

SVENSKA / ENGLISH

Carl Johan De Geer – Den stora missuppfattningen The Big Misconception



16/10 2021
– 20/3 2022

Thielska Galleriet

www.thielskagalleriet.se

Foto: Carl Johan De Geer

Producer



Installationsbild / Installation view, Bildmuseet, Umeå, 2019

UTSTÄLLNINGSPRODUKTION

Utställningen är producerad av Bildmuseet, Umeå universitet, i samarbete med konstnären och Thielska Galleriet.

EXHIBITION PRODUCTION

The exhibition is produced by Bildmuseet, Umeå University, in collaboration with the artist and The Thiel Gallery.

CURATOR

Brita Täljedal

ALLA BILDER / ALL IMAGES

© Courtesy of Carl Johan De Geer

FOTO/ PHOTO

Mikael Lundgren, Bildmuseet 2019 s/p 2.

INTRODUKTION

SVENSKA

Nyskapande, provocerande och lysande mångkunnig har Carl Johan De Geer sedan början av 1960-talet verkat som bildkonstnär, formgivare, filmare, fotograf, scenograf, kulturjournalist, musiker och författare. Men från början var det textilformgivare som han ville bli.

Den stora missuppfattningen presenterar Carl Johan De Geers textila arbeten. Tyger, provtryck, mönsterskisser och fotografier från tidigt 60-tal till början av 2000-talet har lånats in från museer, arkiv och privata samlingar. Utställningen är producerad av Bildmuseet i Umeå och sammanställd i samarbete med konstnären samt Thielska Galleriet.

Som egensinnig mönsterformgivare, konstnärsradikal och modefotograf tog Carl Johan De Geer (f. 1938) redan under 60-talet plats på den svenska konst- och designscenen. Han väckte uppmärksamhet i kulturdebatten med sina samhällskritiskt utmanande konstaffischer, utställningar och happenings samt genom sin medverkan i den satiriska undergroundtidningen *Puss*. I 29 år spelade han trombon i proggbandet *Blå tåget* och 1970 var han med och startade textildesignkollektivet *10-gruppen*. Han har gjort film, tv-program och scenografi, fotograferat och illustrerat för dagspress och tidskrifter samt skrivit romaner.

Det hela började med textil. Efter studier i grafisk design på Konstfack i Stockholm 1959–63 startade Carl Johan De Geer tygtryckeriet och butiken Fontessa. Där producerade han stormönstrade, fantasifullt expressiva tryck i starka färger och kontrastrika kombinationer med motiv som ofta hämtades från växt- och djurvärlden. Mönstren avvek totalt från tidens konventionella, brunmurrigt diskreta ideal. Han har själv beskrivit dem som en revolt mot sin uppväxts estetiska värderingar. Med form och färg ville han göra upp med tidigare generationers borgerliga, konservativa stil men också påverka hela samhället.

”Det hör ihop med en idé vi hade då: att det gick att skapa en ny och bättre värld utan krig med hjälp av mönster, starka färger och musik. En missuppfattning. [...] På 1960-talet tänkte jag övermodigt att jag kunde göra alla mönster som behövdes i hela Europa. Ett om dagen var lätt att göra. Mitt fall blev stort, när jag smärtsamt upptäckte att intresset för mina mönster var litet. Mycket få ville köpa dem. Jag hade en egen butik kombinerad med ett litet tygtryckeri. När sanningen slog mig, tappade jag den där förmågan att göra mönster av vad som helst hur fort som helst. Och började försörja mig som fotograf i stället. Mitt tygtryckeri fick läggas ner.”

RENDEZ-VOUS OCH ANDRA TIDIGA MÖNSTER

Redan under studietiden på Konstfack blev Carl Johan De Geer intresserad av tekniken att skapa mönsterrapporter, inspirerad av flickvännen och blivande hustrun Lena Helgesson som då gick på Konstfacks textiltutbildning.

Som extraknäck började han rita mönster på kartong – till att börja med relativt små rapportstorlekar på ca 50 cm – som han utan framgång försökte sälja till varuhus och textilproducenter. Trots en oförstående marknad blev han alltmer fascinerad av arbetet och bestämde sig för att själv börja trycka tyger. Av några vänner som arbetade i reklambranschen lärde han sig screentryck-tekniken och hur man med skalpell skar ut mönster i en shellackfilm som sedan smältes fast på en screenduk genom att man gned över den med en thinnerfuktad trasa.

”Man fick gnida rätt hårt och ta precis lagom mycket thinner. Tog man för mycket flöt det ut och konturerna blev oskarpa. Tog man för lite fastnade inte filmen, så det tog ett tag att lära sig det där. Resultatet blev en färdig tryckfilm med öppningar där färgen skulle gå igenom. Först gjorde jag det där i ett iskallt hus med enkla fönster och utan rinnande vatten som vi hyrde på Värmdö. Det var mycket primitivt. Där inne, på vinden gjorde jag ett tryckbord och tryckte tyger. Det var mitt första försök.”

”På Konstfack hade vi föreläsningar i konsthistoria, men vi kom aldrig längre än till renässansen. Jag var helt inspirerad av William Morris och hade böcker med hans mönster. Jag var jugendinspirerad. Tunnelbanenedgångarna i Paris, sådana där saker där det finns jugendslingor, det var jag väldigt tagen av.”

Våren 1964 startade Carl Johan De Geer ett tygtryckeri med butik, Fontessa, tillsammans med hustrun Lena De Geer. Senare samma år flyttade de verksamheten till en lokal på Birger Jarlsgatan vid Norrtull i Stockholm. Han formgav och tryckte tyger och hon designade klädmodeller och mannekängade. I ett rum i butiken inredde han en textilverkstad och byggde en tryckerianläggning. Eftersom det inte fanns plats för ett långt bord konstruerade han en anordning där tyget rullades upp bit för bit allteftersom det trycktes.

Mönstren trycktes med så kallad pigmentfärg och kunde bara göras i två kulörer, en grundfärg och en mönsterfärg eller en färg på vit botten. Screenramarna tvättades med lacknafta som gjorde att luften i verkstaden inte var särskilt hälsosam.

”När jag skar mönstren använde jag en speciell sorts skalpell med kullagrat roterande blad. Så att om man skulle göra en cirkel behövde man inte vrida hela handen, utan

man kunde bara hantera den som om den var en penna. Det gick att göra svepande, mjuka linjer som gav jämna konturer.

Jag skar direkt, utan att skissa. Jag hade en bild i huvudet, ofta någon bild från en gammal flora eller en 1800-talsbok med bilder av hur olika djur såg ut, som ibland hade missuppfattats lite vad det gällde exotiska djur. Jag var road av det där lite primitiva som fanns i gamla böcker som jag köpte på antikvariat. Och det fanns ju ofta växter i genomskärning också, och det kunde jag använda mig av.

Och så började jag mer och mer intressera mig för hur man av en mycket liten mönsterdel, som passar in i sig själv när man vrider den runt, kan bilda en större och större enhet. Det tyckte jag var oerhört intressant, så jag började experimentera på det sättet. Jag var allvarligt fascinerad av teorin bakom hur man sätter ihop mönster, och inspirerades av ornament på kakelgolv och kakelväggar runt Medelhavet, både moriska och italienska.

Så är ju mönstret *Rendez-vous* hopsatt, av en mycket liten enhet som när man vrider och vänder på den bildar en större och större enhet. [...] Det blir ju ett mönster som har en väldig effekt, och på mycket långt håll ser det nästan rutigt ut. I själva verket är det gjort efter genomskärning av någon knopp i en gammal flora. Jag har alltid tyckt att det är så fint att duka på, jag har tyckt om det i all dess enkelhet. Jag vet inte hur mycket jag tryckte, 60 meter kanske. Det var rätt mödosamt att trycka, svårt att få skarvarna att stämma också.”

Större delen av de allra tidigaste handtryckta tygerna som Carl Johan De Geer producerade i liten mängd är försvunna, förutom en del provbitar som visas i utställningen. *Rendez-vous* skapade han omkring 1964. Den första färgställningen var gult/grönt, där det gula tryckts över hela ytan, över en skarp grön färg som blev mildare av det gula. Mönstret nytrycktes 1972 för 10-gruppens första kollektion, och även 1986, men då i flera andra färgställningar som svart/orange, svart/turkos, rött/vitt, blått/vitt, svart/rosa och grönt/grönt. I samband med utställningen har *Rendez-vous* åter tryckts upp, denna gång i gult/grönt, rött/vitt och blått/vitt.

Ett annat mönster från mitten av 1960-talet är *Drakar*, som kom till med inspiration från omslagsbilden till Hergés Tintinalbum *Blå lotus*.

”Tintin tillhörde min barndom eftersom jag bodde i Belgien och var fransktalande. Varje jul fick man det nya Tintinalbumet. Hergé som ritade Tintin var en mycket begåvad tecknare tyckte jag och det här omslaget till *Le Lotus Bleu* tyckte jag om. Så jag tog det här motivet, där jag har använt fötterna, kroppen och stjärten men gjort

ett helt annat huvud och lagt till lotusblommorna, de dubbla linjerna, små frön och fjällen som finns på kropparna. Jag tog inspiration från den här draken, men i mitt fall är det ju nästan mer en krokodil. Den här lotusblomman, som jag tycker är rätt snygg, är ganska typisk för mina andra mönster kan man säga. [...] Det blå tryckte jag först och sedan det gula över alltihop, för att det gula innehöll nästan bara binde-medel och väldigt lite pigment och det kunde binda det blå så att det inte skulle gå bort i tvätten.”

HAREN OCH ANDRA MÖNSTER FÖR KOOPERATIVA FÖRBUNDETS TEXTILAVDELNING

Trots att Fontessas verksamhet uppskattades av kulturkritiker och fick en hel del positiv uppmärksamhet i media, gick försäljningen mycket dåligt. Varken textilindustrin, inredningsbranschen eller vanliga konsumenter ville köpa tygerna. Paret De Geer var tvungna att lägga ner firman efter bara ett par år. De hade skaffat sig skulder som måste betalas och Carl Johan De Geer övergick till att huvudsakligen försörja sig som modefotograf, med uppdrag för bland andra *Dagens Nyheter*, klädföretaget Mah-Jong och tidskrifterna *Vi* och *Form*. Han gjorde även en del mönster på beställning, till exempel för modeskaparen Katja of Sweden och möbelformgivaren Stephan Gips uppblåsbara plastmöbler.

Under sent 1960-tal och början av 1970-talet ritade Carl Johan De Geer några textil-mönster för Kooperativa Förbundets textilavdelning, där Hedvig Hedqvist, inredningsarkitekt och senare designskribent på *Svenska Dagbladet*, var chef.

”Hon var mycket positiv. Hon ansvarade för två avdelningar, en för tyger som skulle säljas på PUB och Domus och en för tyger som bara var avsedda för inredningar i offentliga miljöer. De skulle alltså visas för arkitekter som kunde köpa dem i större mängder. För den avdelningen gjorde jag mönstret med stora svarta fiskar med röda ränder, och för försäljning i varuhusen till exempel *Ananas*, *Palm*, *Dandelion* och *Duvor*.”

”*Haren* ritade jag också för KF. Det gjordes ett provtryck av den i grönt och lila, en bit som var ungefär två och en halv meter lång, som visades på en intern utställning där KF:s försäljare skulle titta på de nya produkterna. De tyckte att det här var ett barnmönster och sa helt enkelt att det här tar vi inte med oss, så mönstret lades ner innan det hade börjat tillverkas. [...] Den här haren jagar en morot. Och ugglorna tycker jag påminner om sådana här ex libris, de har en sorts träsnittskaraktär faktiskt. Det roade mig att göra de här små embryona till ugglor. Men sedan kan man ju säga att det här

illustrerar något som jag ofta har diskuterat med min hustru: rädsla för tomrum. Jag fyllde ju ut vartenda tomrum och det gjorde ju William Morris också. Han lät ofta pillkvistar fylla ut mellan större former, det här har jag tagit lite efter honom.”

Den springande haren återkommer i flera av Carl Johan De Geers verk, både i textilier och målningar. Motivet har en koppling till ett minne från barndomen, då han under perioder bodde hos sina farföräldrar i deras slott i Hanaskog, i Skåne. En dag, mitt under en måltid, tog den irriterade farfadern sitt gevär och sköt en förbiflyende hare genom ett öppet fönster. Den blodiga och söndertrasade haren försökte krypande rädsla sig in i ett buskage. Upplevelsen gjorde ett outplånligt intryck på den unge Carl Johan. Ett annat minne av en springande hare kommer från Elsa Beskows berättelse *Tomtebobarnen*. Den haren blev för honom en symbol för vintrarna i Sverige, när han som barn bodde tre år i Belgien.

Till Stockholms kulturhuvudstadsår 1998 nytrycktes *Haren* av Ljungbergs textiltryckeri i samarbete med Svenskt Tenn, i en svartvit och en gulgrön färgsättning. Mönstret har på nytt tryckts under 2000-talet, i samband med *Ledtrådar*, en retrospektiv utställning producerad av Färgfabriken.

Mönstret *Palm*, som ursprungligen skapats för KF, kom nyligen att tryckas upp av Ikea. I samband med att företaget övertog varumärket 10-gruppen, lanserade man 2017 en kollektion där tyg på metervara med det numera slutsålda mönstret ingick. Det hade färgsatts i grått/svart och grönt/svart av Tom Hedqvist, en av medlemmarna i 10-gruppen.



Carl Johan De Geer, 1970

FLYGFISKAR, MONSTER OCH BOBERG FÖR 10-GRUPPEN

De konstnärligt nytänkande formgivare som ville förändra och höja kvaliteten på det svenska textilutbudet med färg- och formstarka mönster hade svårt att få gehör hos industrin och inköparna. Deras tyger valdes bort med argumenten ”för svåra, för okommersiella.” Hela den svenska textilindustrin drabbades under senare delen av 1960-talet och början av 1970-talet av lågkonjunktur, med nedskärningar och nedläggningar. Carl Johan De Geer hade i början av 1970-talet fått erbjudande om anställning som designer för Kooperativa Förbundets textilavdelning, där han både skulle skapa egna mönster och välja ut mönster av andra formgivare. Men ungefär två veckor efter att han fått erbjudandet bestämde KF:s ledning att hela textilavdelningen skulle läggas ner.

”Jag tyckte då, omkring 1970, att de textilier som fanns på varuhus och i textilbutiker – allt såg så väldigt fult ut, även tapeter. Jag tyckte att det såg ut som spyor. Det var liksom bara brunaktiga färger och geggiga mönster som var helt ogenomtänkta. Många företag som tryckte tyger och tapeter köpte mönster från ett slags mönsterfabriker som fanns i Mellaneuropa och Belgien där det satt femtio personer i ett rum och målade rosor. En gjorde stjälkarna och en rosorna, och så blev mönstren lite olika, och så kunde svensk industri köpa rätten till ett mönster för all framtid för 75 kronor eller någonting. Men det blev ju skräp. Det mesta såg förskräckligt ut. Så jag kände ett behov av att rensa upp i detta trask och göra något rent och enkelt som jag tyckte var avklarat.”

”Jag hade vänner som hade gått på Konstfack textil och även på Beckmans, Inez Svensson till exempel. Vi träffades ibland och diskuterade det bedrövliga läget för textil i Sverige och hade idéer om en ny sorts mönster som var mer renodlade, med mer grundfärger. Och vi bestämde oss för att bilda 10-gruppen. [...] Gruppens första kollektion skulle bestå av refuserade mönster som ingen fabrikant ville ha.”

Textildesignkollektivet 10-gruppen bildades 1970, och gruppens första kollektion lanserades 1972. Carl Johan De Geers första mönster för 10-gruppen var *Rendez-vous* som han skapat redan omkring 1964 men som inte tidigare kommit i industriell produktion. Hans nästa mönster för gruppen, *Flygfiskar*, ingick i den så kallade *Havs-kollektionen*, 1975.

”*Flygfiskar* är gjord efter en brosch som jag såg och ritade av i min fickkalender. Den var nog gammal, skuren i ben. Det som skulle vara fiskens fjäll var bara några rutor som såg ut att vara gjorda med några snabba snitt med kniv och det lät jag vara med i mönstret – jag gillar lite enkla former. [...] Jag hade tänkt mig att det var tropisk natt,

mörkblått och glittrande i rosa, gult, och vitt. [...] Sedan gjorde 10-gruppen en annan färgställning med ljusblått, gult, rött och vitt som hade en totalt annan stämning. Det var inte alls någon nattstämning på det sättet. Det blev fint, men jag gjorde som sagt inte den färgställningen själv, utan jag var intresserad av formen när det gäller *Flygfiskar*, att det skulle plumsa liksom, och stänka.”

Carl Johan De Geer kom efter några år att få svårt att hinna med sitt engagemang i 10-gruppen. Han hade börjat arbeta med film tillsammans med Håkan Alexandersson och det tog tid från de praktiska sysslorna i 10-gruppen.

”Vi medlemmar hade en butik, och meningen var att vi skulle stå två dagar i månaden i butiken. Jag hade börjat försörja mig som filmscenograf – jag har gjort scenografi till tretton långfilmer och en mängd kortfilmer och TV-serier – ett ganska hårt jobb då man blir upptagen i en filmateljé en stor del av dygnet. Så jag kunde inte stå i butiken, och så småningom gled jag ut ur samarbetet. [...]

Då var ju det kollektiva viktigt och därför ville man i 10-gruppen att vi skulle sitta gemensamt och rita och måla upp mönster, och varje kollektion skulle ha ett gemensamt tema. Men det hade jag svårt för. Ett tema var till exempel Svenska baletten i Paris 1928. Det var inget som intresserade mig det minsta. Men senare, när jag egentligen var borta ur gruppen sedan länge, kunde det komma ett tema som jag hade mera lätt för att identifiera mig med, till exempel temat mat, och då gjorde jag mönstret *Aptit*.”

”När jag gjorde *Monster* 1986 berodde det på att Tom Hedqvist föreslog att jag skulle göra ett nytt mönster. Som en förevändning sa han att, du och jag gör en liten kollektion. Han visste att jag hade svårt att inordna mig i kollektionerna, och utan honom hade inte det där alls blivit gjort. [...]

Jag hade tidigare köpt en påse med små leksaksdinosaurier till min dotter för att hon skulle ha något att leka med en dag när hon var med mig i ateljén. Jag minns precis, den kostade 9 kronor, en liten plastpåse med ett tiotal små figurer. [...] Och då, när jag hade pratat med Tom hittade jag igen de där små dinosaurierna och ritade av dem och det blev *Monster*. De hade liksom olika spröt och klor eller fingerliknande saker som jag förlängde, för att väva ihop det som en väv. Jag modifierade dem lite men de var en bra utgångspunkt. [...]

Det är det som är min stolthet, att jag har kunnat väva ihop mönster så att man inte ser var någonting börjar eller slutar, så att det inte är saker som sitter på rad. Det tycker jag är de tråkigaste tyger som man kan tänka sig. [...] Ofta har jag tänkt att man kan ta vad som helst och göra mönster av det. Jag har gjort mönster till exempel efter

bilder i en gammal fransk uppslagsbok, *Petit Larousse*, där det finns små avbildningar av alla möjliga saker, gjorda som trägravyrer så de är väldigt förenklade. Jag började på A – aigle, örnen – och kom aldrig längre än till C – comète, komet.”

I Carl Johan De Geers egen färgsättning av *Monster* är bakgrunden svart med figurer i grundfärgerna rött, grönt och gult. De skarpa färgerna slingrar sig i sammanhängande vindlingar och väver ihop dimensionerna i mönstret till en helhet utan skarvar. Tanken var att tyget skulle kunna hängas upp på en hög vägg och ses på håll. *Monster* gjordes också i två andra färgställningar av 10-gruppen: grått/svart/lila/vitt och blått/gult/rött/grönt.

”Ofta hade jag bara en färgsättning i huvudet och det var vanligt att det gjordes tre. Jag låg ofta på en naturalistisk nivå. [...] Färgerna var inte det mest intressanta för mig”.

Även *Boberg*, som Carl Johan De Geer skapade 1990 för 10-gruppen, var ett solomönster som inte ingick i något av gruppens gemensamma teman. Mönstret var inspirerat av arkitekten Ferdinand Bobergs nationalromantiska utsmyckningar, med knotiga tallar, kottar, barr, ekorrar och kråkor, och gjordes i flera färgsättningar.

”Jag beundrade Ferdinand Boberg, inte bara för hans byggnader utan också hans ornament, och cyklade runt och ritade av detaljer på hans byggnader. På huvudpostkontoret finns det mycket tallornament, och jag tycker att tallar är intressanta för att grenarna kastar sig hit och dit, de går inte rakt utan i sicksack. Därför har själva huvudträdet i *Boberg* blivit lite som en japansk bonsai. [...] Jag såg att han hade gjort barren som små solfjädrar, de hängde ihop. Det var otroligt elegant, så jag använde mig av det. [...] Det fanns också något av 1700-talstapet i mönstret. På den tiden tryckte man med träblock så att mönstren utgjordes liksom av öar som för det mesta satt snett ovanför varandra så att diagonala spänningar uppstod. Jag beundrade det, tyckte att det fanns en djärvhet i vissa 1700-talstapeter, färgsättning och lite förbluffande detaljer.”

Några av Carl Johan De Geers tyger har mönsterrapport i sidled, och kan därför bli helt skarvfria när de sys ihop. *Boberg*, som är ett sådant mönster, lämpar sig väl för riktigt stora textilier och finns till exempel som ridå på biografen Zita i Stockholm.

Boberg är ritat med datormus på en Macintosh SE från 1980-talet i programmet SuperPaint. Teknik har alltid intresserat Carl Johan De Geer. När en så enkelt hanterbar dator som Apples Mac blev tillgänglig, köpte han den för ett stipendium som han och Håkan Alexandersson tillsammans fått från Filminstitutet för att förnya den svenska barnfilmen. De taggigt pixlade linjer som var utmärkande för tidens enkla ritprogram använde Carl Johan De Geer som effekt i flera av sina mönster från 1980- och 1990-talen.

”Med en pixels bredd blev det lite smalt, det syntes dåligt. Valde man en tjockare linje blev det klumpigt. Man kunde rita en dubbel linje också, och på det sättet gjorde jag till exempel spagettin i mönstret *Aptit*. Det där tyckte jag var utomordentligt fint. Så jag älskade den där datorn, och tyckte att det var så skönt att slippa hålla reda på tuschflaskor och penslar och stålpenor och allt sådant som man ofta inte visste var man hade lagt. Men nu har jag gått tillbaka till tuschen och är rätt glad för det också. Det har ju sin charm också.”

PÅSLAKANSMÖNSTREN CELEBRATION OCH SVANSJÖN

På inbjudan av vännen Inez Svensson skapade Carl Johan De Geer 1989 mönster för två påslakanset, *Celebration* och *Svansjön*. Hon var tidigare designchef på Borås Wäfveri, och ville nu göra en textilkollektion för att fira direktören för företaget, Börje Unenge, som skulle gå i pension. Hon och Carl Johan De Geer formgav två påslakanset var. De producerades enbart som färdigsydda lakan och inte som metervara, och de fanns till försäljning i hemtextilbutiker och varuhus.

Celebration är ritat i programmet SuperPaint och motivet är dukade brickor med tekoppar, kannor och godisskålar omgivna av blommor i vaser. *Svansjön* återger ett nattlandskap med svanar på en mörk vattenyta, gräs och berg, allt inramat av en bård av springande harar. Konstnären Marianne Lindberg De Geer, Carl Johan De Geers fru, hjälpte till med att färgsätta de båda mönstren.

”Här återkommer haren och den har jag ju faktiskt använt gång på gång. Det är något som man måste tänka på om man ska överleva som konstnär, att man är tvungen att ibland använda samma saker flera gånger. Det går inte att varje gång komma från grunden med något helt nytt, utan ofta har jag använt mig av saker som har legat och skräpat, skisser och sådant.”

FÅGLAR, MOTORSÅGSMASSAKERN OCH KAMOUFLAGE

I mönstret *Fåglar*, från mitten av 1990-talet, är motivet detaljer från *Boberg* som kraftigt förstorats så att de grova pixlade linjerna gör ett närmast groteskt uttryck.

”Fåglarna fanns med i *Boberg*, runt det där trädet där de jagade flugor. Och då tyckte jag det var jättekul att det blir nästan trasigt, jag tyckte att det var modernt att göra trasigt. [...] Jag kände då, i mitten av 90-talet, att jag hade varit så insmickrande och varit ute efter det vackra. Jag tyckte plötsligt att det var sliskt som ideal och ville göra något aggressivt och fult, och gjorde då bland annat det De Geerska släkt-

vapnet i olika stadier av förruttnelse, och *Skriet* och *Motorsågsmassakern*. Jag hade skrivit om den filmen i *Aftonbladet* och gjorde då den bilden – där motorsågens kedja var pixlad, så det blev liksom små kuggar av sig själv. [...] Och det där var det ju aldrig någon som tyckte om. Att göra fula aggressiva mönster, det är liksom ingen framgångsväg. Men samtidigt så... *Fåglarna*, på vägg är de bra men jag tror inte de är bra att duka på. Man kan inte hitta maten. Men jag tycker att de har ett rätt kul uttryck.”

”Jag hade sökt och fått ett projektstöd från Konstnärsnämnden för att göra de här nya tygerna som bara skulle användas för utställningsbruk. Jag använde dem ibland i mina egna scenografier. De har aldrig sålts i någon butik eller tillverkats industriellt, bara visats några få gånger.”

”Mönstret *Kamouflage* är från 1993. Det ingick i en scenografi som jag gjorde för en pjäs på Stadsteatern, *Kanin Kanin*, av dramatikern Coline Serreau. Pjäsen utspelade sig hos en familj i ett fiktivt Frankrike under en militärkupp. I den första akten hade möblerna ett kamouflagemönster i en vanlig färgsättning och över låg tyg med samma mönster fast i andra färger, i orange, blått och gult, som inte har det minsta militärstämning över sig. Det tyckte jag var intressant, att samma mönster kunde vara både militärt och civilt så att säga. Det kunde vara glatt och trevligt i ett sammanhang och sedan kunde det vara lite hotfullt och otäckt i ett annat.

Kamouflagemönster är ju en sorts landskapsmåleri. I vanligt landskapsmåleri är målningen mindre än landskapet, men det gäller inte för kamouflagemönster för de ska ju vara i skala 1:1. En stridsvagn som står mot en skog ska ju ha samma skala som skogen, den ska inte vara förminskad, för då skulle det se konstigt ut. Så jag tänkte att kamouflagemönster är landskapsmåleri i skala 1:1.”

”Mitt senaste mönster var *Virveln*, 2004, men sedan har jag inte gjort tyger för jag har känt att det är ingen som vill ha dem. De är inte bas för en tillräcklig industriell produktion i stor skala.”

INTRODUCTION

Creative, provocative and brilliantly versatile, Carl Johan De Geer has been working as an artist, designer, filmmaker, photographer, stage designer, cultural journalist, musician and author since the early 1960s. However, he originally wanted to be a textile designer.

The Big Misconception presents Carl Johan De Geer's textile work. Textiles, test prints, pattern sketches and photographs from the early 1960s to the early 2000s have been lent from museums, archives and private collections. The exhibition is produced by Bildmuseet in Umeå and is put together in collaboration with the artist and The Thiel Gallery.

As an ingenious pattern designer, radical artist and fashion photographer, Carl Johan De Geer (b. 1938) took his place on the Swedish art and design scene as early as in the 1960s. He gained attention in the cultural debate with his social satire and politically provocative posters, exhibitions and happenings, and through his participation in the satirical underground magazine *Puss*. In 1970, he was involved in founding the textile design collective 10-gruppen (Ten Swedish Designers). For 29 years, he played the trombone in the prog band Blå tåget (The Blue Train). He has made films and tv productions, designed stage sets, taken photographs and produced illustrations for newspapers and magazines, and written novels.

Everything started with textiles. After having studied graphic design at Konstfack (University of Arts, Crafts and Design) in Stockholm between 1959 and 1963, Carl Johan De Geer founded the textile printing workshop and store Fontessa. Here he produced large-patterned, imaginatively expressive prints in bold colours and contrasting combinations with motifs derived mainly from the plant and animal world. These patterns were a total departure from the conventional, drably brown and discrete ideals of the time. He has described his patterns as a revolt against the aesthetic values of his upbringing. He wanted to confront previous generations' bourgeois conservative style with design and colours in order to influence society as a whole.

“It goes together with an idea we had at the time: that it was possible to create a new and better world with no war using patterns, bold colours and music. A misconception. [...] In the 1960s, my overconfident notion was that I could create all the patterns needed throughout Europe. One day was easy to do. My fall was great when I painfully discovered that there was little interest in my patterns. Very few people wanted to buy them. I had my own shop, combined with a small textile printing workshop. When the truth hit me, I lost that ability to make patterns out of anything in no time at all. And I started making a living as a photographer instead. My textile printing workshop had to be shut down.”

RENDEZ-VOUS AND EARLY PATTERNS

Already during his studies at Konstfack, Carl Johan De Geer became interested in the technique of creating pattern rapports inspired by his girlfriend and future wife Lena Helgesson, who at the time was enrolled in Konstfack's textile programme.

As some work on the side, he started drawing patterns on cardboard – initially with relatively small rapport sizes of about 50 cm – which he unsuccessfully tried to sell to department stores and textile manufacturers. Despite the indifferent market, he became increasingly fascinated by the work and decided to start printing fabrics himself. Some friends who worked in the advertising industry taught him the screen-printing technique and how to use a scalpel to cut out patterns in a shellac film, which was then melted onto screen fabric by rubbing it over with a rag doused in thinner.

“You had to rub quite hard and use just the right amount of thinner. If you used too much, it would run, and the outlines would become blurred. If you used too little, the film would not stick, so learning this technique took a while. The result was a finished print film with openings where the paint would go through. The first place I did this was in an ice-cold house with single glazing and no running water that we rented in Värmdö. It was very primitive. In that house, in the attic, I made a print table and printed on textiles. That was my first attempt.”

“At Konstfack we had lectures in art history, but we never went beyond the Renaissance. I was totally inspired by William Morris and had books with his designs. I was inspired by Art Nouveau. The entrances down to the metro in Paris, those elements with intertwining Art Nouveau curves, I was very taken by this.”

In the spring of 1964, Carl Johan De Geer started a textile printing workshop and store, Fontessa, together with his wife Lena De Geer. Later that year, they moved the business to premises at Birger Jarlsgatan near Norrtull in Stockholm. He designed and printed textiles and she designed clothes and worked as a model. In one room of the store he set up a textile workshop and built a printing station. Since there was no space for a long table, he constructed a device where the fabric was rolled up bit by bit as it was printed.

The patterns were printed with so-called pigment paint and could only be done in two colours, an undercoat and a pattern colour or a single colour on white background. The screen frames were washed with white spirit, which meant that the air in the workshop was not particularly healthy.

“When I cut the patterns, I used a special kind of scalpel with a rotating blade set in ball bearings. So, if you were to make a circle, you didn't have to twist your whole

hand, but rather you could use it just as if it were a pen. It was possible to make sweeping, soft lines that gave smooth outlines.

I cut directly without sketching beforehand. I had a picture in my head, often some picture from an old flora or a 19th century book with pictures of different animals, which had sometimes been slightly misconceived with regard to exotic animals. I was amused by the primitive elements I found in old books that I bought at the antique store. And there were often plants in cross-section too, and I could make use of that.

I also became increasingly interested in how a very small pattern element can complement itself as you add it over and over in different directions to form a larger and larger unit. I thought this was extremely interesting, so I started experimenting in this way. I was greatly fascinated by the theory behind how patterns are put together, and I was inspired by ornaments on tiled floors and tiled walls around the Mediterranean, both Moorish and Italian.

This is how the pattern *Rendez-vous* is composed, by a very small unit that when twisted and turned forms a larger and larger unit. [...] It becomes a pattern that has a great effect, and from a very far distance it looks almost chequered. In actuality, it is based on a cross-section of a bud in an old flora. I always thought it was so nice to set a table on, I have enjoyed it in all its simplicity. I don't know how much I printed, maybe 60 metres. It was quite laborious to print and difficult to get the joins to match up.”

Most of the earliest hand-printed textiles produced by Carl Johan De Geer in small quantities have disappeared, except for a few samples that are displayed in the exhibition. He created *Rendez-vous* around 1964. The first colour combination was yellow/green, where the yellow was printed across the entire surface, on top of a sharp green colour that was softened by the yellow. The pattern was reprinted in 1972 for 10-gruppen's first collection, and also in 1986, but then in several other colour combinations such as black/turquoise, black/orange, red/white, blue/white, black/pink and green/green. In conjunction with the exhibition, *Rendez-vous* has been reprinted once again, this time in yellow/green, red/white and blue/white.

Another pattern from the mid-1960s is *Drakar* (Dragons), which was inspired by the cover image of Hergé's Tintin album *The Blue Lotus*.

“Tintin was part of my childhood because I lived in Belgium and spoke French. Every Christmas you got the new Tintin album. I thought Hergé, who drew Tintin, was a very talented cartoonist, and I really liked the cover for *The Blue Lotus*. So, I took this motif, where I have used the feet, body and tail but made a completely different head and added the lotus flowers, the double lines, the small seeds and the scales

on the bodies. I drew inspiration from this dragon, but in my case it looks almost more like a crocodile. You could say that this lotus flower, which I think is quite nice looking, is fairly typical of my other designs. [...] I printed the blue first and then the yellow covering the entire surface, because the yellow contained almost only a binding agent and very little pigment, and it could bind the blue so that it would not disappear in the wash.”

THE HARE AND OTHER PATTERNS FOR THE SWEDISH COOPERATIVE UNION’S TEXTILE DEPARTMENT

Although Fontessa’s activities were appreciated by cultural critics and received a lot of positive media attention, sales were very poor. Neither the textile industry, the interior design industry nor ordinary consumers wanted to buy the fabrics. The De Geers had to shut down the company after just a couple of years. They had taken on debts that had to be paid, and Carl Johan De Geer switched to mainly supporting himself as a fashion photographer, with assignments for *Dagens Nyheter*, the clothing company Mah-Jong and the magazines *Vi* and *Form*, among others. He also designed a few patterns to order, for example, for fashion designer Katja of Sweden and furniture designer Stephan Gip’s inflatable plastic furniture.

In the late 1960s and early 1970s, Carl Johan De Geer created some textile patterns for Kooperativa Förbundet’s (KF, Swedish Cooperative Union), textile department, where Hedvig Hedqvist, interior designer and later design writer at *Svenska Dagbladet*, was the manager.

“She was very positive. She was responsible for two departments, one for fabrics to be sold at PUB and Domus and one for fabrics that were only intended for interior design in public environments. They would therefore be shown to architects who could buy them in larger quantities. For that department, I created the pattern with big black fish with red stripes, and for sale in the department stores, I produced *Ananas* (Pineapple), *Palmer* (Palm Tree), *Dandelion* and *Duvor* (Doves).”

“I also created *Haren* (The Hare) for KF. A test print was made in green and purple, a piece that was about two and a half metres long, which was shown at an internal exhibition where KF’s sales staff would look at the new products. They thought this was a children’s pattern and said straight out that we won’t bring this with us, so the pattern was dropped before it had begun to be manufactured. [...] This hare is chasing a carrot. And the owls I think are reminiscent of an ex libris; they have a kind of woodcut character actually. It amused me to make these little embryos into

owls. But then again, this illustrates something that I have often discussed with my wife: fear of an empty space. After all, I would fill every empty space, and so did William Morris. He often had willow branches fill the space between larger shapes, and I’ve taken after him a little in this respect.”

The scurrying hare returns in several of Carl Johan De Geer’s works, both in textiles and paintings. The motif has a connection to a memory from childhood, when he lived with his grandparents for periods in their castle in Hanaskog, in Skåne. One day, during a meal, his grandfather got annoyed, took his rifle and shot a passing hare through an open window. The bloodied and broken hare tried to crawl to safety under a bush. The experience made an indelible impression on the young Carl Johan. Another memory of a running hare comes from Elsa Beskow’s story *Children of the Forest*. For him, the hare became a symbol of the winters in Sweden when he, as a child, lived for three years in Belgium.

To mark Stockholm being named Cultural Capital of Europe in 1998, *Haren* was reprinted by Ljungberg’s textile printing company in collaboration with Svenskt Tenn, in a black/white and a yellow/green colour scheme. But it was soon taken out of production. The pattern has been printed again in 2014, in conjunction with the exhibition *Ledtrådar*, a retrospective produced by Färgfabriken.

Originally created for KF, the *Palm Tree* pattern was recently re-printed by Ikea. When the company acquired the 10-gruppen brand in 2017, it launched a textile collection including this pattern which is now sold-out. Its colour combinations gray/black and green/black were chosen by Tom Hedqvist, one of the members of 10-gruppen.

FLYING FISH, MONSTER AND BOBERG FOR TEN SWEDISH DESIGNERS

The artistically innovative designers who wanted to change and raise the quality of the Swedish textile offering with patterns incorporating vibrant colours and shapes had difficulty finding traction with the industry and the buyers. Their fabrics were rejected with the argument that they were “too difficult, too unmarketable.” The entire Swedish textile industry was hit by a recession in the latter part of the 1960s and early 1970s, with downsizing and closures. In the early 1970s, Carl Johan De Geer had been offered employment as a designer for KF’s textile department, where he would both create his own designs and select patterns from other designers. But about two weeks after he received the offer, KF’s management decided that the entire textile department would be closed down.

“I thought at the time, around 1970, that the textiles in department stores and in fabric stores all looked so extremely ugly, and the wallpaper too. I thought it looked like vomit. It was just brownish colours and muddy patterns that showed no forethought whatsoever. Many companies that printed fabrics and wallpapers bought designs from a kind of pattern factory that existed in Central Europe and Belgium, where there were fifty people in a room painting roses. One made the stems and one did the roses, and so the patterns turned out a bit different, and the Swedish industry was therefore able to buy the rights to a pattern for all time for 75 kronor or something. But it was rubbish. Most of it looked awful. So, I felt a need to drain this swamp and do something clean and simple that I thought would brighten things up.”

“I had friends from Konstfack’s textile programme and also at Beckmans [Beckmans College of Design]; Inez Svensson for example. We would sometimes meet and discuss the miserable state of textiles in Sweden and had ideas about a new kind of pattern that was purer, with more basic colours. And we decided to form this group called 10-gruppen. Our output would initially consist of rejected designs that no manufacturer wanted.”

The textile design collective 10-gruppen was founded in 1970, and the group’s first collection was launched in 1972. Carl Johan De Geer’s pattern for the first collection was *Rendez-vous*, which he had created around 1964 but which has not previously made it into industrial production. His next pattern for the group, *Flygfiskar* (Flying Fish), was part of *Havskollektionen* (The Sea Collection), in 1975.

“*Flygfiskar* is based on a brooch that I saw and made a sketch of in my notebook. It was probably old, carved from bone. The scales of the fish were just a few squares that looked like they were made with quick incisions with a blade, so I allowed that to be part of the pattern – I like simple shapes. [...] I had imagined it as a tropical night, dark blue and glittering in pink, yellow and white [...] The 10-gruppen made another colour scheme with light blue, yellow, red and white, which gave it a completely other feel. There was no feeling of night at all. It turned out nice, but the colour scheme was not mine, like I said. I was mostly interested in the shape when it came to *Flygfiskar*, that it would kind of flop around and splash.”

After a few years, Carl Johan De Geer found it difficult to stay fully committed to 10-gruppen. He had started working on films together with Håkan Alexandersson and did not have enough time for the practical tasks involved with 10-gruppen. Perhaps he also had some trouble conforming to the collective.

“The members had a store, and the idea was that we would work behind the counter

two days a month. I had started making a living in film stage design – I did the stage design for thirteen feature films and a number of short films and TV shows – it’s fairly hard work and you’re busy in a film studio for most of the day. So I wasn’t able to do my shifts in the store, and I slowly slipped out of the collaboration [...]

At the time, the collective was important, and in the group the idea was to sit down together and draw and paint patterns, and each collection was to have a common theme. But this was difficult for me. One theme, for example, was the Swedish ballet in Paris in 1928. That did not interest me in the least. But later on, when I had actually been out of the group for a good while, I sometimes came up with a theme that I could identify with more easily, for example, the theme of food, so I created the pattern *Aptit* [Appetite].”

“When I made *Monster* in 1986, it was because Tom Hedqvist (one of the members of 10-gruppen) suggested I create a new pattern. As a pretext for this he said that he and I should produce a small collection. He knew I found it hard to conform to the collections, and without him none of it would have been done [...]

I had previously bought some small toy dinosaurs for my daughter so that she would have something to play with one day when she was with me in the studio. I remember exactly, it cost 9 kronor, a little plastic bag with around ten small figures [...] And then, when I had spoken with Tom, I found those little dinosaurs again and drew them, and that is how *Monster* was born. They had some kind of antennae and claws or finger-like things that I made longer, so that I could weave it together like a woven fabric. I modified them a little, but they were a good starting point. [...]

That is what I’m most proud of, being able to weave together a pattern so that you can’t see where something begins and ends, so that it’s more than just elements lined up. That type of fabric design is the most boring kind I can imagine. [...] I have often thought that you can take absolutely anything and make a pattern out of it. I have, for example, made patterns based on pictures from an old French reference book, *Petit Larousse*, which contains depictions of all manner of things, made as wood engravings so that their design is very simplistic. I started on A – aigle [eagle] – and never got further than C – comète [comet].”

In Carl Johan De Geer’s own colour scheme for *Monster*, the background is black with figures in the base colours red, green and yellow. The sharp colours twist and turn in coherent coils and weave together the dimensions in the pattern to create a whole piece without joints. The idea was for the fabric to be able to be hung up on a high wall and viewed from afar. *Monster* was also made in two other colour schemes by

10-gruppen: grey/black/purple/white and blue/yellow/red/green.

“It was usual that I had just one colour scheme in my head and it was common to create three. I often found myself on a naturalistic level. [...] The colours were of secondary interest to me.”

Boberg, which Carl Johan De Geer created in 1990 for 10-gruppen, was a solo pattern that did not suit any of the group’s common themes. The pattern was inspired by the architect Ferdinand Boberg’s ornaments indicative of national romanticism, with gnarled pines, pine cones, squirrels and crows, and it was produced in several colour combinations.

“I admired Ferdinand Boberg, not only for his buildings but also for his ornaments, and I cycled around and drew details from his creations. The main post office has several pine ornaments, and I find pines interesting in how their branches stretch in all directions – they’re not straight but rather form a zigzag pattern. Therefore, the main tree in *Boberg* has become a bit like a Japanese bonsai. [...] I saw that he had made the needles like small fans, they were connected. It was extremely elegant, so I used this element myself. [...] There was also something reminiscent of 18th century wallpaper in the pattern. In those days, prints were made using wood blocks so that the patterns represented islands that were mostly placed above each other at an angle so that diagonal tensions arose. I admired this and thought that there was a boldness in some of these 18th century wallpapers, the colour schemes and slightly astonishing details.”

Some of Carl Johan De Geer’s fabrics have the pattern rapport running sideways, and can be completely seamless when sewn together. *Boberg*, which is one such pattern, lends itself well to large textiles and can be found, for example, as a curtain in the Zita cinema in Stockholm.

Boberg is designed using a computer mouse on a Macintosh SE from the 1980s with the program SuperPaint. Technology has always interested Carl Johan De Geer. When an easy and manageable computer like an Apple Mac came on the market, he bought one with a stipend that he and Håkan Alexandersson received together from the Swedish Film Institute to renew Swedish children’s film. The spikey pixelated lines that were characteristic of the simple drawing programs of the time were used by Carl Johan De Geer as an effect in several of his patterns from the 1980s and 1990s.

“With one pixel’s width, it became a little narrow, it was hard to make out. If a thicker line was chosen, it became clumsy. A double-line could be drawn too, and in this way I was able to create the spaghetti in the pattern *Aptit*, for example. I found this

to be extremely nice looking. So I loved that computer and thought that it was great not having to keep track of ink bottles and brushes and nibs and all those things that were so easy to misplace. But now I’ve returned to the ink and I’m quite happy for it. It has its charm too.”

THE DUVET COVER PATTERNS CELEBRATION AND SWAN LAKE

At the invitation of his friend Inez Svensson, Carl Johan De Geer created patterns for two duvet covers, *Celebration* and *Svansjön* (Swan Lake). She was previously the design manager at Borås Wäfveri and now wanted to produce a textile collection to celebrate the director of the company, Börje Unenge, who was about to retire. She and Carl Johan De Geer designed two duvet covers each. These were only produced as ready-made covers and not as fabric by the metre, and they were sold in home textile stores and department stores.

Celebration is drawn using the programme SuperPaint and the pattern depicts trays set with teacups, teapots and candy bowls surrounded by flowers in vases. *Svansjön* depicts a night landscape with swans on a dark water surface, grass and mountains, all framed by a border of scurrying hares. The artist Marianne Lindberg De Geer, Carl Johan De Geer’s wife, helped with the colour scheme of both patterns.

“Here the hare returns, a motif I’ve used time and time again. It is something that you have to consider if you want to survive as an artist, that you sometimes have to use the same elements several times. It is not possible to start from scratch each time, but instead I’ve often used things left littered about, sketches and the like.”

BIRDS, CHAINSAW MASSACRE AND CAMOUFLAGE

In the pattern *Fåglar* (Birds), from the middle of the 1990s, the motif represents details from Boberg that have been greatly enlarged so that the coarse pixelated lines almost give a grotesque expression.

“The birds were in *Boberg*, around that tree where they chased flies. And then I thought that it was really fun to have it almost broken, I felt it was modern to do broken. [...] In the mid 90s I felt that I had been so flattering and had been looking for the beautiful. I suddenly felt that it was a sickly sweet ideal and wanted to do something aggressive and ugly, so I depicted the De Geer coat of arms in various

stages of decay, *Skriet* [The Scream] and *Motorsågsmassakern* [The Texas Chainsaw Massacre] – where the chain of the saw was pixelated and looked like small teeth. [...] And of course nobody took to these designs. Making ugly aggressive patterns, this is no path to success. But at the same time... The birds are nice on the wall, but I don't think they would be good to set your table with. You wouldn't be able to find your food. But I think they have a pretty fun expression.”

“I had applied for and received project funding from the Swedish Arts Grants Committee to produce these new fabrics that would only be used for exhibition. I used them sometimes in my own stage design. They have never been sold in any store or manufactured industrially, but have only been shown on a few occasions.”

“The pattern *Kamouflage* [Camouflage] is from 1993. It was part of a stage design I did for a play at Stadsteatern, *Kanin Kanin*, by the playwright Coline Serreau. The play was set within a family in a fictitious France during a military coup. In the first act, the furniture had a camouflage pattern in a regular colour scheme, on top of which was fabric with the same pattern but in other colours, in orange, blue and yellow, that do not reflect a military feeling at all. I found this interesting, that the same pattern could be both military and civilian, so to speak. It could be cheerful and nice in one context and then somewhat intimidating and scary in another.

The camouflage pattern is a kind of landscape painting, after all. In regular landscape painting, the painting is smaller than the landscape, but the same does not apply to camouflage patterns, which should be in the scale 1:1. A tank that stands against a forest must of course have the same scale as the forest, it should not be reduced, because then it would look odd. So, I thought that a camouflage pattern is landscape painting in the scale 1:1.”

“My latest pattern was *Virveln* [The Vortex], in 2004, after which I haven't produced fabrics because I feel that no-one wants them. They cannot support a sufficient industrial production on a large scale.”



Carl Johan och Marie-Louise De Geers kök/Carl Johan and Marie-Louise De Geer's kitchen, 1967

TACK TILL LÅNGIVARE/ THANKS TO THE LENDERS

CARL JOHAN DE GEER

BORÅS KONSTMUSEUM

DESIGNARKIVET

ANN-CATRINE ERIKSSON

ESKILSTUNA KONSTMUSEUM

FOLKETS BIO

FÄRGFABRIKEN

HEDVIG HEDQVIST

NORRKÖPINGS KONSTMUSEUM

The background of the entire page is a painting of a wall. On the left, there is a window with a dark frame. The wall is covered in a dense, somewhat abstract floral pattern in shades of blue and green. The pattern includes various leaf shapes and flower-like forms, some of which are more defined than others, creating a layered, textured effect.

Texten i den här foldern är baserad på en intervju med Carl Johan De Geer av museiintendent Brita Täljedal, som ägde rum 2019 när utställningen *Carl Johan De Geer — Den stora missuppfattningen* visades på Bildmuseet i Umeå.

The text in this folder is based on an interview with Carl Johan De Geer by the museum curator Brita Täljedal in 2019, prior to the opening of the exhibition *Carl Johan De Geer — The Big Misconception* at Bildmuseet in Umeå.

BILDMUSEET

www.bildmuseet.umu.se