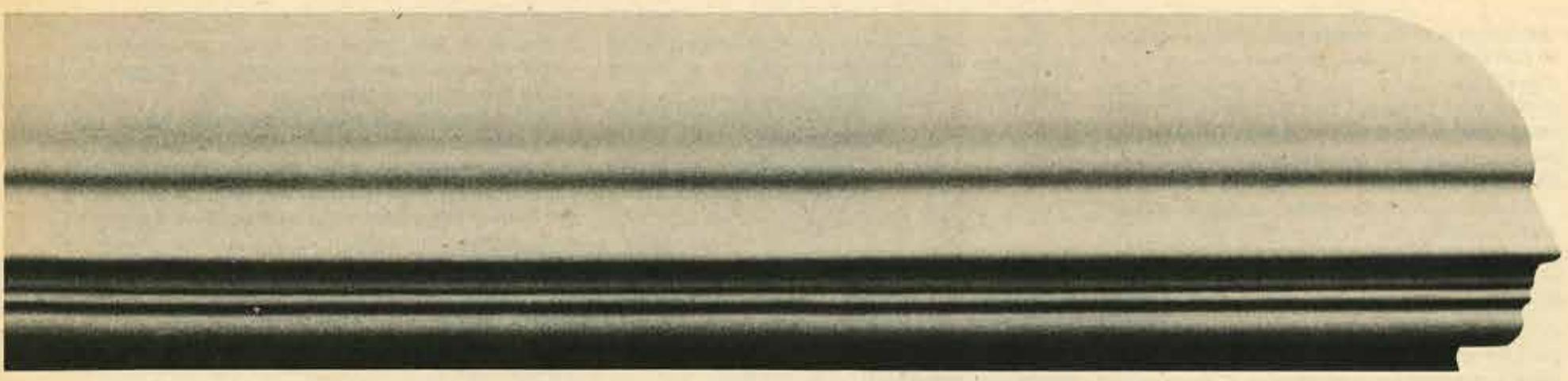
1931 nato a Husby-Rekarne
1958—1963 L'Accademia delle Belle Arti a
Stoccolma
1963 a novembre la prima mostra alla Galleria
Burén, Stoccolma
1963 La troisième Biennale de Paris
1963—1966 vive in Svizzera vicino a Lucerno
1966 mostra personale alla Galleria Burén
1968 mostra personale alla Galleria Burén e la
Biennale di Venezia.

MODELS AND DRAWINGS 1964-1968



MODelli E DISEGNI 1964-1968





Superfizie è detta quella ch'è termine de' corpi coll'aria, o vo' dire, dell'aria co'corpi, cioè che s'include infra 'l corpo de l'aria che 'l circunda; e se l'aria col corpo si tocca, e' non vi resta loco da mettere altro corpo. Onde si conclude la superfizie non avere corpo, onde non ha bisogno di loco.

Superfizie è detta quella, la quale divide i corpi dall'aria che li circunda, o voi dire, che divida o termini l'aria dalle cose che in lei s'incorporano. E se l'aria colli corpi che in lei s'includano stanno in continuo contatto, e non vi resta infra loro alcun loco, essendo la superfizie quella che mostra la figura de' corpi, essa superfizie ha in sè essere. E se l'aria col corpo insieme si toccano, e' non vi resta loco; onde si conclude che la superfizie ha essere e non ha loco. Adunque la superfizie è equale al nulla, e tutto il nulla del mondo è equale alla minima parte, se parte potessi avere. Onde dreno superfizie, linea e punto essere in fra loro equali, e ciascun per sè essere equale a li altri due insieme giunti.

Superfizie è detta quella divisione che fa il corpo dell'aria colli corpi che in essa s'includano, e non è di natura del corpo ch'è circundato, nè di quello che 'l circunda, anzi è il proprio contatto che fanno insieme essi due corpi. Adunque, se essi corpi stanno in continuo contatto, è necessario che nulla infra loro s'interponga, onde nulla è la superfizie che qui vi s'include. La quale superfizie ha 'l nome e non l'essere, perchè ciò che ha essere ha loco; non avendo loco, è simile al nulla, che ha nome sanza l'essere; onde la parte del nulla non avendo se non il nome, e non l'essere, essa parte è equale al tutto; si che per questo si conclude il punto e la linea essere equali alla superfizie.

(A similitudine de un zero in arismetrica, che in effetto uno è equale a mille, o a infinito numero.)

Leonardo da Vinci

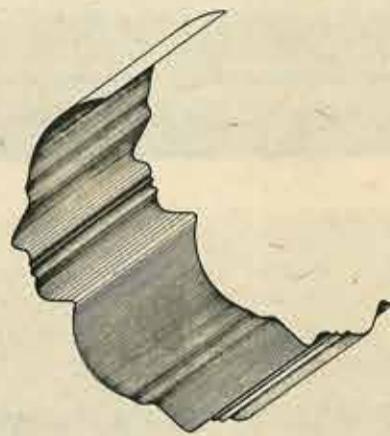
them; or as you may prefer to say which divides or separates the air from the things which are located within it.

And if the atmosphere and the bodies which are enclosed within it are in perpetual contact and there is not any space between them, the surface being that which shows the shape of the bodies this surface has existence of itself. And if the atmosphere and the body are touching each other no space will remain there, so we conclude that the surface has existence and not space. Consequently this surface is equal to nothing, and all the nothingness of the world is equal to the smallest part if there can be a part. Wherefore we may say that surface, line, and point are equal as between themselves, and each is of itself equal to the other two joined together.

Surface is the name of that division which the body of the air makes with the bodies which are enclosed within it. And it does not partake of the body by which it is surrounded, nor of that which it surrounds; on the contrary it is the actual contact which these bodies make together.

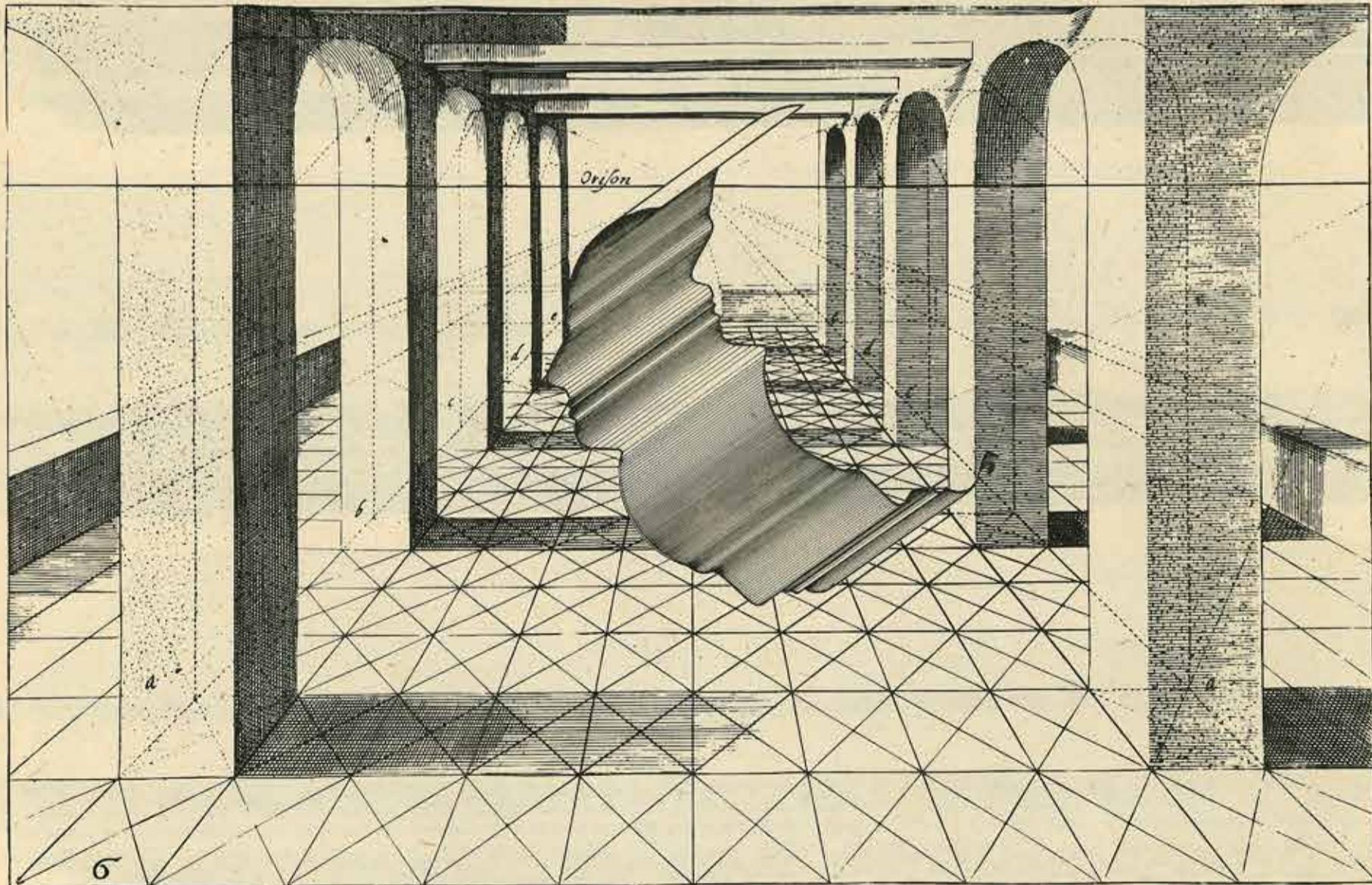
Therefore if these bodies are in continual contact it is necessary that nothing should interpose between them, and consequently the surface, which is enclosed there, is nothing. This surface has name and not substance because that which has substance has place. Not having place it resembles nothingness which has name without substance; consequently the part of nothing not having anything except the name and not the substance this part is equal to the whole; so that by this we conclude that the point and the line are equal to the surface.

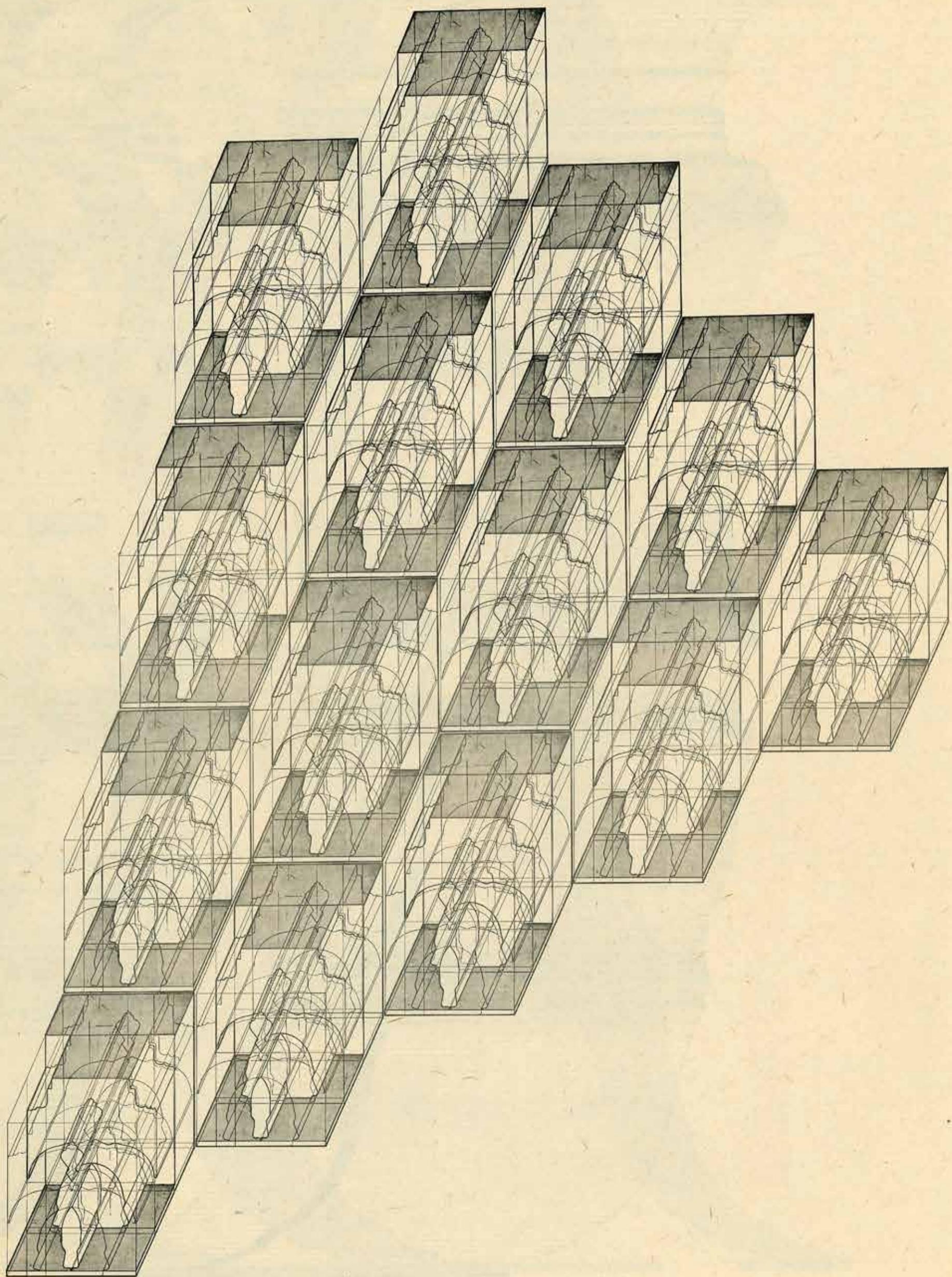
Leonardo da Vinci

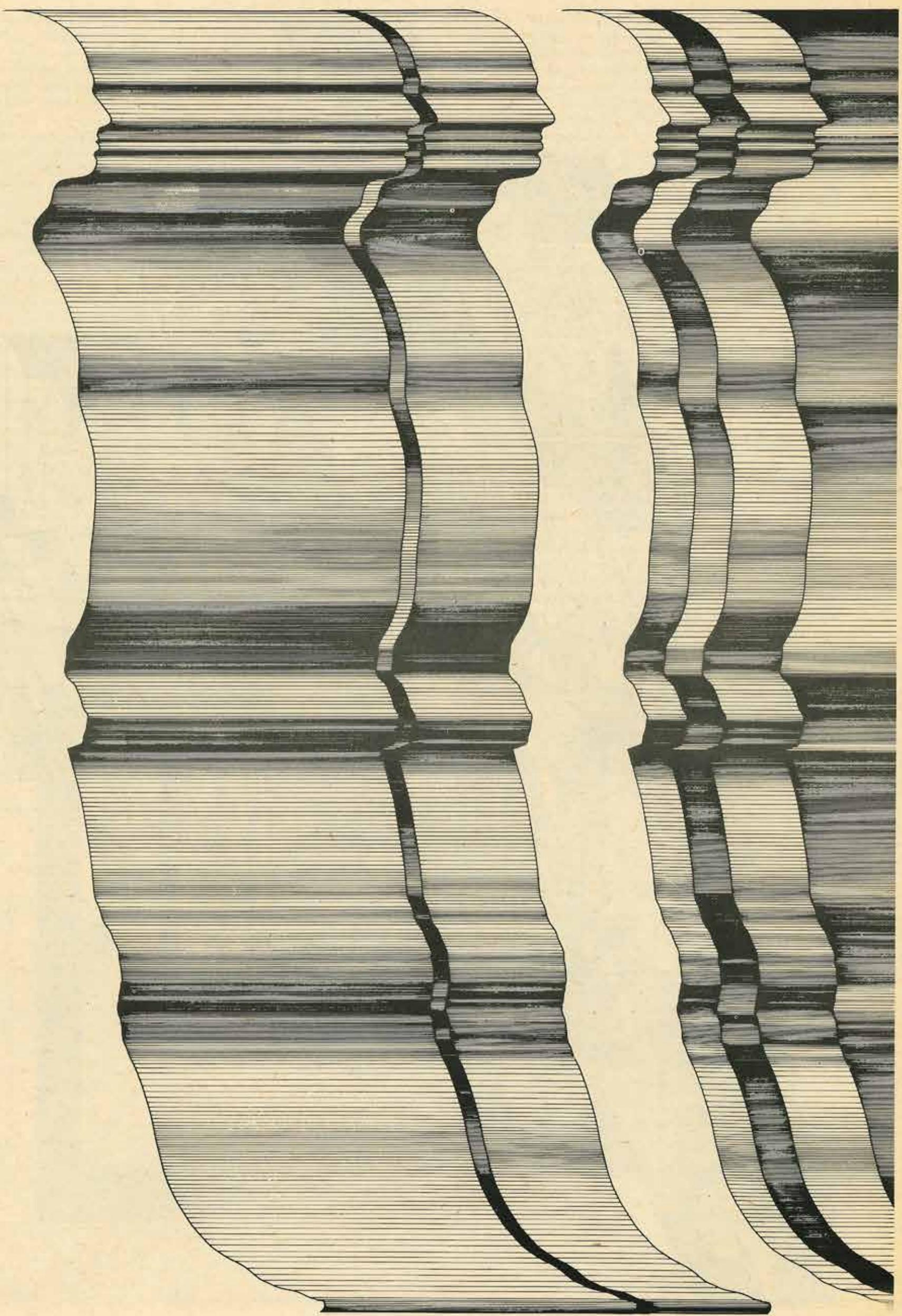


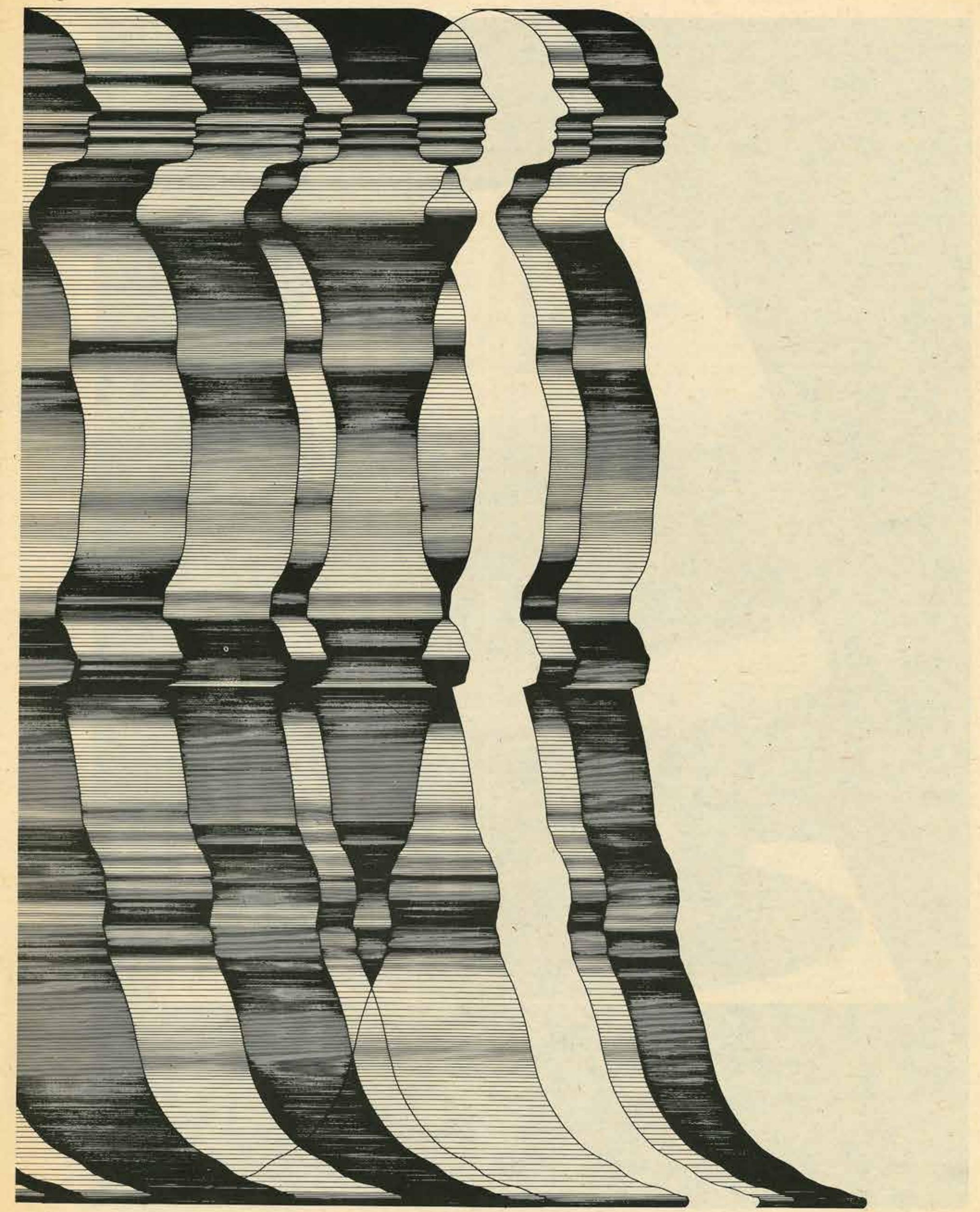
Surface is the name given to the boundaries of bodies with the air or I would rather say of the air with bodies, that is what is enclosed between the body and the air that surrounds it; and if the air makes contact with the body there is no space to put another body there; consequently it may be concluded that surface has no body and therefore no need of position.

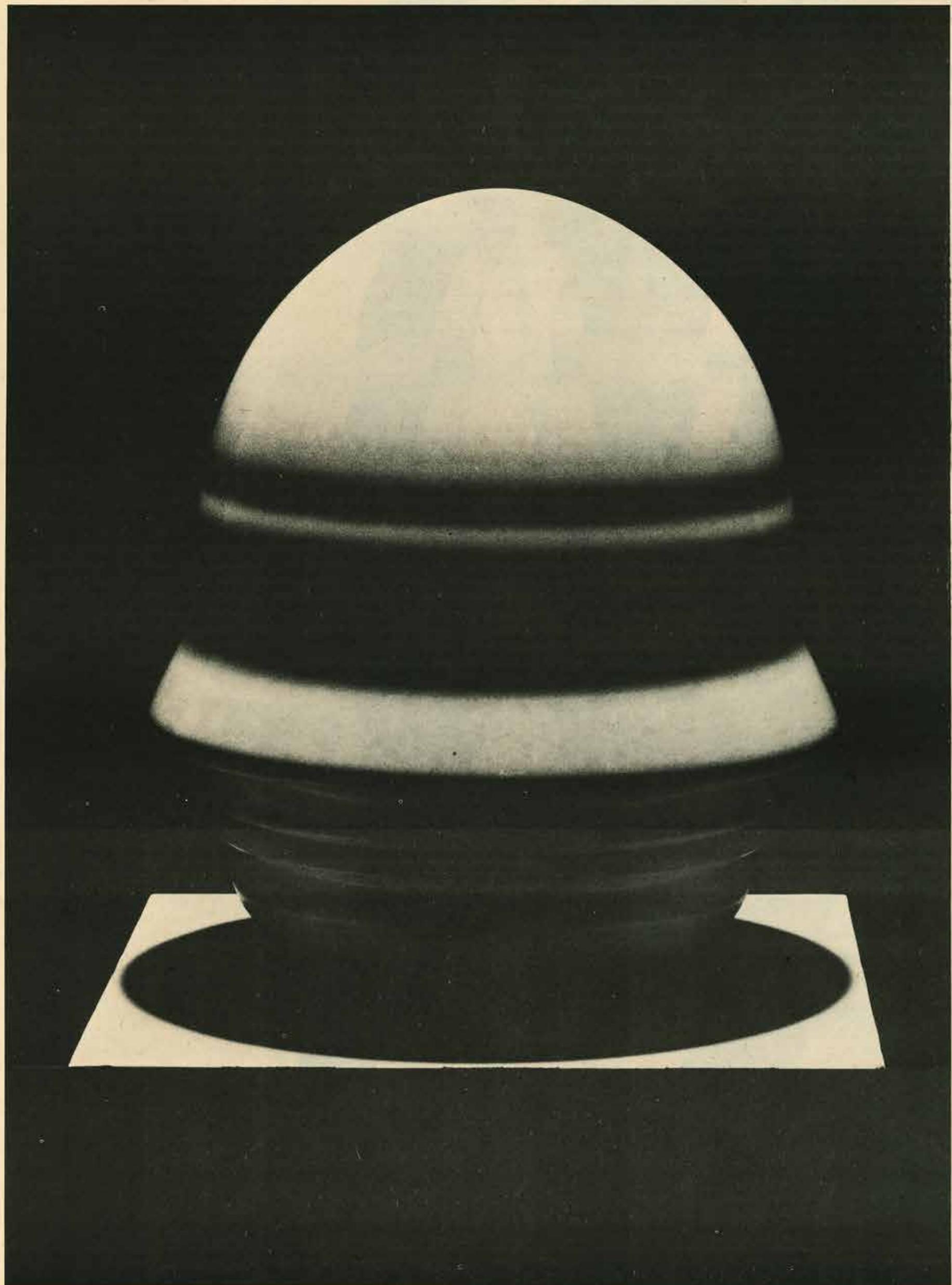
Surface is the name given to that which divides bodies from the air which surrounds











Sivert Lindblom interviewed by Beate Sydhoff

BS: In our conversation about your sculptures, you have put forward the concepts of primary and secondary feeling. What do you mean by a form which is not associated with what you call secondary feelings?

SL: To begin with, I had better explain what I mean by secondary and primary feeling. The secondary feeling is based on our direct experience and as a consequence of this, it is purely subjective. The primary feeling, that which is common to us all, can perhaps be explained as a basic structure stamped by biological factors. Its existence, however, is difficult to prove. This primary feeling is assuredly both the goal and the motive power of all creative activity, but it cannot be treated as a means. The primary feeling is thus not directly communicable; it must first be objectivized by some means, so that it becomes indirectly communicable.

That the secondary feeling exists is obvious, but it is neither directly nor indirectly communicable, because it is not common to all. If we regard form as a means of communication, then it should not be associated at all with secondary feeling.

We have to concentrate on the actual language, the form. We have to establish in what plane the form as means of communication functions, and seek in this plane distinct and precise formulations. To exploit as much as possible the conscious ego, the intellect, in order to be able to objectivize one's experiences with the greatest clarity.

BS: Does this mean that your work is "unfeeling"?

SL: In the case of secondary feelings, I hope so. When one avoids these relative aspects, there emerges what is for me an active emptiness that approaches the concept of freedom. An emptiness that the spectator himself can "fill in" and therefore really experience. The form of the vessel determines the content.

BS: How did you arrive at these ideas?

SL: The reason was the limitations of the learned, formal conventions. A situation arises in which you can't get any further without extremely strained intentions. It's a sort of paralysis.

BS: You experienced freedom when you discovered that you could utterly reject secondary feelings as a means.

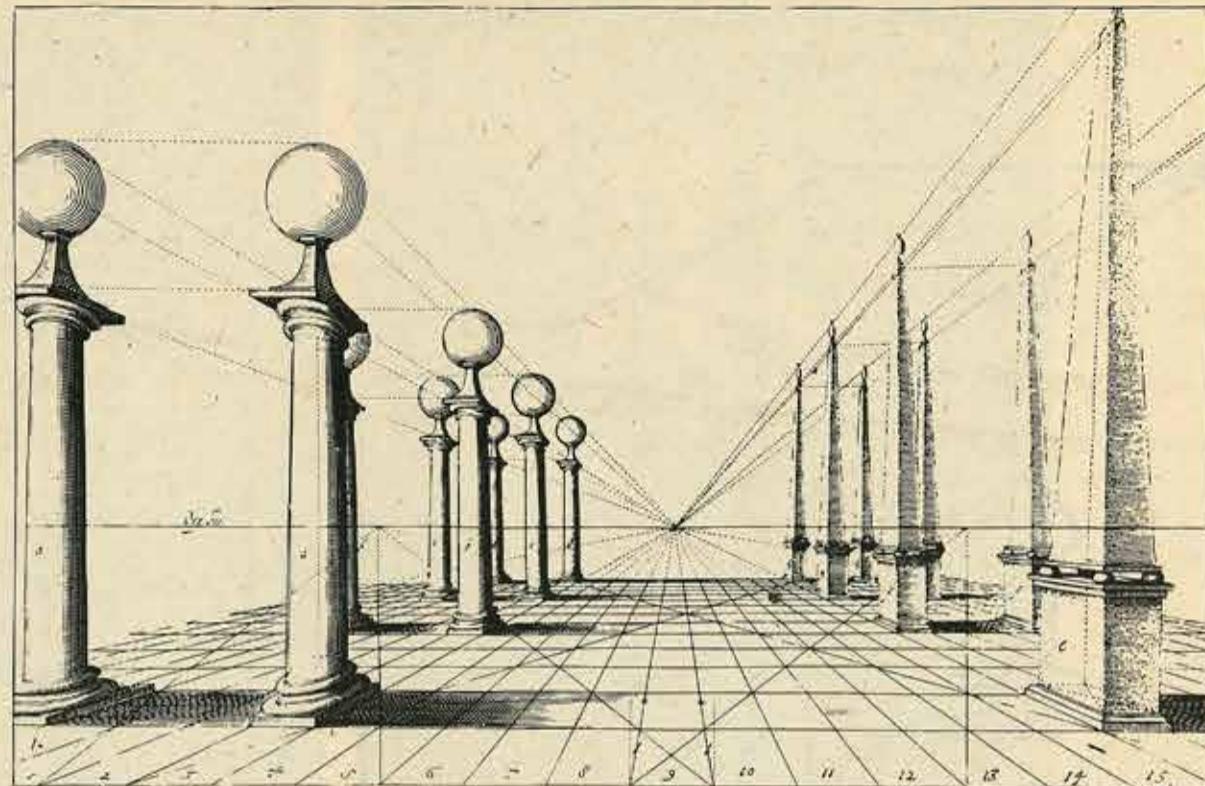
SL: The conscious exploitation of one's feelings is to me a paradox. When I realized the consequences of this, I really experienced an enormous sense of liberation, a feeling of maximum opportunity. In a situation like this, observations become possible, the arbitrariness of sentiment disappears, it is no longer metaphysics one is concerned with but with vision.

BS: Can one find any re-occurring characteristic in your idea of form?

SL: As I've already mentioned, I was trying to establish how we experience the registration of form and content. My discovery of the two-dimensional in both form and content was decisive for my subsequent work.

BS: What do you mean by two-dimensionality?

SL: Our visual opportunities. I believe that two-dimensionality becomes palpable in the direct observation of how man's senses and intellect function when they comprehend form and content, for instance the inability of our eyes to register other than the surface of the form. If we see a cube we understand it as a three-dimensional thing, but what we see is



surfaces combined in given positions. A texture is simply a more complicated surface phenomenon. To create an idea of what is behind the surfaces, we can ask our own experience, and the experience of others, but it is still impossible to prove anything with our senses, not even a cut made in the object can tell us anything — it simply gives us new surfaces. The formulations of content stand in a similar relationship to their mechanisms. The formulation is also a surface, and what this surface represents is something we can only comprehend by our own experience.

BS: And transferring this argument to your sculpture, what was the consequence?

SL: The consequence was that I could determine where my language can be understood, I could concentrate on working there with the greatest possible clarity. So that the content lay in the visible (as near the surface as possible).

BS: What did this mean as regards choice of material?

SL: The material suddenly didn't matter, it had only a technical function as support to the surface.

BS: And how does colour function on these surfaces?

SL: The colour, like the material, is used professionally to specify the surface, it is understood habitually as two-dimensional. The different colours are chosen without any aesthetic evaluation. The object is to find colours that people register as objective information, as with traffic signs for instance.

BS: You are not concerned to communicate aspects that have to do with content?

SL: What is content and what is form in my works are difficult to handle separately. The content is the form, and the form is the content. The content, the poetical intention, has been given its clearest possible formulation and I can only provide information on the reading, the way to see it.

As regards colours, I should point out that I am exhibiting these results of my work to a public which by convention mixes together a content dictated by the artistic conventions, they think they are seeing more than one can see. For this reason I have to try to renew their way of seeing and use clarifications, and in this I've sometimes made use of colour. So there are details put in merely to steer the

way people see.

BS: How do you want your sculpture to be understood?

SL: A further consequence of the two-dimensionality, and the working method arising from this observation, is that objects become "immaterial", they should be understood as thought-steered operations, registrations of thought.

The important thing is to get the spectator to participate in the intellectual adventure, a sort of co-creation in these speculative investigations.

BS: How do you feel about the new "immaterial" sculpture in England?

SL: Technically and formally, I am curious and feel in a way related to it, but I find it very difficult to understand the meaning of their work. In my own view they have stopped half way. There is an aspect of conventional form there that I have no sympathy for.

BS: You said something about speculative investigations. Have these anything to do with the Bauhaus?

SL: Nothing to do with the Bauhaus at all. The whole background to the Bauhaus' belief in form and its functions is no longer in the picture. What is entirely obvious just now is that we have no faith in what the Bauhaus meant by form. Idea and intention demand that we should choose the form which is most effective as a means of communication, whether it is simple or composite, clear or unclear, clean or not clean.

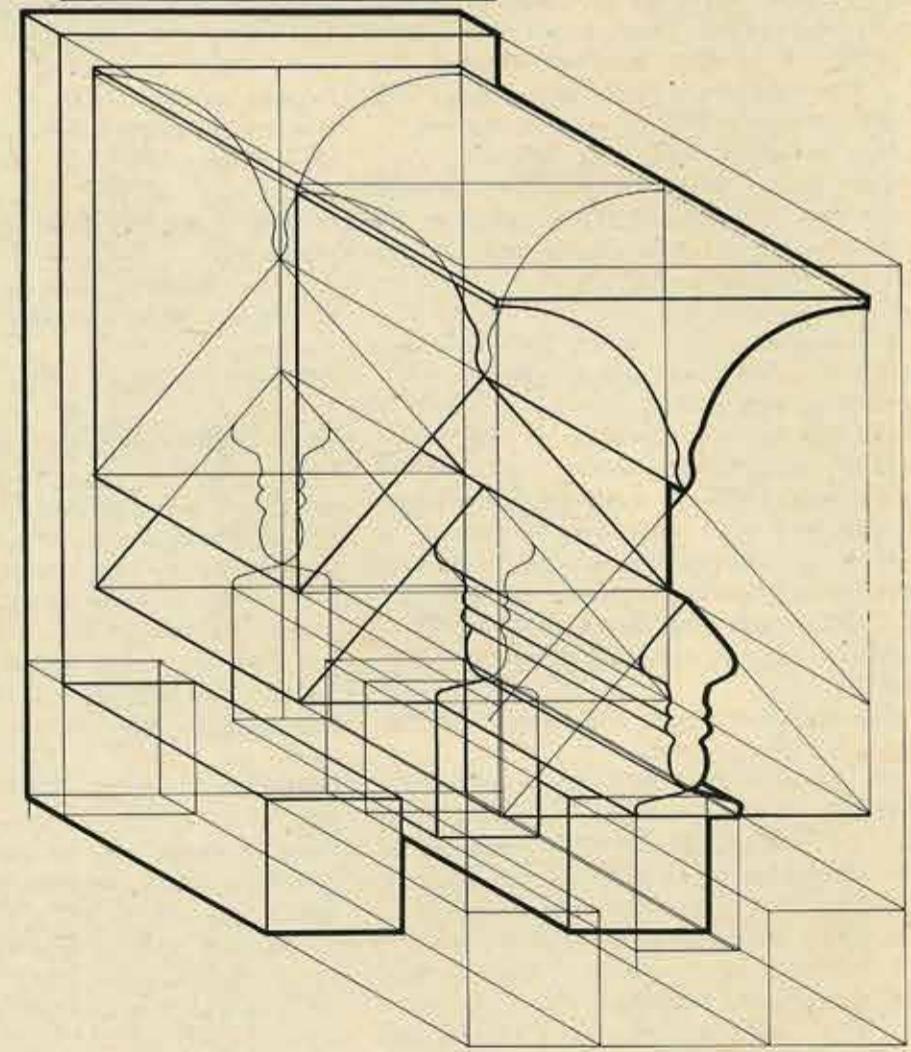
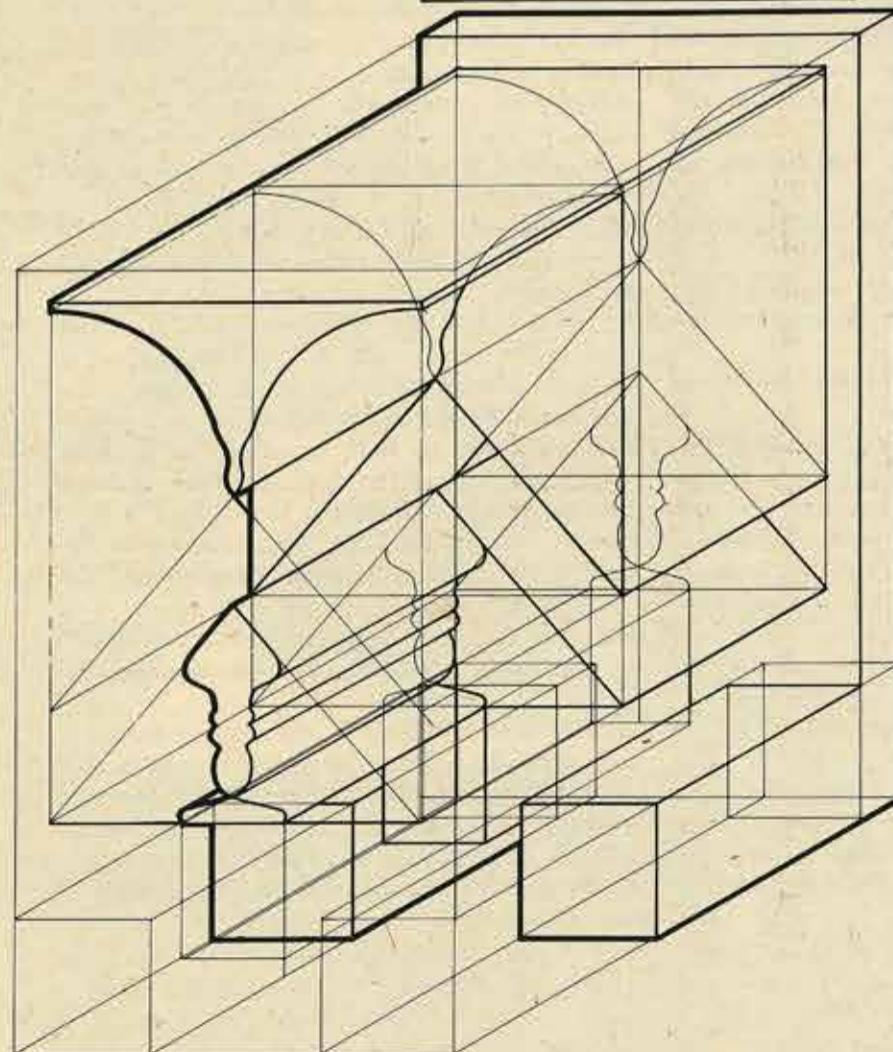
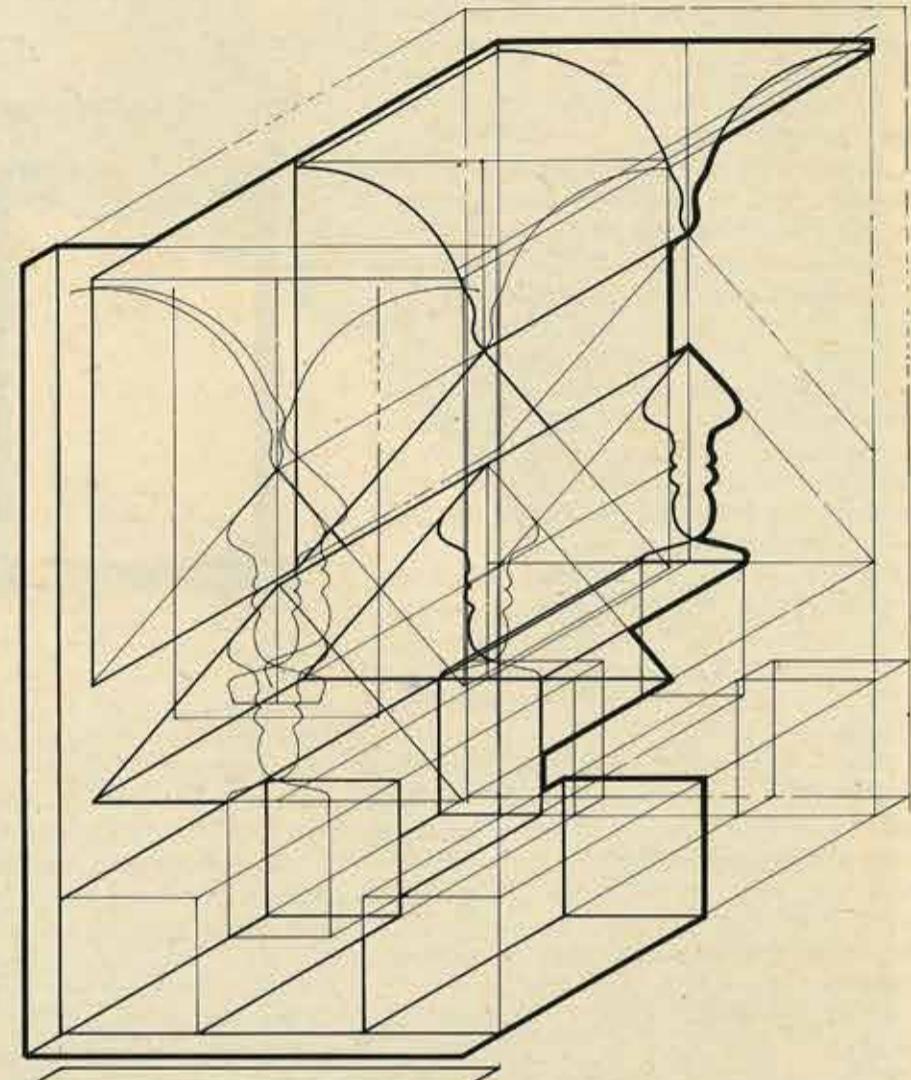
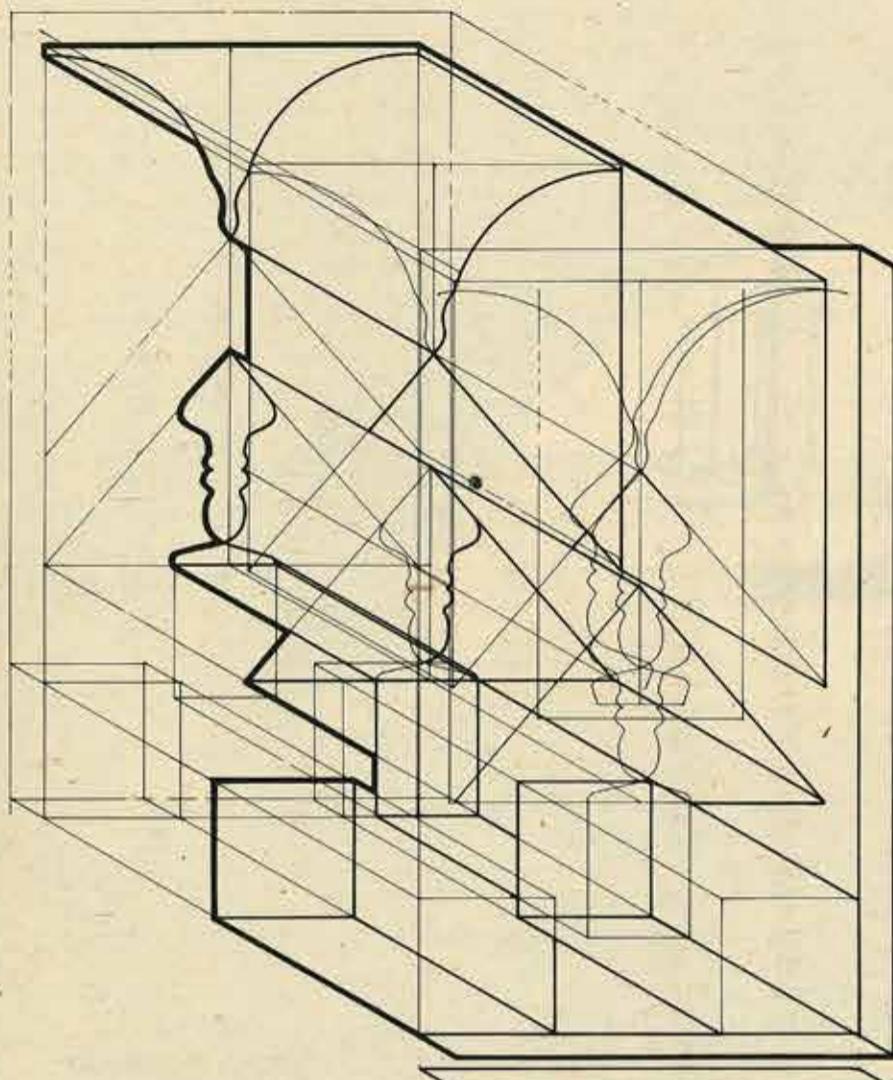
BS: The Bauhaus believed in a clean world. Is your idea opposed to them also on this point?

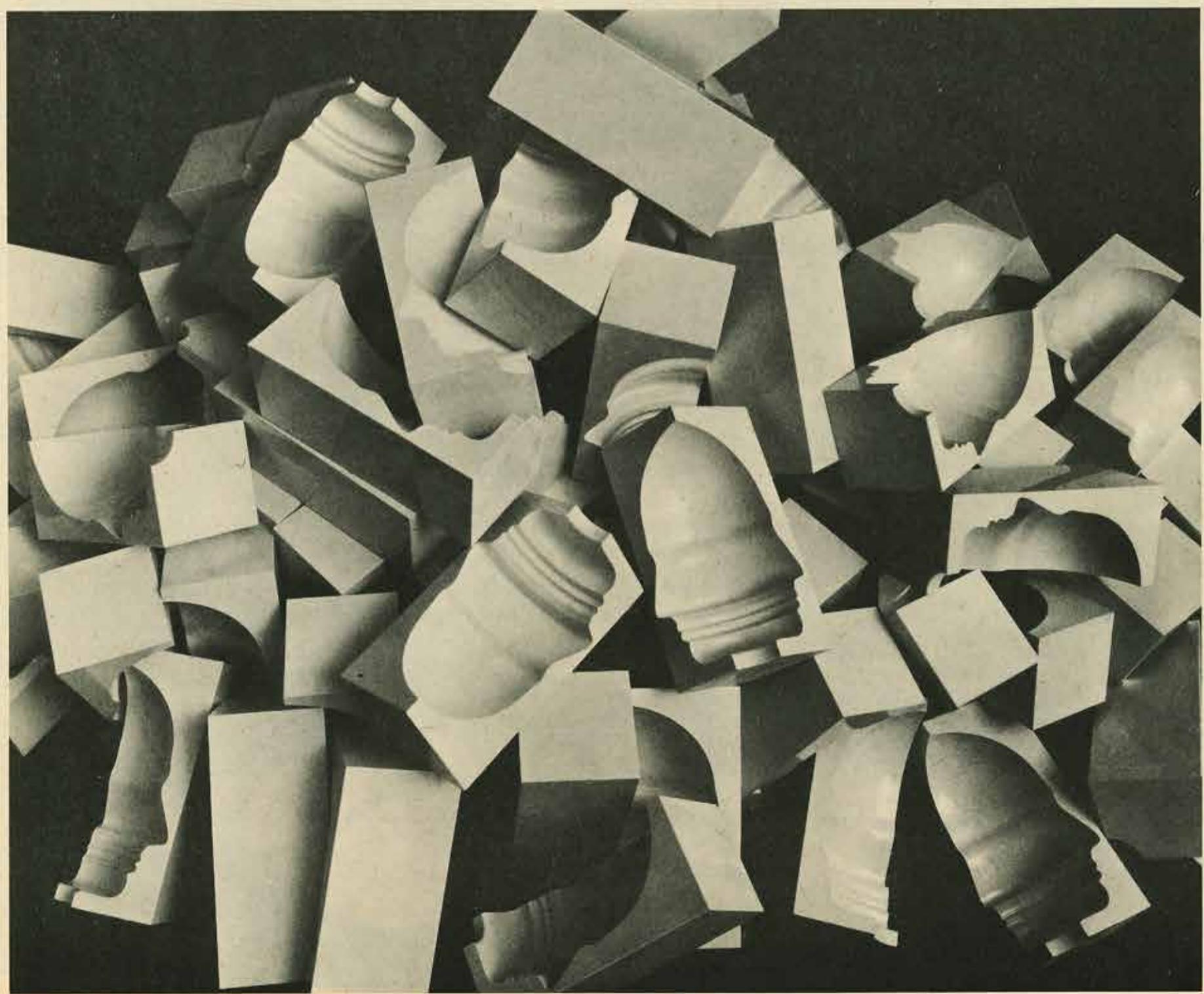
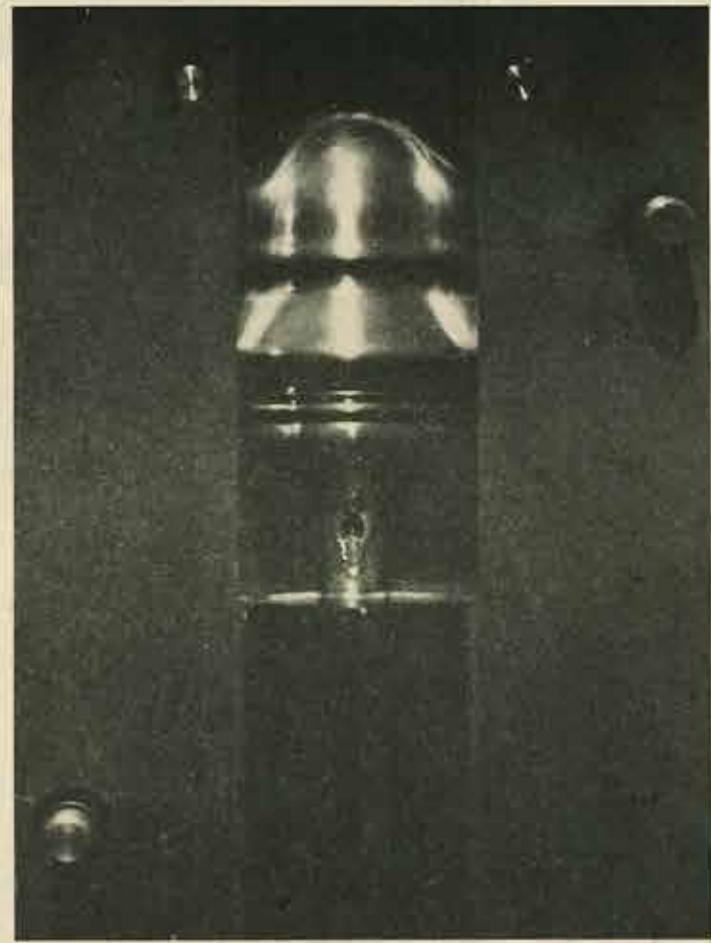
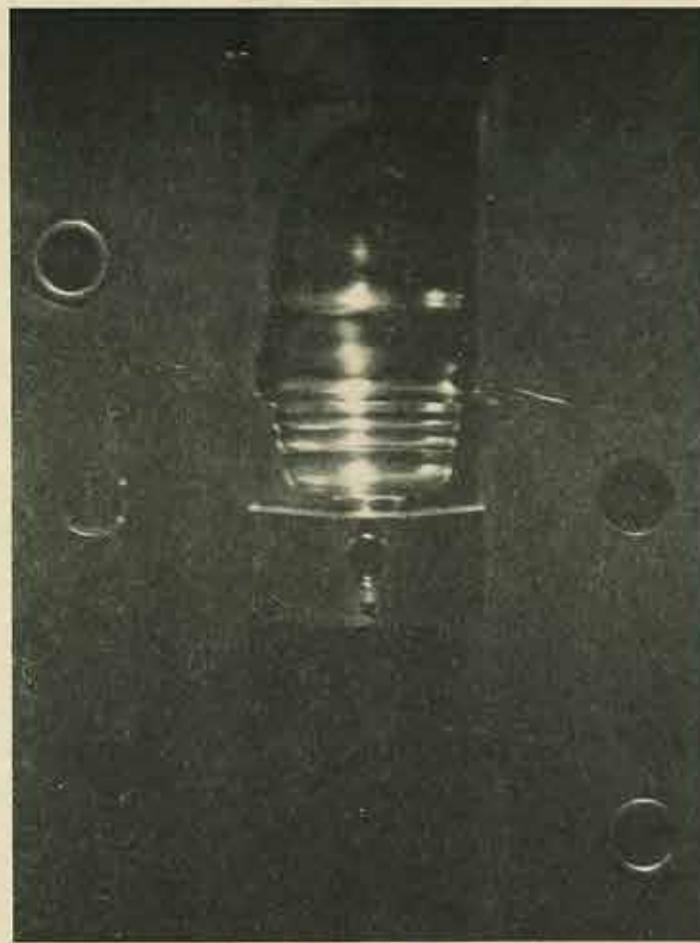
SL: My idea is different, it's not a question of any opposition. I am not trying to prove anything which excludes anything else. This is one of the reasons why the Bauhaus belief has no interest for me. The way in which I work concerns primarily myself and my possibilities of communicating.

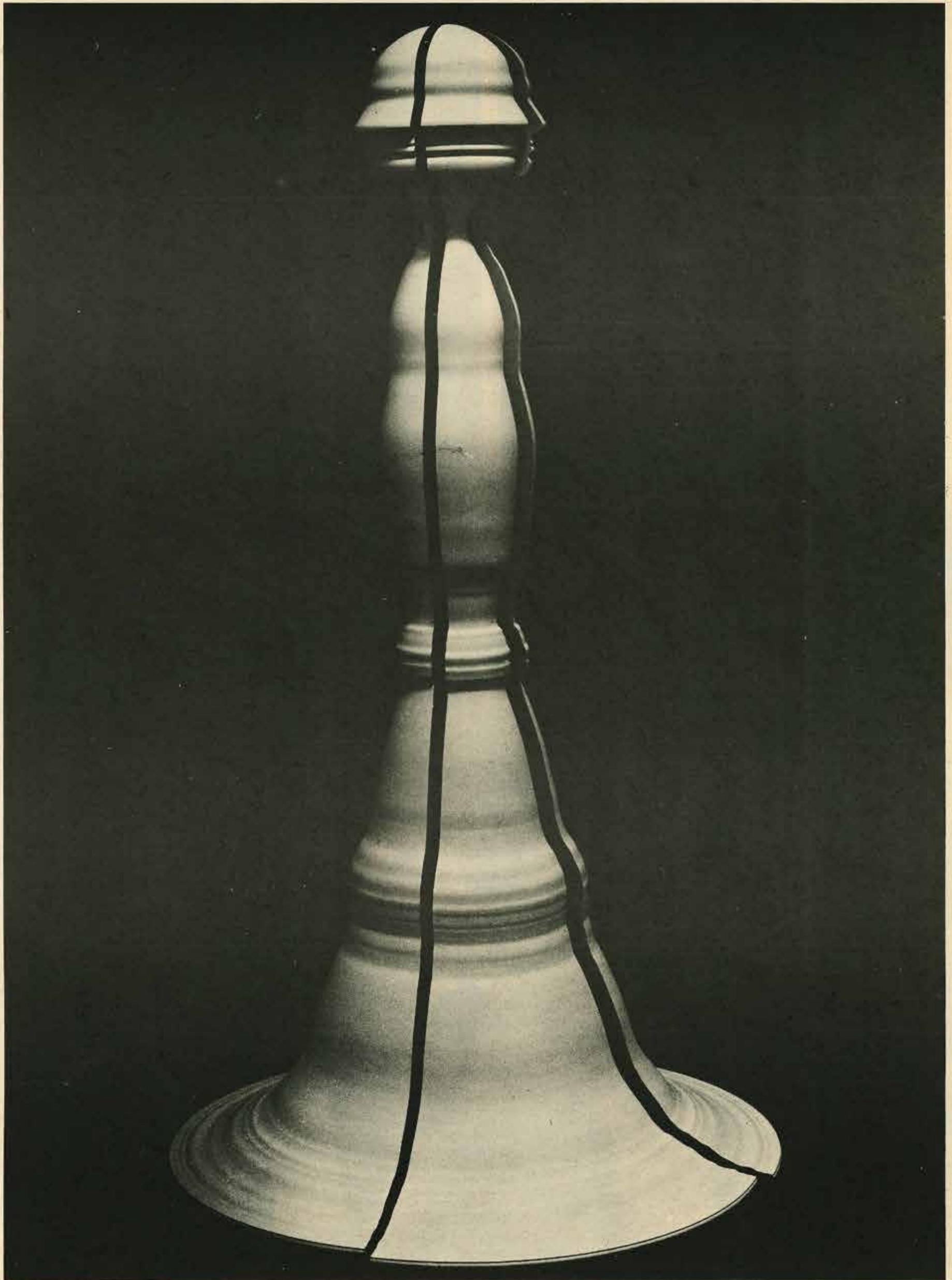
BS: Is your art programmatical? Do you have intentions which lead to some specific goal?

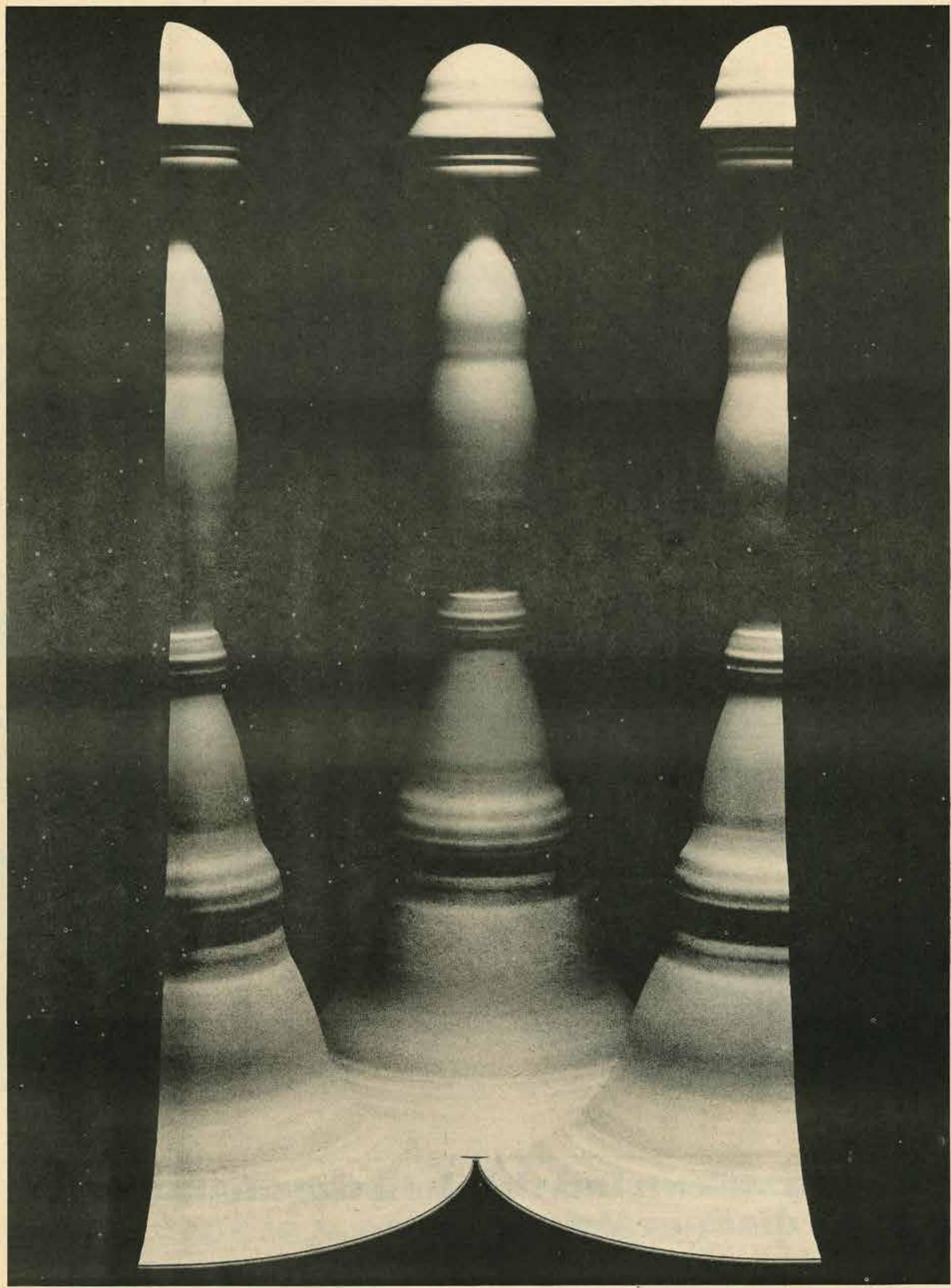
SL: I should like to be able to take part in a positive and progressive creation that can develop man's mechanisms and thus permit a more diversified experience of existence. The social function of art.

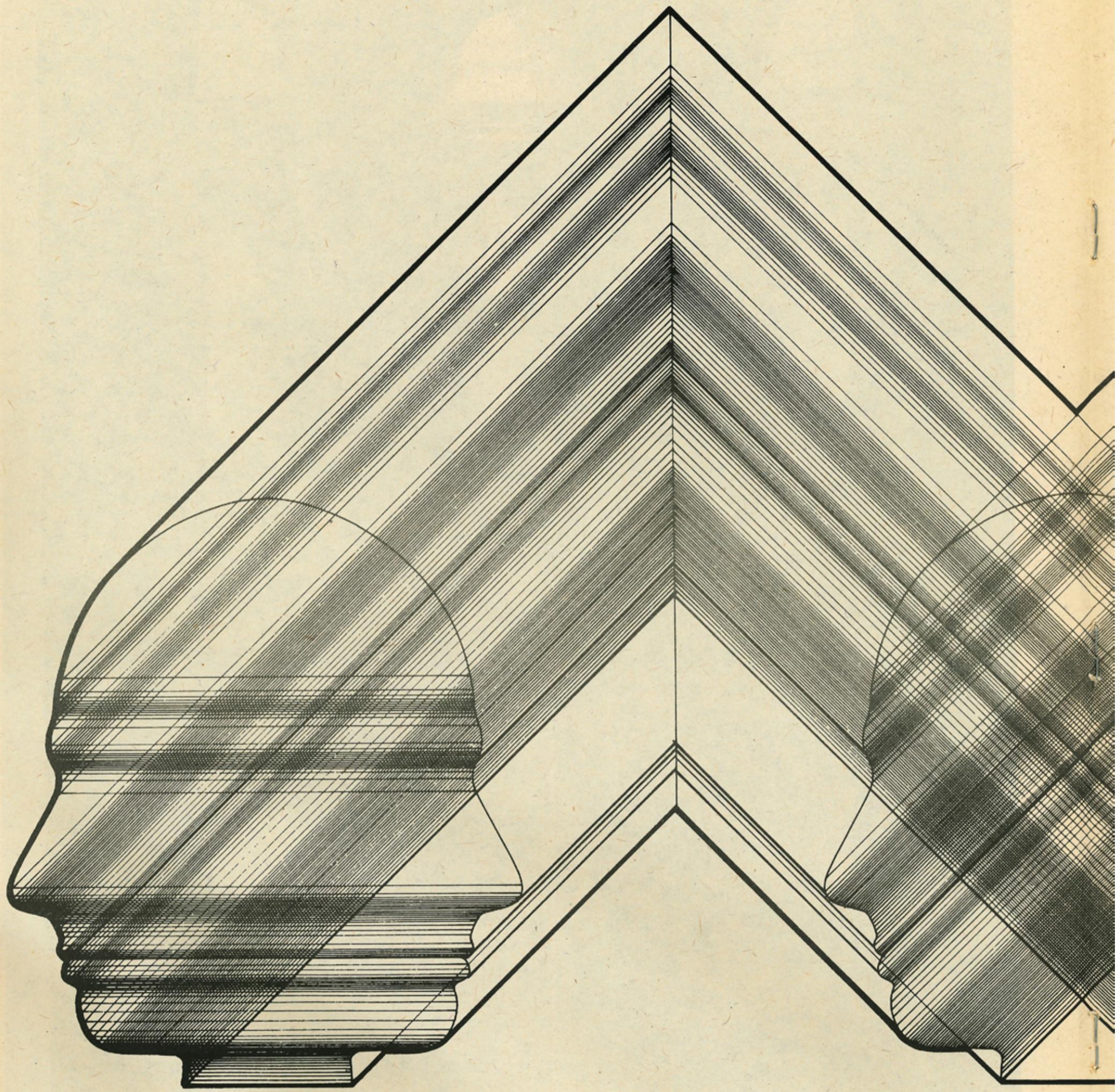
(Konstrevy 2/1967)





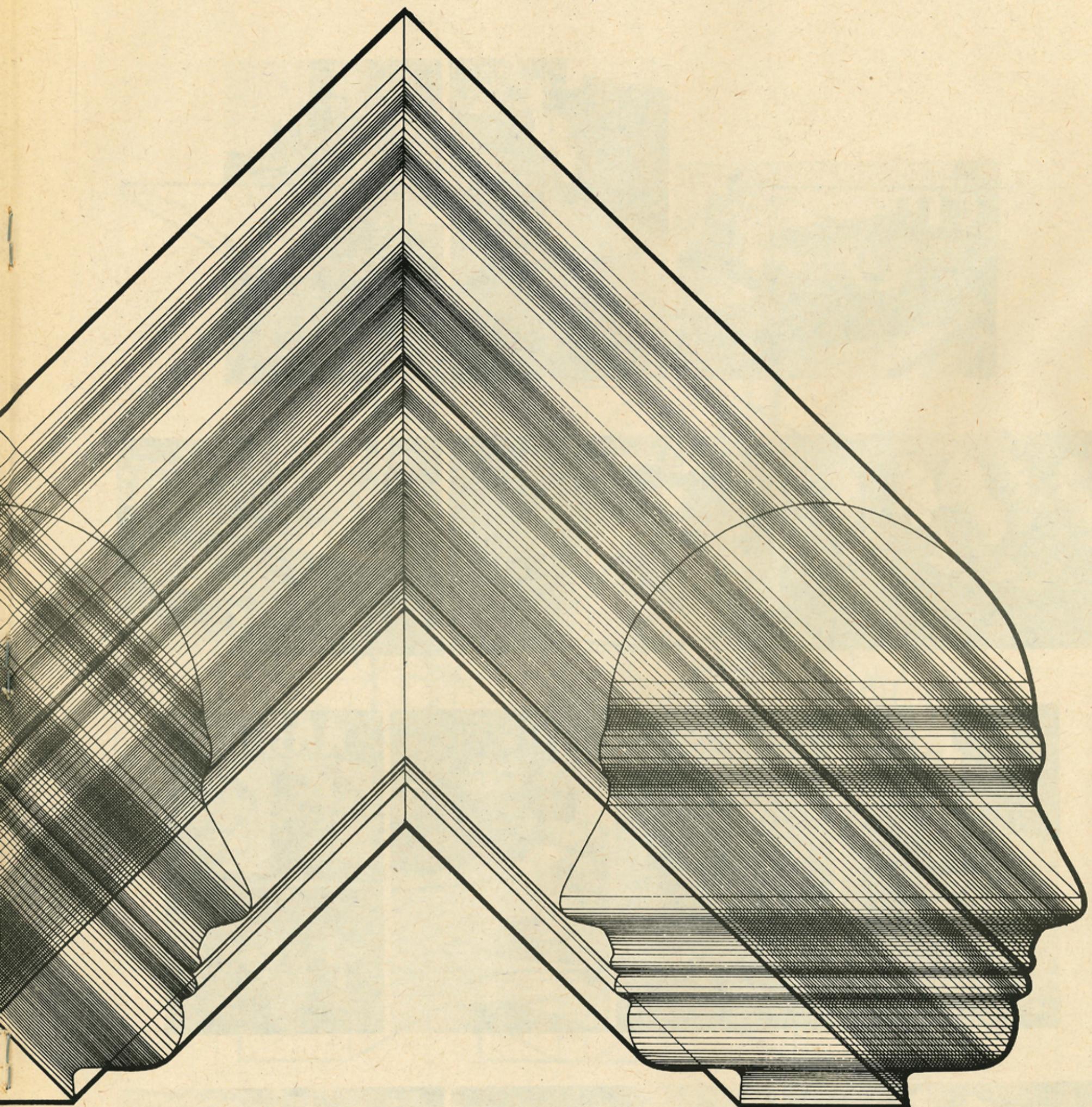






**In our day we can but think in the vacuum left
by man's disappearance**

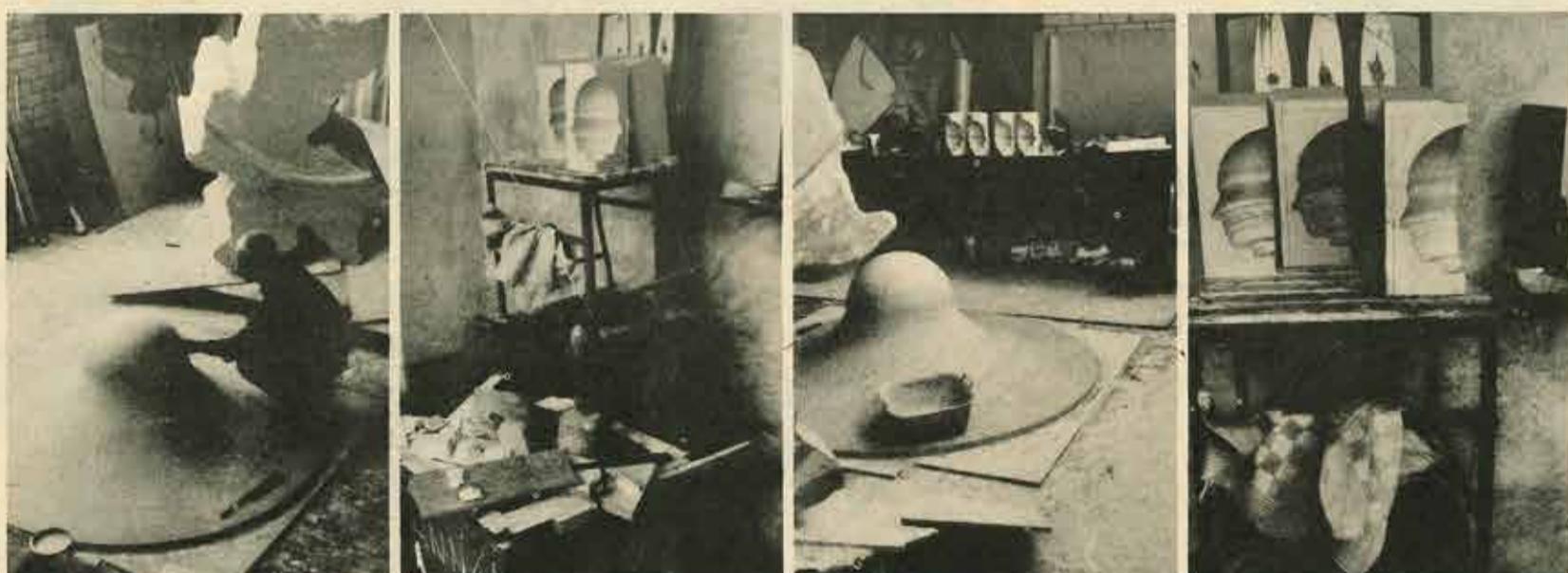
Michel Foucault

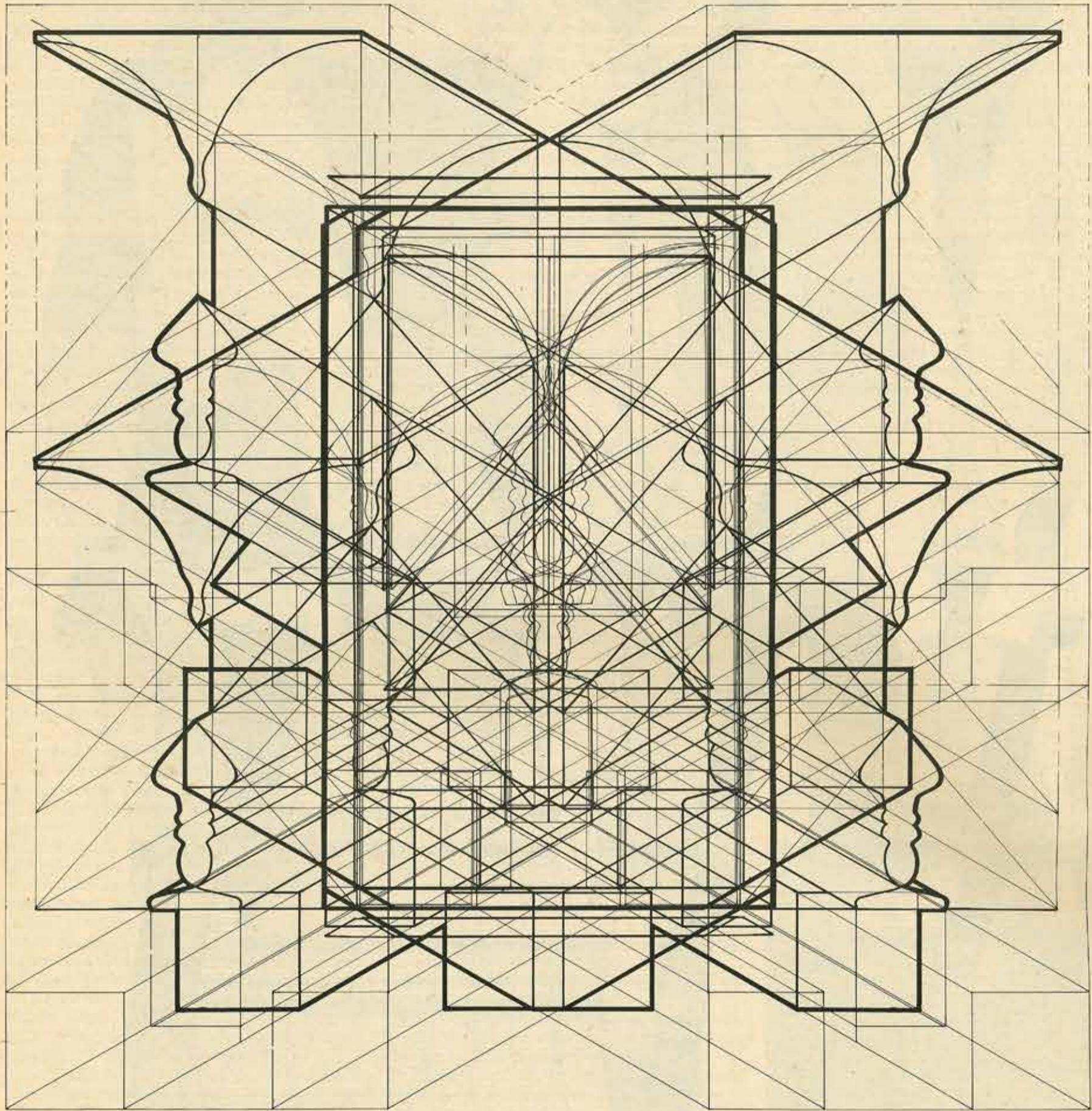


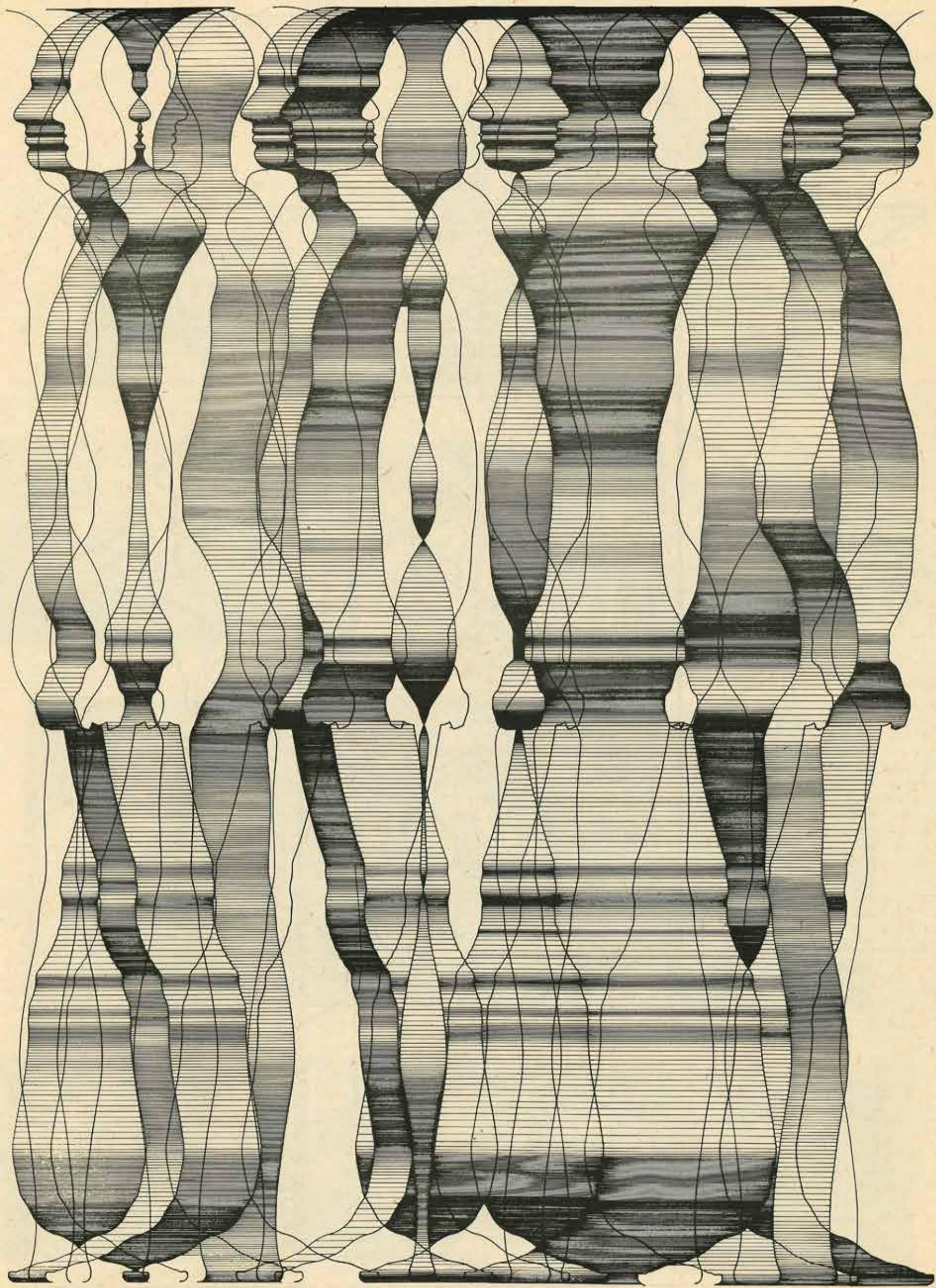
Ai nostri giorni si può pensare soltanto nel vuoto dopo la scomparsa dell'uomo.

Michel Foucault

1963—1966







Conversazione con Sivert Lindblom

Beate Sydhoff: Nella nostra conversazione sulle tue sculture hai presentato concetti come sentimenti primari e secondari. Che cosa intendi con una forma che non è associata con ciò che tu chiami sentimenti secondari?

Sivert Lindblom: In primo luogo devo spiegare ciò che intendo con sentimenti primari e secondari. Il sentimento secondario è basato sulle nostre dirette esperienze ed è una conseguenza di queste, è pienamente soggettivo. Il sentimento primario, quello che è in comune a tutti, può forse spiegarsi come particolare struttura fondamentale di fattori biologici. Che esso esista è pertanto difficile da dimostrarsi. Questo sentimento primario è certamente sia metà che forza motrice in tutto ciò che si crea, ma non può essere trattato come mezzo. Il sentimento primario non è dunque direttamente comunicabile, ma deve prima oggettivarsi attraverso qualche mezzo e diventare così indirettamente comunicabile.

Che il sentimento secondario esista è chiaro, ma non è né direttamente né indirettamente comunicabile perché non è comune a tutti. Se si vede la forma come mezzo di comunicazione, non deve essere allora associata con il sentimento secondario. Ci si deve concentrare sul linguaggio stesso, sulla forma. Constatare su quale piano la forma funge come mezzo di comunicazione e su questo piano cercare formulazioni precise e distinte. Utilizzare al massimo possibile l'io consapevole, l'intelletto, per potere osservare obiettivamente, con la maggiore chiarezza, le proprie esperienze.

B.S.: Questo significa che i tuoi lavori sono freddi, insensibili?

S.L.: Per ciò che riguarda i sentimenti secondari, lo spero. Se si evitano questi momenti relativi, sorge in me un vuoto attivo che rappresenta l'ideale di libertà. Un vuoto che l'osservatore stesso può "riempire" e perciò vivere realmente. La forma del recipiente decide il contenuto.

B.S.: Qual è la causa per cui sei giunto a queste idee?

S.L.: La causa fu la limitazione della radicata convenzione delle forme. Una situazione sorge quando non si può procedere senza intenzioni molto forzate. Una specie di paralisi.

B.S.: Hai vissuto una libertà quando hai scoperto che potevi rigettare le sensazioni, i sentimenti secondari come mezzo?

S.L.: Sfruttare coscientemente i propri sentimenti è per me un paradosso. Quando la conseguenza di ciò mi fu chiara vissi veramente una grande liberazione, la sensazione delle massime possibilità. In tale situazione le considerazioni e le osservazioni diventano possibili, l'arbitrarietà del sentimento sparisce, non si ha più a che fare col sentimentalismo ma con un senso visivo.

B.S.: Si può trovare nella tua idea della forma qualche caratteristica ricorrente?

S.L.: Come ho già detto prima, ho cercato di constatare come noi viviamo la registrazione delle forme e del contenuto. La scoperta della bi-dimensione della forma e del contenuto fu decisiva per la continuazione del lavoro.

B.S.: Che cosa intendi con bi-dimensionalità?

S.L.: Le nostre possibilità visive. Intendo che la bi-dimensionalità diventa evidente da una diretta osservazione di come i sensi e l'intelletto dell'uomo funzionano quando capiscono forma e contenuto, per esempio, la capacità dei nostri occhi di registrare qualcosa' altro oltre la superficie delle forme.

Se noi guardiamo un cubo, lo intendiamo come un oggetto, tri-dimensionale, ma quello che noi vediamo sono superfici riunite in date posizioni. Una "tessitura" è soltanto un fenomeno più complicato di superficie. Per farci una opinione di ciò che si trova dietro le superfici possiamo chiederlo alla nostra esperienza, anche a quella degli altri, ma è pur sempre impossibile con i nostri sensi dimostrare qualcosa, nemmeno una sezione nell'oggetto può dirci qualcosa, ma soltanto ci dà nuove superfici. Le formulazioni sostanziali stanno in una relazione simile al proprio meccanismo. La formulazione è anche superficie e ciò che questa superficie rappresenta noi possiamo averne un concetto soltanto attraverso la nostra esperienza.

B.S.: Se si trasporta il ragionamento alla tua scultura, quale sarebbe la conseguenza?

S.L.: La conseguenza sarebbe questa: che potrei decidere dove il mio linguaggio può essere inteso ed inoltre potrei concentrarmi per lavorare con la maggiore chiarezza possibile. Così che il contenuto si troverebbe nel visibile (il più vicino possibile alla superficie).

B.S.: Che cosa ha significato quando si è trattato della scelta del materiale?

S.L.: Il materiale è diventato immediatamente indifferente e ha avuto soltanto funzione tecnica, come sostegno della superficie.

B.S.: Come agisce il colore su queste superfici?

S.L.: Il colore, come materiale, si usa professionalmente per precisare la superficie, lo si intende perciò abitualmente come bi-dimensionale. I diversi colori, le tinte, sono scelti senza valutazioni estetiche. Vale trovare colori che l'uomo registra come informazione reale, per esempio, come sulle insegne del traffico.

B.S.: Non vuoi farti interprete di momenti significativi?

S.L.: Il significativo e il formale nei miei lavori è difficile trattarli separatamente. Il significativo è il formale e il formale è il significativo. Il contenuto, l'intenzione poetica, ha avuto la sua formulazione più chiara e io non posso qui soltanto informare sull'arte di leggere, sul modo di vedere.

Per ciò che riguarda il colore devo constatare che metto questo risultato del lavoro davanti a un pubblico che, guidato dalla convenzione, mescola un contenuto caratterizzato dalla convenzione artistica, crede di vedere di più di ciò che veramente si vede. Per questa ragione devo perciò rinnovare il modo di vedere e di adoperare chiarificazioni, e in tali occasioni ho qualche volta preso aiuto dal colore.

Vi sono però dettagli che esistono solamente per guidare il senso visivo.

B.S.: Come vuoi che la tua scultura venga intesa?

S.L.: Una ulteriore conseguenza della bi-dimensionalità e del metodo di lavoro che è uscito da questa affermazione fa sì che gli oggetti diventano "immateriali" e devono essere intesi come operazioni guidate dal pensiero, registrazioni mnemoniche.

L'importante è di avere l'osservatore partecipe nelle avventure intellettuali, una specie di comproduzione nelle indagini speculative.

B.S.: Che atteggiamento assumi nei confronti della nuova scultura "immateriale" in Inghilterra?

S.L.: Tecnicamente e formalmente sono curioso e mi sento in qualche modo affine, ma ho molta difficoltà a capire il significato dei loro lavori. Ai miei occhi sono rimasti a mezza

strada. Vi è una linea convenzionale nell'espressione della forma con la quale non posso simpatizzare.

B.S.: Hai nominato poco fa indagini speculative. Hanno queste qualcosa con Bauhaus?

S.L.: Non hanno nulla a che fare con Bauhaus. Tutto il fondo dell'idea di Bauhaus sulla forma e le sue funzioni non sono più attuali per noi. Ciò che è del tutto chiaro ora è che siamo completamente privi di convinzione su quello che Bauhaus intendeva con forma. Idea e intenzione richiedono che scegliamo quella forma che è la più effettiva come mezzo di comunicazione, sia essa semplice, composta, chiara od oscura, pura od impura.

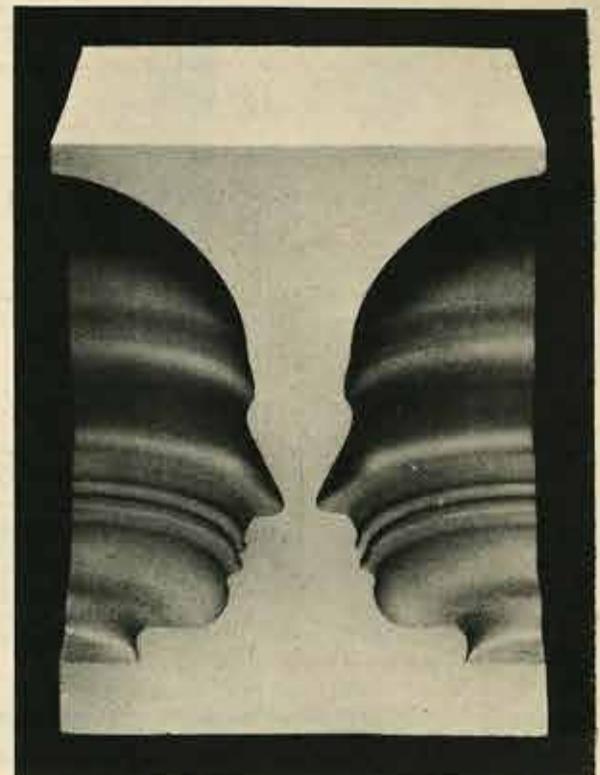
B.S.: Bauhaus credeva in un mondo puro. La tua idea è contraria anche su questo punto?

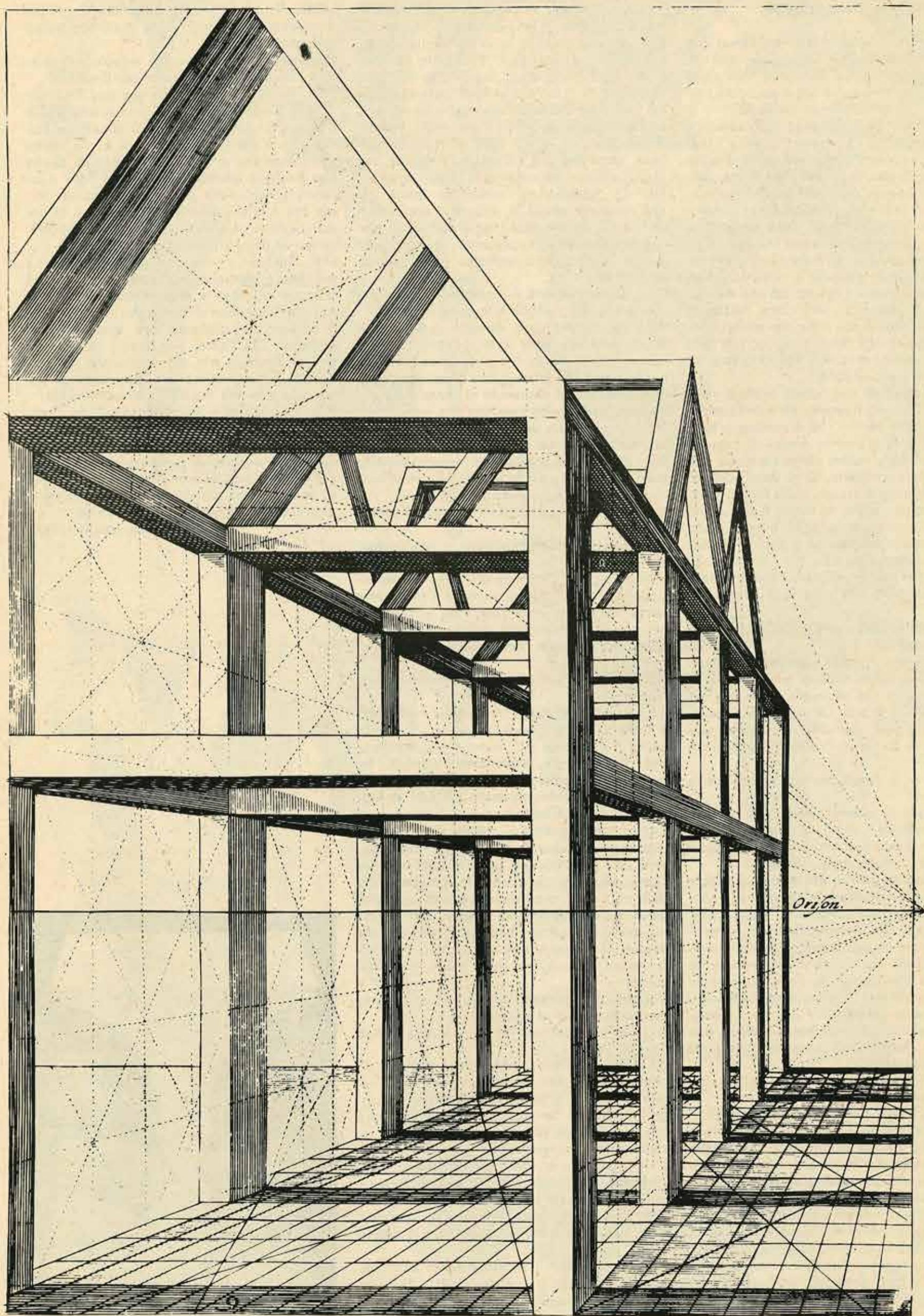
S.L.: La mia idea è diversa, non si tratta di qualche situazione di contrasto. Io non cerco di dimostrare qualcosa che esclude qualcosa'altro. Tra l'altro, per questa ragione, la tesi di Bauhaus non è interessante per me. Il modo in cui io lavoro vale in primo luogo per me solo e le mie possibilità di comunicare.

B.S.: La tua arte è programmatica? Hai intenzioni che portano a una meta speciale?

S.L.: Desidero di potere partecipare a una creazione positiva e progressiva che possa sviluppare i meccanismi dell'uomo per rendere possibile una più sfumata esperienza dell'esistenza. La funzione sociale dell'arte.

(Konstrevy 2/1967)





Sivert Lindblom faceva in precedenza forme morbidamente modellate in tre dimensioni; il movimento era piano, scorrevole, fluente — che le sculture fossero astratte non impedivano di fare immediatamente pensare a Rodin. Vi era un simile patetico erotismo.

A quel tempo egli non era solo in quel suo neo-rodinismo. Quasi si sarebbe potuto dire che egli era un virtuoso rappresentante di un genere che aveva già cominciato a presentarsi un po troppo "curato"; la sua sensibilità si presentava degna di nota — ma le sue idee su ciò che comportava la scultura non sembravano affatto interessanti.

Si poteva dire in questo modo: colui che modella si sente lavorare con una massa omogenea. Egli ha bagnato, spezzato e impastato la sua creta in modo da sentirla completamente — essa diventa trasparente per la coscienza, se ancora non lo è per lo sguardo. Le precedenti sculture di Sivert Lindblom erano, anche per l'osservatore, molto trasparenti proprio in questo significato. Erano funzioni omogenee.

È su questo punto che i suoi lavori contengono una deviazione radicale. Lo chiarisce il fatto che molte sue opere tardive sono levigate; la materia che si trova dentro il pezzo di superficie levigato è sempre sconosciuta — il tornitore, per esempio, può venire sorpreso da bolle nella materia. (È come vedera una scatola di conserve senza etichetta — ci si chiede che cosa contenga.) Sivert Lindblom ha voluto insistere e accentuare che l'unica cosa che si vede di una scultura è una complicata superficie piegata. Le sue nuove sculture sono superfici che nascondono massa e compattezza. Laccando le sue sculture le rende ancora più chiare: lo strato superficiale è senza dubbio evidente, ma si può vedere legno laccato? Gesso laccato? Metallo laccato?

Inoltre — con la massa nascosta viene

anche eliminata l'impressione della consistenza, di equilibrati trasferimenti di pesi. Le linee verticali delle sculture sono "morte" — del tutto neutrali nella loro precisione meccanica; soltanto un prodotto collaterale del processo di tornitura. Le sculture, in altre parole, non diventano né leggere né pesanti — mancano tutte le "immaginarie" relazioni alla forza di gravità. La fantasia non riesce ad afferrare alcun peso specifico o compattezza.

Ci si trova semplicemente davanti a una "prominenza" tornita e dipinta.

Improvvisamente però si scopre che il profilo di questa prominenza è il profilo di un volto. Quando ci si rende conto di questo, la si sente come una testa che fulmineamente si giri nella scultura, una specie di brivido futurista . . .

Le sculture hanno inoltre un contenuto figurativo — il profilo proprio di Sivert Lindblom, copiato da una fotografia, torna in tutti gli oggetti esposti. Si tratta di una pittura invertita — poiché se un dipinto è una superficie piana che riproduce superfici piegate in uno spazio immaginario, qui si tratta di una superficie piegata che riproduce un profilo o una proiezione. Si potrebbe anche dire così: quando la fantasia sezionò le sue sculture più vecchie, incontrò una materia, una massa di una certa consistenza. Ora, invece, incontra la proiezione di un volto, una forma. Solo in pochi, alcuni casi Sivert Lindblom ha effettuato una simile sezione nella "realità", nella scultura stessa. Nella maggior parte dei casi, l'osservatore stesso può "per ispirazione" dividere in due la scultura per trovarne l'immagine, il contorno.

Si vuole dire che la scultura è un'arte più realistica della pittura, poiché contiene la terza dimensione della realtà — che sfugge alla pittura. L'affermazione mi è sempre sembrata dubbia — andava forse bene per Mme Tussaud; essa metteva in guardia contro

l'irreale, contro l'illusione. Nel caso di Sivert Lindblom il discorso sullo stato "realistico" della scultura diventa un nonsenso.

Nelle sue sculture non solo la terza dimensione dell'oggetto immaginato diventa immaginaria. Anche le due rimanenti — le piane — diventano immaginarie. Nei suoi lavori più interessanti e finiti si nasconde il profilo completo della superficie obliqua che rivela la scultura. La forma reale visibile e quella intesa, "cerebrale", sono quanto di più diverso si possa pensare.

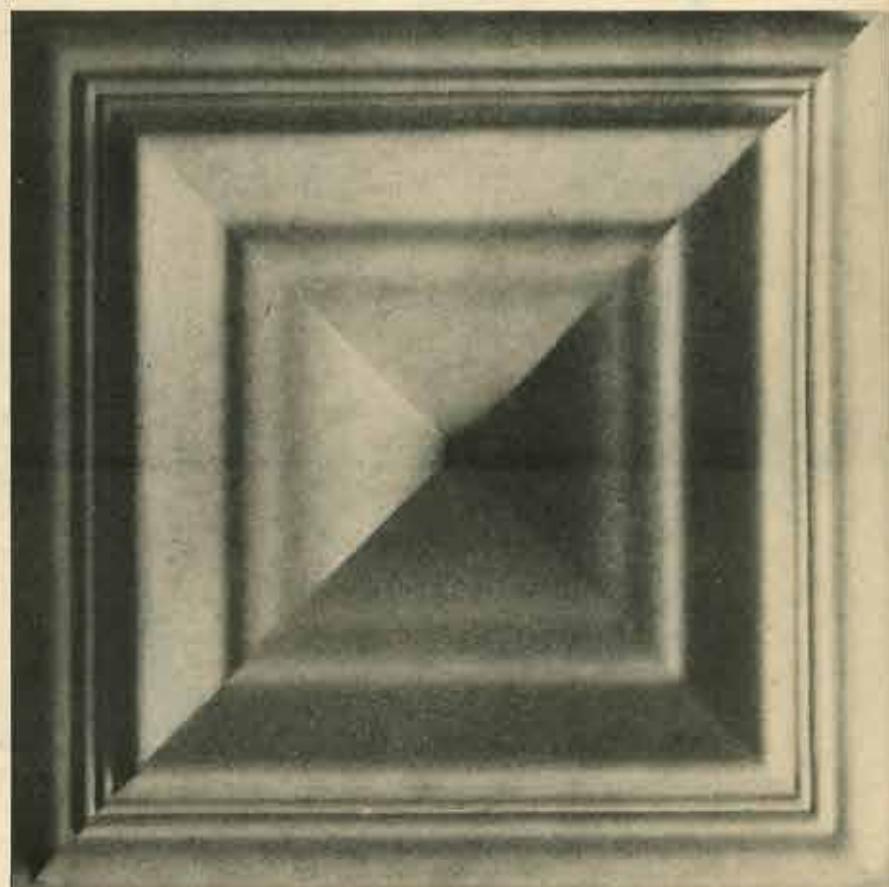
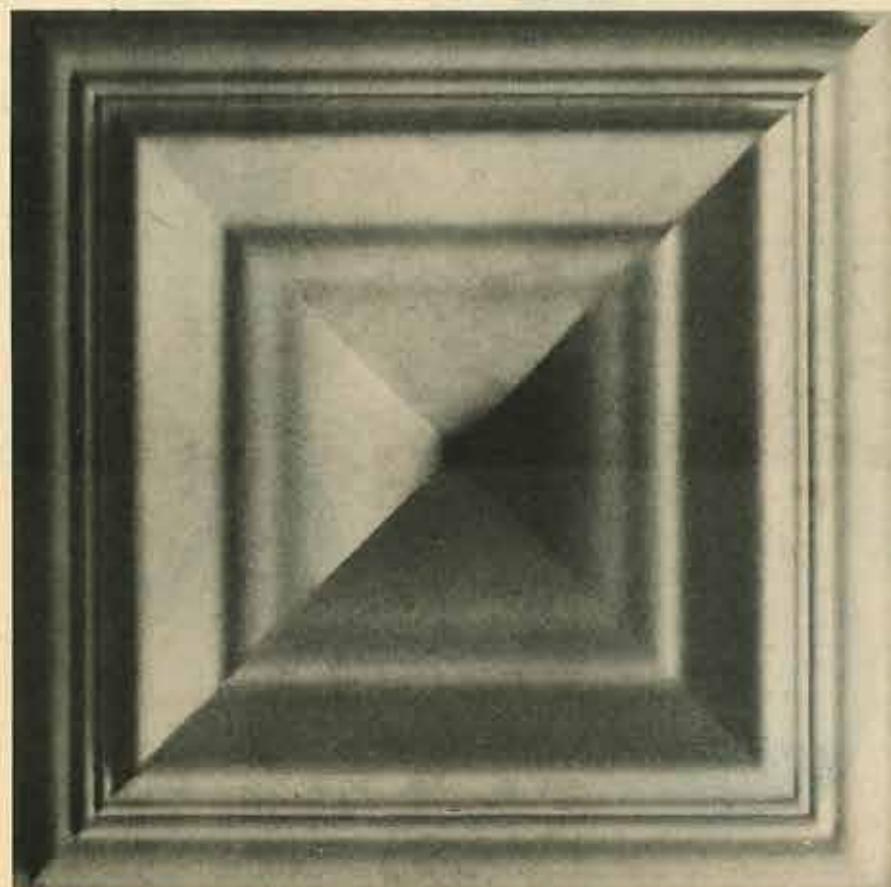
E se ho ben capito il suo lavoro, è appunto questa diversità che egli vuole raggiungere. Il profilo — autoritratto — non è di per sé stesso di un qualche maggiore interesse; egli poteva ugualmente aver preso il profilo di Cesare — o di una bottiglia, o di una Chevrolet. (Che egli abbia preso il proprio profilo può essere dipeso dal fatto che la buona conoscenza di questo gli ha reso più facile controllare che la forma fosse uguale.) L'intera esposizione tratta della differenza tra il visto e l'intuizione, tra l'impressione della mente e l'immaginazione — egli ha riempito il locale di un misterioso vuoto psichico, dal quale balena ogni pensiero.

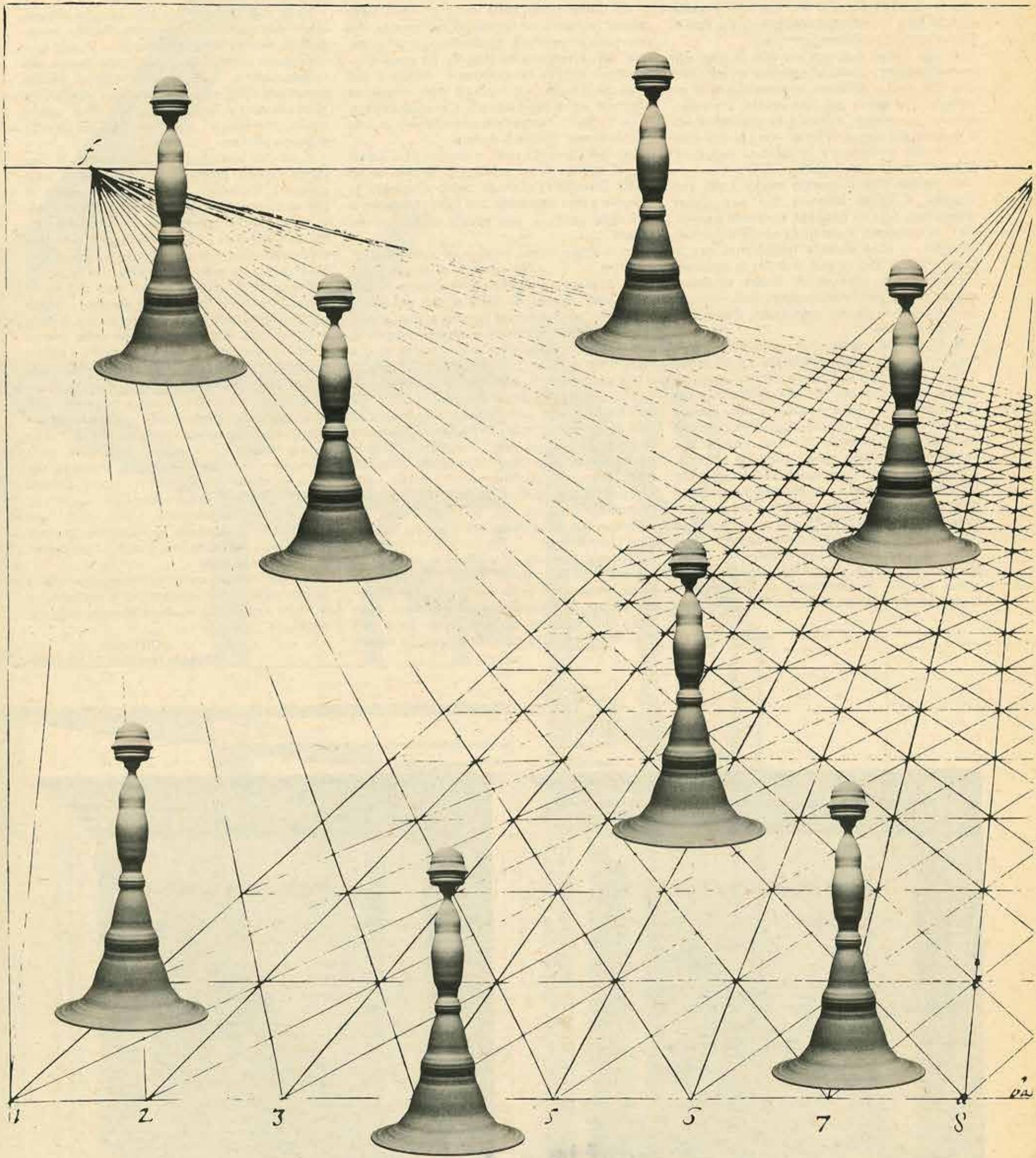
Le bianche simmetrie senza peso dei suoi lavori hanno qualcosa della inafferrabilità dei ricordi, quasi completamente sbiaditi dall'oblio — ma rimane un avanzo del modello della memoria e improvvisamente la struttura del riconoscimento diventa chiara come cristalli di gelo su di un vetro appannato. La forma, l'impressione mnemonica, viene come dal niente. Non è soltanto la superficie piegata che riceve profondità, ma anche il "presente" dove si sta e si vede.

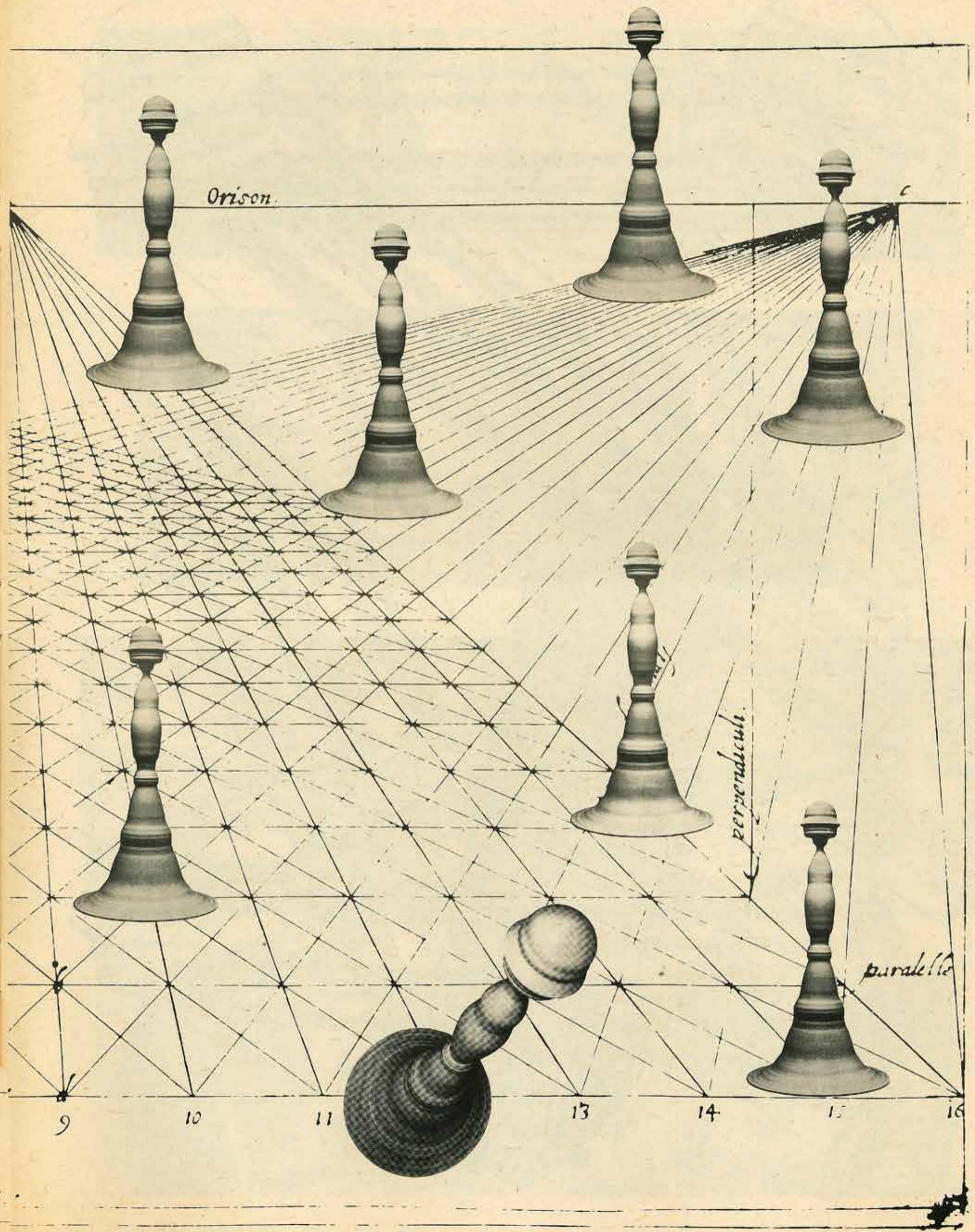
"Forma" diventa memoria — nessuna misura da prendersi su un volume che si presenta in un certo modo. Una scultura diventa cosa immaginaria. Di nuovo.

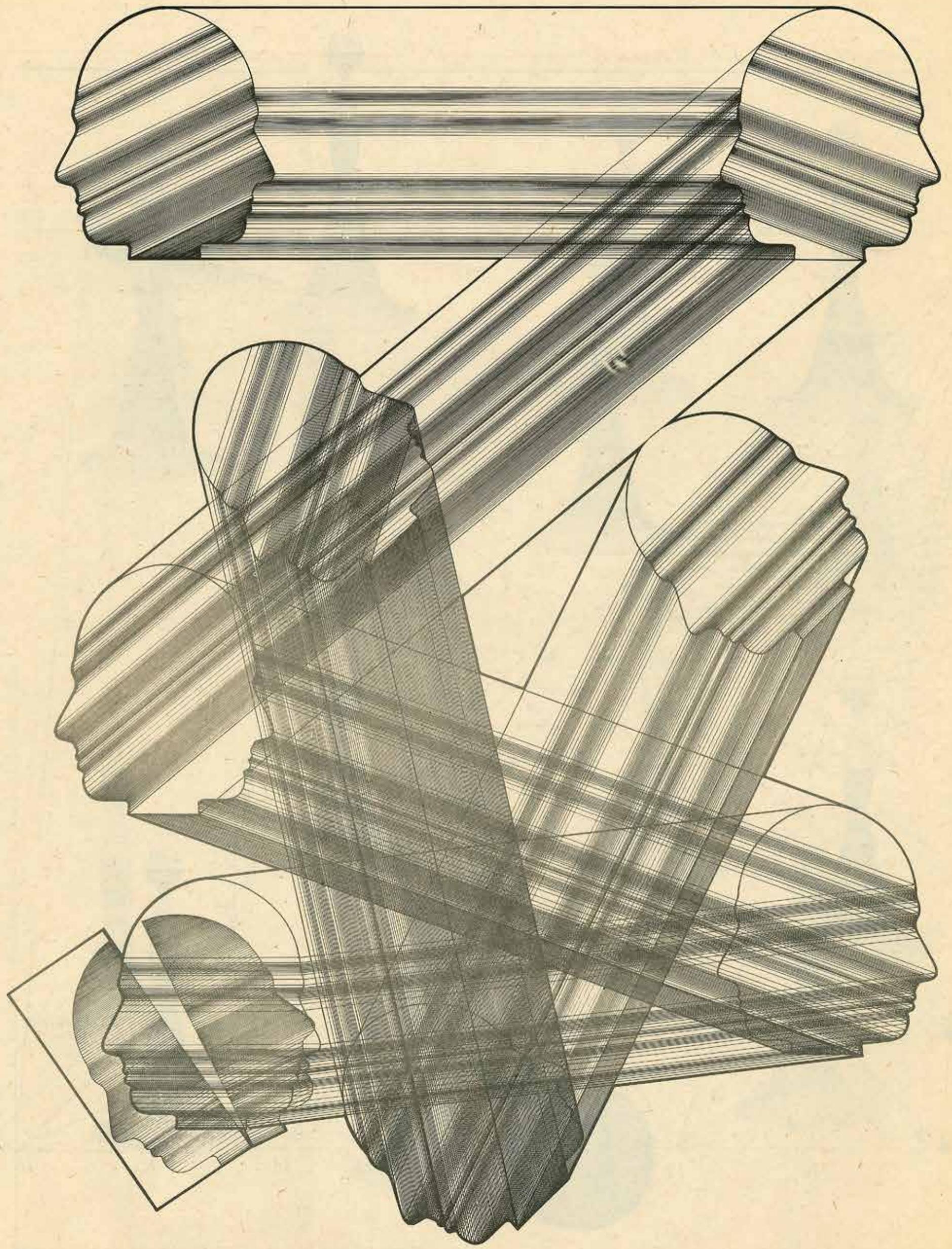
Ulf Linde

(Dagens Nyheter, 23.12. 1966)

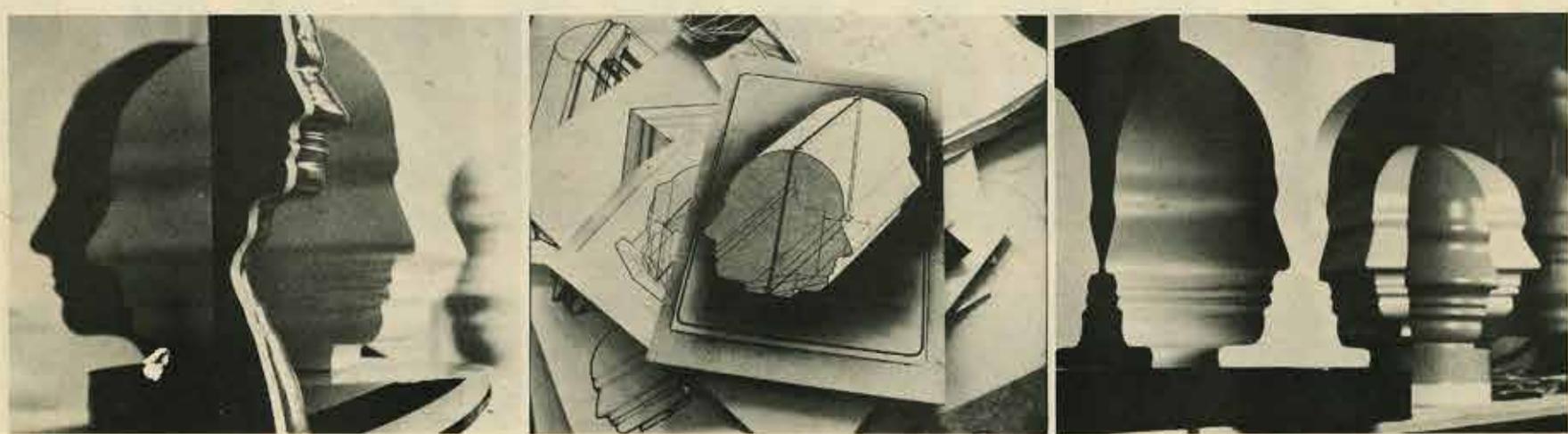
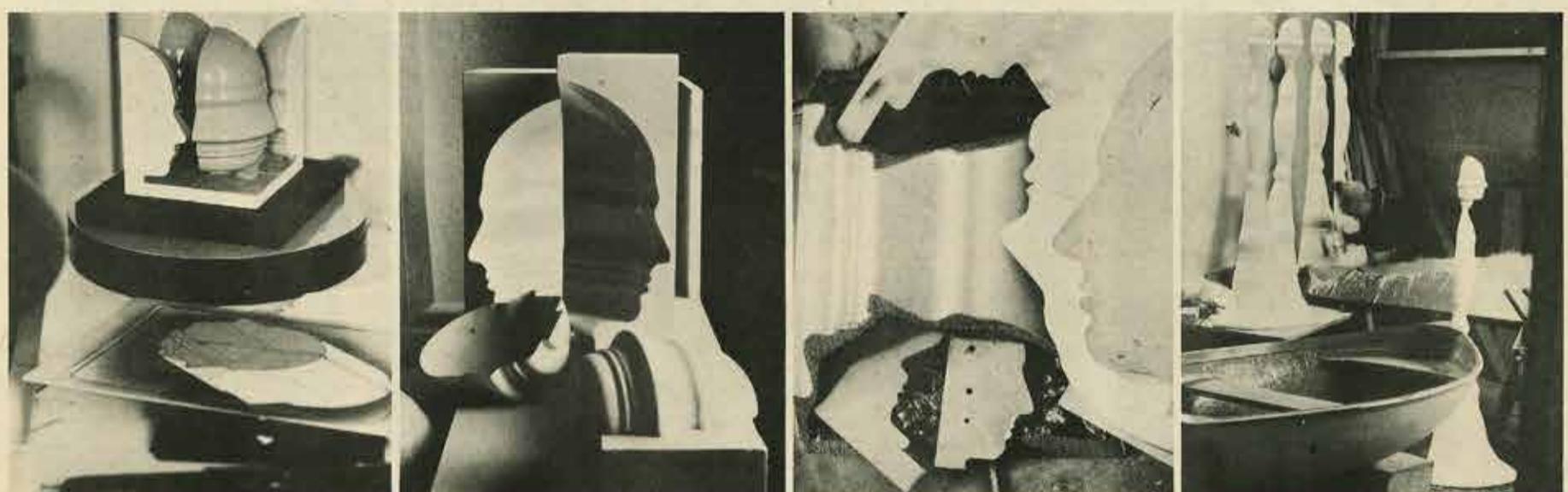
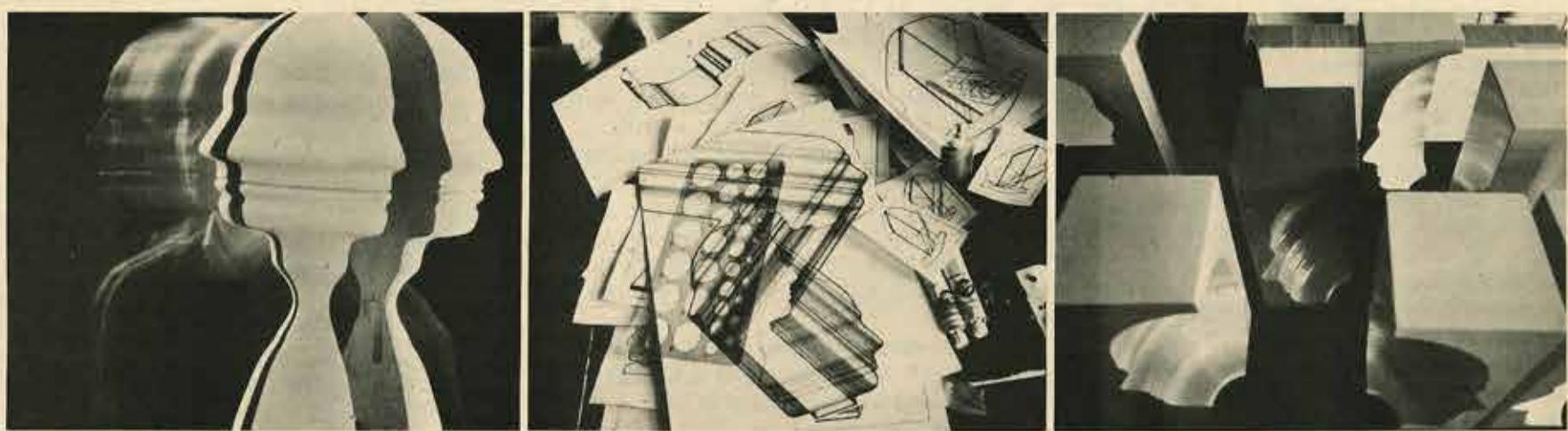








1966—1968



Sivert Lindblom used to produce softly modelled forms in three dimensions; the movement was flame-like, cursive, fleeting — that his sculptures were abstract did not prevent one from immediately thinking of Rodin. They had a similar erotic pathos.

At that time he was not alone in his "Neo-Rodinism". One would have said rather that he was a virtuoso representative of a genre that already seemed a trifle too "accepted"; his sensibility was remarkable — but his ideas as to what sculpture should be seemed uninteresting.

One could have put it like this. An artist who models feels that he is working with a homogeneous mass. He has wet his clay, torn at it, pounded it so that he knows it through and through — it is entirely transparent to his awareness, if not to the eye. Sivert Lindblom's early sculptures felt — also to the spectator — very transparent in precisely this sense. They were homogeneous smelts.

On this point, his new works are a radical departure. This is clear from the very fact that many of his later sculptures are turned on a lathe; the matter lying within the surface of the turned piece is always unknown — the turner can be surprised by blisters, for instance, in the material. (It's like looking at a tin without a label — you wonder what is inside.) Sivert Lindblom has been concerned to assert the fact that the only thing visible in a sculpture is a complicated, curved surface. His new sculptures are surfaces that conceal masses, densities. He makes this even clearer by lacquering his sculptures: the surface layer is clear enough — but are we looking at lacquered wood? Lacquered plaster? Lacquered metal? . . .

Also, this concealment of mass eliminates the impression of gravity, of balanced shifts

in weight. The perpendiculars of these sculptures are "dead" — entirely neutral in their mechanical precision; simple by-products of the process of turning. These sculptures, in other words, are neither light nor heavy — they lack all "imaginary" relationships to the force of gravity. One's imagination cannot seize on any specific weight or density.

We are faced, quite simply, with a turned and painted "knob".

Then suddenly we discover that the profile of the knob is that of a face. As we realize this, it feels as if a head had suddenly turned inside the sculpture — like a sort of futuristic shiver . . .

These sculptures thus have a figurative content — Sivert Lindblom's own profile, traced from a photograph, reoccurs in all the items on exhibition. We have here a sort of reversed painting — since if a painting is a flat surface portraying curved surfaces in imaginary space, we see here a curved surface portraying a flat profile or projection.

We could put it like this. When our imagination made a cut in his earlier sculptures, it met matter, a mass of given consistency. It now encounters instead the projection of a face, a form. Only in a few cases has Sivert Lindblom made such a cut in "reality", in the actual sculpture. In the majority of cases, the spectator himself must "in spirit" saw in two the sculpture to find the picture, the silhouette.

It is customarily said that sculpture is a more "realistic" art than painting, since it retains the third dimension of reality — which is dispensed with in painting. To me this has always seemed a dubious proposition — it may, perhaps, have been valid for Mme. Tussaud, who was in fact concerned with the unreal, with illusion. In Sivert Lindblom's case,

it is utter nonsense to speak of the "realistic" status of sculpture.

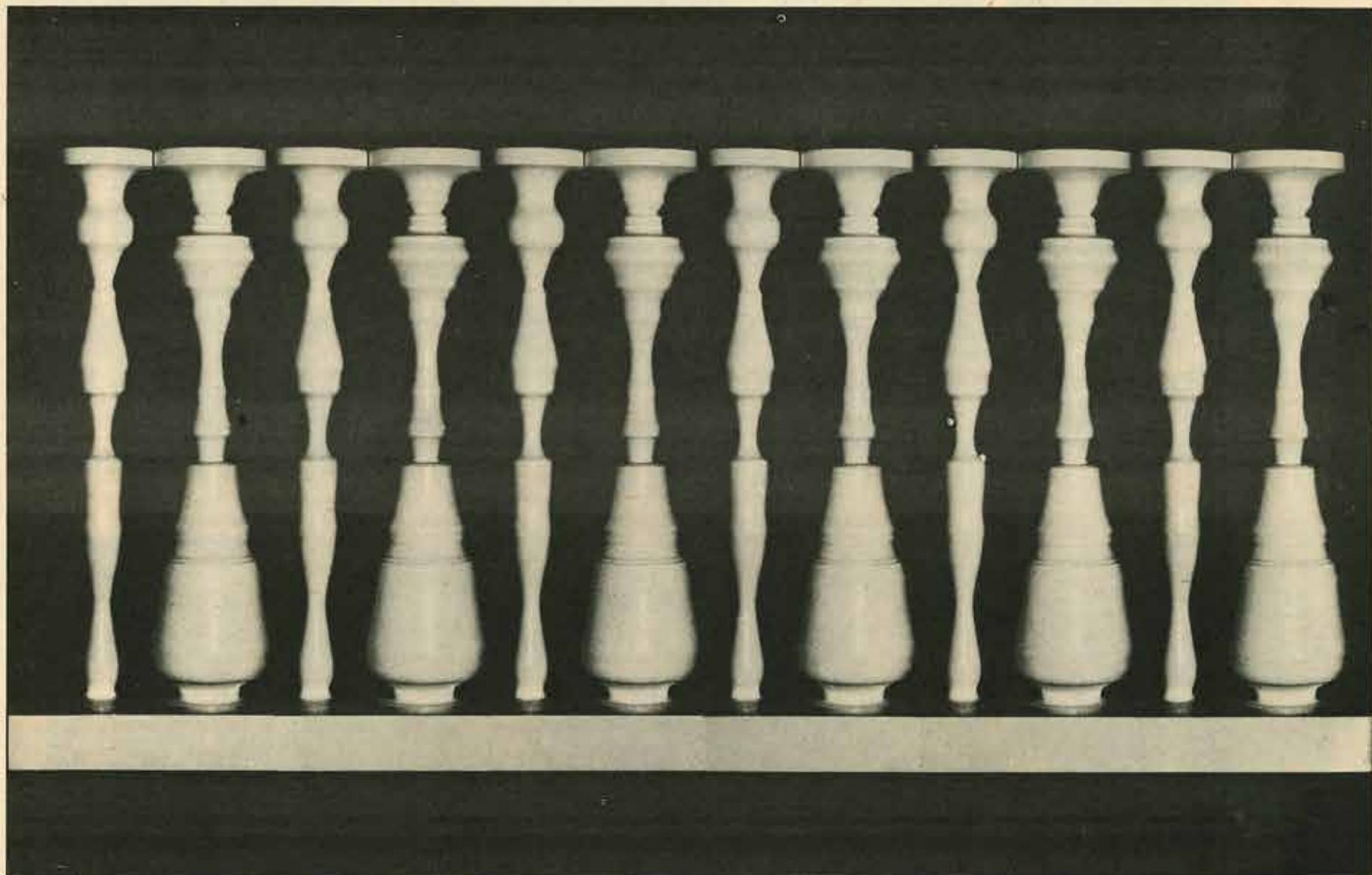
In his sculptures, it is not only the third dimension of the object portrayed that becomes imaginary. The two other dimensions — those of the plane — are also imaginary. In his most interesting and complete works, the profile is completely overshadowed by the curved surface that the sculpture comprises. The actually visible form and the interpreted "cerebral" form are as unlike each other as they could be.

If I understand his work aright, it is precisely this disparity that he wishes to achieve. The profile — the self-portrait — is in itself of no great interest; he could just as well have taken the profile of Caesar, or a bottle, or a Chevrolet. (If he took his own, it may be because his familiarity with it made it easy to check the precision of form . . .) It is of the gap between the seen and the comprehended, between sensual impression and conception, that this entire exhibition treats — he has filled the premises with a mysterious mental vacuum: that from which our every thought flashes.

The white, weightless symmetries in his work have some of the impalpability of the images of memory, when almost washed into oblivion — but when a relic of the pattern remains, and suddenly the structure of recognition emerges like frost crystals on a misty window-pane. The form, the grip of memory, comes as if from nowhere. It is not only the curved surface that assumes depth, but also the "now" in which one is standing and looking. "Form" becomes memory — no measure to be taken of a volume of given appearance. The sculpture becomes in imaginary thing. Again.

ULF LINDE

(Dagens Nyheter, December 23rd, 1966)



New materials, new methods of construction. Synthetic materials and alloys which permit any kind of treatment. Pliable, light, chameleon-like. Plastic has no "soul"! Open, natural, generously formable materials: polished mirrors of wishes and ideas. Materials and methods that provide a new world of forms, that provide forms which the traditional understanding of form is in fact incapable of reading, incapable of translating into an acceptable content. The old categories gain no purchase on these polished, swelling, unlimited surfaces. Surface has taken over, or is in process of doing so. With these new materials and methods, mass and the control of mass are no longer the same vital problem. The new materials permit a form that corresponds neither to the organic nor the tectonic comprehension of form. The law of gravity, inertia, statics, these things no longer weigh so heavily and unambiguously. A new form is emerging, a form which radically combines surface and volume, drawing them together into a swelling shell — flexible and unbraced.

Inside the shell is nothing, no mass, no frame. No heart, no shoulders. The gliding shell is thickened or thinned to requirements — but it is nothing that can be experienced tectonically, it offers no opposites, no dialectical drama. Addition, parallel order, asymmetry, decentralized development replace the hierarchical organization of form — the "grand form" is no longer needed. Grammar is dissolved into "word chains"! The movement runs in the surface, along the shell, around the shell in different directions — it no longer breaks through at right angles.

Supersurface: The problem is no longer to construct a form, to bind and stabilize a mass, the problem is rather to link the form into a

flow of information and energy. It is more important to express ideas and social functions than to describe isolated material properties. It is a question of clarity, accessibility, adaptability, spaciousness. Surfaces, cantilever shells, supersurface. In which as much information as possible can be contained, transported, combined: simultaneously, one bit beside the other. Supersurface, shining, glossy and undulating. This, however, presupposes new forms of reading, a new comprehension of form.

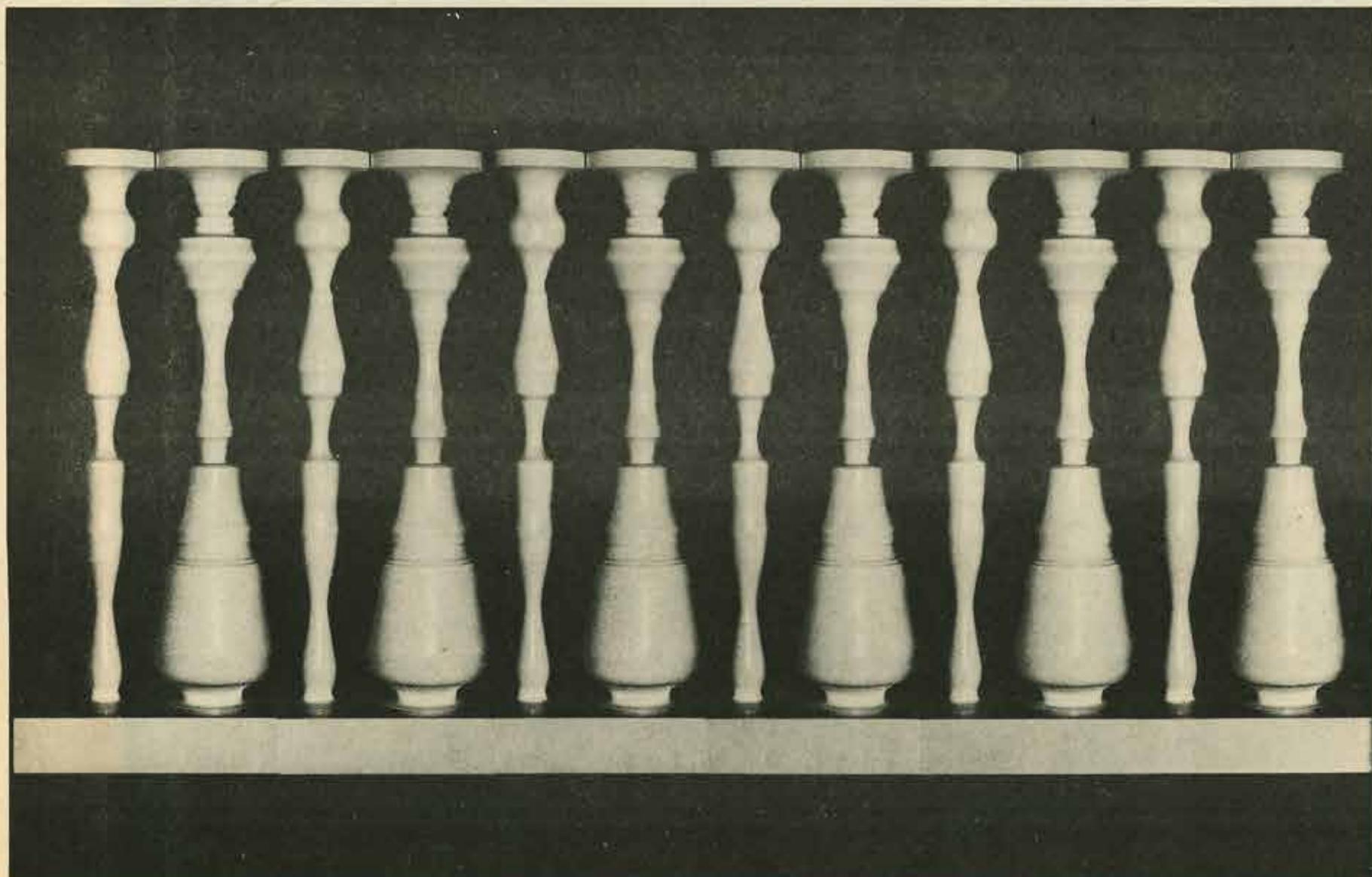
Leif Nylén
(Konstrevy 5—6/1966)

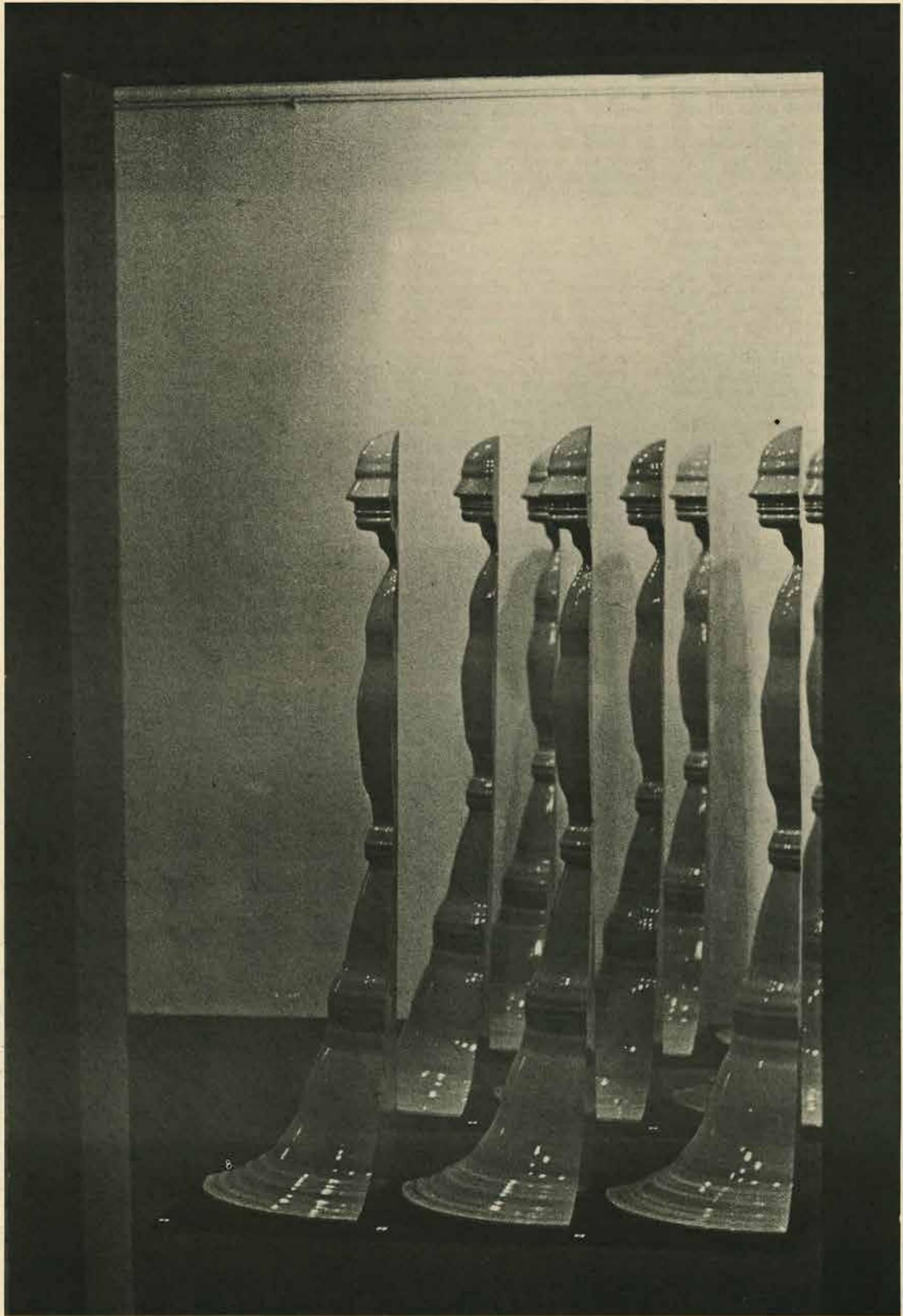
non comportano più gli stessi vitali problemi. I nuovi materiali consentono una forma che non corrisponde né alla concezione della forma organica né a quella costruttiva.

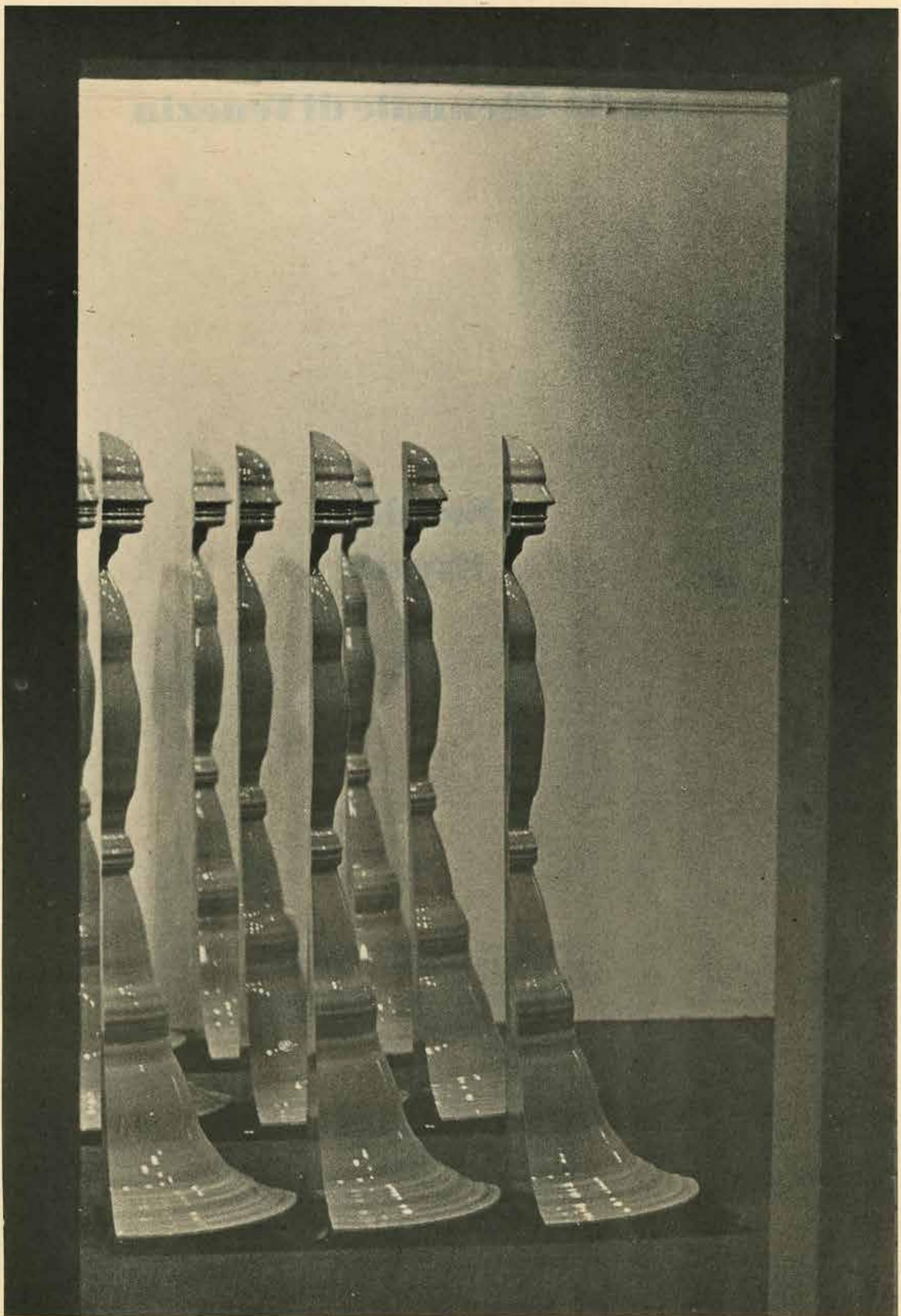
La legge di gravità, l'inerzia, la statica non incidono più in un modo ugualmente pesante e inequivocabile. Si sviluppa una nuova forma, una forma che radicalmente unisce superficie e volume, che compone superficie e volume in un involucro ondeggiante — senza sostegno e flessibile. Entro l'involucro non c'è nulla! Né massa, né telaio. Né punto centrale, né asse. L'involucro si inspessisce o si assottiglia secondo la necessità ma non è niente che si possa esperimentare costruttivamente, non offre né opposizione, né dialettica drammatica. Adizionamento, ordine laterale, sviluppo assimmetrico, decentralizzato sostituiscono l'organizzazione gerarchica delle forme — "la grande forma" non è più necessaria. La grammatica è disciolta in "catene di parole"! Il movimento scorre alla superficie, lungo l'involucro, attorno all'involucro in tutte le direzioni — ma non penetra più ad angolo retto.

Supersurface: il problema non è più di costruire una forma, legare e stabilizzare una massa, il problema è, più da vicino, di immettere la forma in un getto di informazione e di energia. È più importante esprimere idee e funzioni sociali che descrivere isolate caratteristiche materiali. Si tratta di chiarezza, di accessibilità, di adattamento, di spazio. Superficie, involucro senza sostegno, supersuperficie. Dove potrà essere contenuta, trasportata, combinata la massima informazione: nello stesso tempo, l'una accanto all'altro. Supersurface, lucente, levigata e fluttuante. Ma ciò permette anche altri generi di lettura, e una concezione di forma modificata.

Leif Nylén
(Konstrevy 5—6/1966)







The 34th Biennale, Venice

La 34 Biennale di Venezia

Sweden

Svezia

This catalogue was published on the occasion
of the Swedish participation at the 34th Biennale
in Venice, 1968.

Questo catalogo è stato pubblicato all'occasione
della partecipazione svedese alla 34 Biennale di Venezia, 1968.

Editing, Edizione:

Sivert Lindblom, Olle Granath.

Layout: Sven-Eric Larsson

Production, Produzione:

Stig Arbman AB, Malmö.

Printing, Officina: Värnamo Nyheter, Värnamo.

English translations: Keith Bradfield.

Traduzioni italiane: Yvonne Turicchia.

Photo, Foto: Per Bergström, Jan Jansson,

Pål-Nils Nilsson, Thomas Nordberg.

Free of charge.

Distribuzione gratuita.

Printed in Sweden.

Stampato in Svezia.