

KONST VETAREN

2014



Innehåll

Ordförande har ordet.

- 4 Konsthistoriska klubben fyller 40 år.
- 5 Konsthistoriska klubben längs Stångån.
- 8 Konstvetarseminarierna – ett sätt att lära och umgås.
Några minnesbilder av året som gått från Konstvetarseminarium 1
Några minnesbilder från årets om gått från Konstvetarseminarium 2
- 10 Ralph Erskine- Referat från ett Konstvetarseminarium.
- 12 Tre formgivare– tre konstnärer i trä, glas och keramik.
- 16 Bortom verklighetens utmarker, Franzén.
- 32 Herta Hillfons hem. En upptakt till höstens verksamhet
- 34 Konsthistoriska klubbens bibliotek.
- 35 Avslutningen på jubileumsåret
- 36 Årets verksamhet.

Konstvetaren 2014

Redaktörer: Eva Flogell och Monika Minnhagen-Alvsten

Redaktionsgrupp: Catharina Moselius, Inga Wallenquist, Sune Tjernström.

Ansvarig utgivare: Eva Flogell

Kära medlemmar i Konsthistoriska klubben!

Glädjande nog kan vi nu presentera Konstvetaren för 2014! Konstvetaren har en lång tradition inom Konsthistoriska klubben och den är vi angelägna om att upprätthålla även om detta nummer låtit vänta på sig.

Konstvetaren är en medlemstidskrift av och för medlemmar som ger reportage om och fördjupningar i klubbens olika aktiviteter. Syftet är att ha en språklig kanal mellan medlemmar som kan locka till reflektioner och upplevelser med utgångspunkt i verksamheten. Väsentligt är att många kan komma till tals och finna glädje i att skriva och att läsa. Då konst och konstupplevelser ofta skapar debatt när skilda åsikter uppstår är Konstvetaren ett forum att bryta tankar i.

I detta nummer finns artiklar som speglar delar av verksamhetsåret 2014. Några artiklar har sin grund i Konstvetarseminarierna, som är en del av vår profilverksamhet. En artikel handlar om en utställning som har östgötaanknytning och som många av klubbens medlemmar bevisade. Art After Work, som också är en del av vår profilverksamhet, genererade en lång artikel om symbolismen för läsning och eftertanke. Vårt bibliotek uppmärksammas genom biblioteksgruppen och vårt jubileumsår skildras genom en bildkavalkad. Som upptakt till höstens föreläsning om Herta Hillfons handlar ett av bidragen om debatten kring bevarandet av hennes konstnärshem.

För den nya formgivningen av Konstvetaren står Mats Fredrikson, grafisk formgivare och fotograf. KKL vill tacka honom för att han givit tidskriften en ansiktslyftning som ger både Konsthistoriska klubbens karaktär och tidsandan rättvisa.

Inför 2015 års Konstvetare vill vi gärna uppmuntra till skrivande om upplevelser med utgångspunkt i klubbens verksamhet. Gärna fördjupningar eller debattinlägg.

Vi önskar er alla en trevlig och intressant läsning av Konstvetaren!

Linköping den 18 maj 2015

Eva Flogell ordf.

Jubileumsår

– Konsthistoriska klubben 40 år

2014 var ett jubileumsår för Konsthistoriska klubben. Vi firade 40-års jubileum med pompa och ståt! Den 1 mars bjöd på både konstabildning och en härlig festkväll. Våra hedersledamöter slöt upp och höll intressanta föredragningar om sina specialiteter. Dagen fick ett innehåll som motsvarar klubbens intentioner. Vi vill tacka alla för bidrag till vårt symposium! Jan Svanberg, Bo Sylvan, Solfrid Söderlind, Gunnar Lindqvist och Catharina Moselius. I samband med firandet av de 40 åren gav KKL

också ut en Jubileumsskrift där några medlemmar hade gått igenom och undersökt samtliga nummer av tidskriften Konstvetaren. Vi tackar Gunilla Jedskog och Bodil Ekholm för det gedigna arbetet med att återge KKLs historia via de beskrivningar som klubbens medlemmar genom åren lämnat efter sig. För att kvällens festarrangemang med middag och musikunderhållning blev så minnesvärt vill vi framförallt tacka vår klubbmästare Kerstin Lundin.



Konsthistoriska klubben längs Stångån 2014

Vi startade på nya Stångebro, invigd 1652 men renoverad åtskilliga gånger sedan dess, med Maria Spasova "Drömmarnas plats" (1998-2003). Det fanns alternativa platser för ett konstverk av M. Spasova, och det blev en utdragen process med initiativtagaren Östgöta konstförening, konstnären och kommunen inblandade samt upprörda inlägg i Corren. Verket består av tre delar, en smäcker bro spänner från Stångs kvarn vid det idag obefintliga fallet till den gamla bryggeritomten där Scandic City, fd Hilton Hotel ritat av H. Schriere Abeln 2002 nu ligger. Där står också "Drömmarnas Port" mitt emot "Drömmarnas Mur".

Stångs kvarn byggdes 1805 och utnyttjade det redan då blygsamma fallet. Här anlades under medeltiden ersättare eller snarare komplement till den gamla Stångebro i Nykvarn. Det var ursprungligen mycket enkla träbroar som lades ut ovanför fallet men de komplicerades med tiden och blev mera avancerade. Tyvärr vet vi inte säkert hur de såg ut, men när den smalspåriga järnvägen, Gurklisten kallad, blev klar 1908 fick den en mycket kraftfull fackverksbro i trä. Fundamenten syns fortfarande ute i vattenfåran.

Drottningbron var den första icke öppningsbara bron över Stångån och den förändrade helt sjöstadens Linköping. Vi gick upp mot den på Tanneforsidan och fortsatte till Plogkatan där vi njöt av Gustav Lindens vackra stadsplan med de fem punkthusen på höjden och smalhusen fint placerade tvärsöver ån generöst omgivna av rikligt med parkmark.

Väl över ån stannade vi upp vid den rikt utsmyckade Asklundska villan, ritat av två norrköpingsarkitekter Löfgren/Paulsson men redan innan bygget var klart anlätades två arkitekter från Linköping, Ullrich/Hallqvist att fullborda fasaderna. De ger en nästan fullständig provkarta på de vanligaste klassiska detaljerna. Vi gick sedan förbi Drottningtornet och Tekniska verkens forna huvudkontor, en tegelbyggnad som tidigare pryddes av S. Blombergs "Strömmen".

Vi passerade de eleganta kilformade husen, liksom Drottningtornet ritade av Magnus Ahréns. Längs med "Drömmarnas mur" och genom mörkret under båda broarna kom vi så ut på Inre Hamnens kaj-och stapelplats. Det vackra Tullhuset finns kvar. På sin tid ansågs det mycket stiligt och fullt värdigt Linköpings nya roll som hamnstad. Stadens stadsbyggmästare Henrik Elfving, med ett förflutet hos J. Jonsson, ritade dessutom hamnkottoret som numera är repslageri i Gamla Linköping. Några stickspår ligger kvar invid muren mot de kultur-och byggnadsminnesskyddade fabriksbyggnaderna Gamla Maskinskylden och Linköpings gjuteriaktiebolag (ELGE-verken). Janne Lundin som bl.a. ritat Miljonpalatset är inblandad i båda byggnadskomplexen.

Vi promenerar längs med de oerhört välgjorda kajskoningarna i Nya Hamnen och in i Nykvarnsparken. Den började anläggas 1840 i engelsk parkstil och planterades med ädla och exotiska träd i tidens anda. Trädgårdsföreningen påbörjades inte förrän 15 år senare. Mitt i parken drev Bloms, ursprungligen ett kvarnbolag, ett mycket uppskattat utvårdshus. Man spatserade eller åkte häst och vagn till fallen i Nykvarn och förlustade sig på värdshuset.

När sluss och kraftverk byggts uppstod en närmast feberaktig etableringsverksamhet på båda sidorna av Stångån. Bland de första var A.OWallen-



Runsten vid Nykvarn från 1000-talet tillskriven Wärun.



Kari Cavén: Mottagning (2004).



Slaget vid Stångån (1993), fr v Hans Björn "Aquamanil från Ydre möter Luthers katekes" (koppar), Tommy Östman "Upprorsmannen" (brons), Kajsa Mattas "Änkorna" (betong och järn) och Åke Pallas "Karl IX besegrar Sigismund med Vasakärven" (brons).

bergs kusin Adolf och bror Agaton som tillsammans med H. Bohm startade en halmpappersmassfabrik och verksamheterna fortsatte med en åttastens kvarn, pås- och kuvertfabrik, bokbinderi, Ankers jästfabrik och brännvinsbränneri, ättiksprit fabrik, Nykvarns bindgarnsfabrik och Linköpings litografiska anstalt. Andra entreprenörer följde efter med betydande kringindustrier.

Allt detta skedde på historisk mark där det avgörande slaget vid Stångebro stod mellan kung Sigismund och usurpatorn hertig Karl 1598. Under århundranden var bron vid Nykvarn den enda bron över Stångån, en bro som förband Östanstång med Västanstång. De äldsta minnesmärkena är två runstenar varav den ena som hittades på Kallerstad nu återfinns utanför muséet och den andra står kvar på en kulle vid gångbrons östra fäste.

På stranden nedanför Tekniska verkens huvudkontor ritat av Gustav Rosenberg och som fick Kaspar Sahlinpriset 1993 fann vi 4 smäckra kolonner av 4 olika konstnärer som inspirerats av Linköpings fornhistoria. Det är Hans Björn med ett vigvattenkäril en sk aquamanil, Tommy Östmar som nog mest är känd som illustratör till Lennart Hellsings bananbok kallar sin brons för "Upprorsmannen", Kajsa Matts "Änkorna" och Åke Pallarps vasakärve. Vi gick upp till Tekniska Verkens entré där Stig Blombergs "Strömmen" nu vilar behagfullt utsträckt i all sin vita marmor.

Vi fick en skön promenad mitt i vimlet av Blodomloppets tiotusental deltagare fram till Kari Cavéns "Mottagningen". 64 st 12 meter höga stänger som lutar 6 grader. Vi noterade Cloetta Centers lutande ytterlinjer!

Vi hann med en spaning efter Folke Fredrikssons "Nike" inne vid Ljungstedtska skolans entré innan vi tog W Peter Menzels "Slaget" bokstavligen i besittning. De två bågformade betongsköldarna genomborrade av motstående järnbalkar kontrasterar mot 1898:as Obelisk i natursten. Den ritades av den i Linköping verksamme arkitekten Johan Lagerström och högs av Nelsons stenhuggeri, av samma sorts sten som användes till monumentet över von Platen i Motala.

Vi avslutade med en välförtjänt dryck på terrassen ovanför Drömmarnas bro.

ANITA ARBRANDT TEXT O BILD



Stig Blomberg: Strömmen (1953).



Folke Truedsson: Nike (1972).



Wolfgang Peter Mentzel: Slaget (1998).



Stångebromonumentet (1898).

Konstvetarseminarierna

– ett sätt att lära och umgås

Några minnesbilder från året som gått från Konstvetarseminarium 1

Ett syfte med KKL:s verksamhet är att bredda och fördjupa intresset för konst och ordna mötesplatser för social gemenskap. Ett konkret uttryck för detta är de konstseminarier som genomförs på initiativ av ordföranden Eva Flogell.

För drygt 5 år sedan samlades tolv medlemmar på Skådebanan för att tillsammans dra upp riktlinjer för en serie seminarietillfällen. Någon kursplan upprättades inte. Seminarierna genomförs därför utan samarbete med något studieförbund. Innehållet i seminarierna skall styras av deltagarnas intresse, nyfikenhet på ny och fördjupad kunskap om ismer, enskilda konstutövare, arkitektur, intressanta museer – ja, listan kan göras lång! I sann demokratisk anda skall alla bidra med egen kunskap, förslag på teman och studiebesök.

Några seminarier har vi ägnat åt gemensam genomgång av litteratur. Steen Eiler Rasmussen, Experiencing Architecture gav upphov till många intressanta diskussioner om form, skalor och proportioner, ljusets och färgens betydelse. Jan-Gunnar Sjölin, Studier till bildens och konstens historia engagerade oss också mycket. Hur påverkas vi känslomässigt av olika konstuttryck? Hur speglar bilden det samhälle vi lever i? Hur tolkar vi konstnärens intentioner genom bilden?

Mestadels har dock deltagarna själva tagit fram uppgifter som presenterats för de övriga på seminarierna. Vilken mångfald av kunskapsrika konstnärspresentationer, konstmuseer, intressanta städer, olika konstnärliga yttringar vi fått ta del av under de här åren! Och vilka diskussioner, frågor och Aha-upplevelser vi tillsammans fått inspireras av.

Arkitektur - dess historia, utveckling, berömda arkitekter, berömda byggnader engagerade mycket och resulterade i flera seminarier på detta tema. Ett intressant inslag blev besöken av arkitekterna Ani-

ta Arbrandt och Per Nilsson som berättade om sin syn på arkitektur och sin yrkesverksamhet.

Gruppen har också gjort studiebesök. En utställning om mode på Göteborgs konstmuseum, ett besök i Risinge gamla kyrka samt slottet i Finspång och en utställning med Paula Modersohn-Becker på Louisiana är exempel på detta. Sist men inte minst måste jag nämna ett mycket uppskattat besök i Ljungsbro där Bodil Ekholm och Inga Ericson gav en mycket initierad och engagerande presentation av Chokladstaden.

Slutligen kan jag konstatera att endast en deltagare lämnat gruppen under de här åren. Ett gott betyg och som borgar för att vi även fortsättningsvis kommer att träffas var tredje fredag för inspirerande samtal och diskussioner och fortsatta upptäckter inom konstens stora fält. Den varma gemenskap som genomsyrar gruppen ger ett debattklimat med högt i tak och öppna samtal.

Ytterligare två seminariegrupper är nu i full verksamhet. En drivande kraft och stor inspiratör är ordförande Eva Flogell som deltar i samtliga seminarier och skriver en sammanfattande dokumentation efter varje tillfälle.

INGELA GUSTAFSSON

Några minnesbilder från året som gått från Konstvetarseminarium 2

Det doftar kaffe redan i trappan upp till Skådebanans sammanträdesrum. Man möts av glada ansikten och hej anden. Evas kram värmer. I vår grupp har studierna och diskussionerna under 2014 rört arkitektur, stadsplanering och boende. Flera har talat entusiastiskt om fantastiska, storstilade byggnadsverk som Musee Soulage i Rodez, Mario Buttas MoMa i San Francisco och Le Corbusiers i Ronchamp.

Inspiration från resan Magdeburg-Dresden hade bäddat för arkitekten Bruno Taut och hans genomtänkta bostadsområden. Gullbritt bjöd på Tauts ”verks lista” och för oss ny kunskap om hans färgstarka byggnader. En pärla i Berlin är Hackesche Höfe, menade Kerstin och bilderna därifrån förde även in på diskussionen om bra boende och hur väl man tänkt redan i början av 1900-talet.

Marianne lyckades få oss alla tjusade av Tjust-arkitekten och historien om dess byggmästare Jonas Jonsson. I höstas inledde Gunilla D. ett norrköpingstema med att berätta om Strykjärnet på Laxholmen och arkitekten Folke Bensow. Gruppen träffades sedan en fredagsförmiddag för att studera CT Malms klassicistiska skolbyggnader i Södra Promenaden och byggnader i Industrilandskapet. Faktiskt tror Kerstin att stadens anseende höjdes något bland de arkitekturintresserade.

Alla var spända på Davids The Prairie School of Architecture. Och mycket riktigt, förutom intressanta fakta gav han oss det där hjärtliga skratet som han så ofta bjuder oss på. Vi glömmer inte varför han personligen omvärderat den berömde Frank Lloyd Wright och flugorna i hans kök.

Efter varje träff samlar Eva ihop och vi rekapitulerar och ventilerar tidigare gångs inslag.

När vi fick besök av arkitekt Börje Mathiasson hade gruppen mängder av frågor kring stadsplanering och fick stort utbyte av både hans historia och av diskussionerna kring byggande i Linköpings stad.

Vid det sista mötet i december med lussebullar konstaterade vi att ämnet arkitektur inte var uttömt för vår del. Med Tietz Den moderna arkitekturens historia fortsätter vårens program.

KERSTIN SVEDBÄCK

Ralph Erskine

– en pacifist, demokrat, visionär funktionalist och ”ljusdyrkare”

Ralph Erskine, i fortsättningen förkortad RE, kom på cykel med tält och sovsäck från England via Danmark till Sverige 1939. Stockholmsutställningen 1930 hade lockat honom med funktionalismen som uttryck, istället för den mer akademiska och traditionella arkitekturen i England.

I ryggsäcken hade han sin engelska utbildning från Regent Street Polytechnic och fyllde under åren 1944-45 på med studier vid Kungliga Konsthögskolan i Stockholm. Några månader efter hans ankomst till Sverige kom hans blivande hustru Ruth Francis, England, som blev hans kollega i företaget, som först hette Ralph Erskine Architect and Planner. RE föddes 1914 i London och dog i Sverige 2005, 91 år gammal. Han kännetecknas av uthållighet och stort självförtroende.

Ralph Erskine bild

Deras första bostad och kontor som kallas ”lådan” byggdes först i Länna-området i Huddinge kommun, men finns nu bevarad på Lovön i Ekerö kommun. Bostad och kontor inrymdes i 20

Bild Ralph Erskine, Lådan

RE hade som ambition att arbeta utifrån följande ideal och mål:

- Arkitektur är samhällskonst
- Arkitektur som beskyddande, avgränsande och förmedlande; klimatets inverkan
- Drivkrafter för förändring; demokrati i besluten, minoritetsrättigheter, energi-hushållning, resursfördelning
- Den estetiska upplevelsen

Han uttryckte om avvägningen mellan estetiska aspekter och krav på energihushållning: estetiken får aldrig bli en energifälla.

RE kallade funktionalismen inte en stil utan ett sätt att tänka och arbeta. Han förespråkar en brukskonst inom arkitekturen, som han definierar som ”poesi och skönhet som skapats ur verkliga förhållanden och verkliga behov”.

RE var en sann estet, inte på ett ytligt sätt, utan där problemställningen och dess lösning sattes i fokus. (Lenita Gärde, intendent Arkitektur och designcentrum)

Hans strävan och ideal var att verka för de grupper som inte var de mest privilegierade i samhället, vilket syns dels i hans produktion av text ”skogsarbetarbostäder i Jädraås” i Sandvikens kommun dels hans krav på dialog med politiker och byggbolag för att hans samhällsengagemang skulle genomsyra hans byggnadsverk.

Bild, Ralph Erskine: Jädraås, Sandviken

När hans kontor växte med anställda hade han under flera år kontoret på en Themenseglare med namnet Verona. Under vintrarna låg den i Stockholm och under sommaren förflyttades den och personalen till Nyköpings skärgård.

Bild, Ralph och Ruth Erskine på Verona 1957

1963 började hans bostad och kontor att byggas på Lovön, utanför Drottningholm. Fler års diskussioner hade skett med byggnadsnämnden i kommunen, då såväl byggteknik i betong och plåt, liksom byggnaden med en inbyggd atriumgård omgiven av tre huskroppar, stod i uppseendeväckande ”brutalistisk” kontrast till övriga villor i området. Huset inrymde såväl bostad som kontor och med en extremt öppen planlösning. Hela konstruktionen byggdes utifrån idealen med klimatsmart upp-

värmning av bl. a. solen, direkt och genom reflektion samt skydd mot kyla bl. a. genom fönstrens asymmetriska placering och form. Det estetiska fick inte ske på bekostnad av idealen, utan i en samspelande process. Det sk Erskinehuset har efter RE’s död tagits över av ett barnbarn och har blivit statligt minnesmärke sedan 2006, vilket arkitektkollegor värdesätter som en garanti att huset bevaras i ursprungligt skick. Taket, liksom hela huset är byggt i lättbetong med rundad form, lär vara svårt att konstruera, och över detta tak finns ett plåttak byggt i sadelform.

Bild, Ralph Erskines hus på Drottningholm

RE hade under många år från 1947 ett samarbete med den danske arkitekten Aage Rosenvold och han hade även under 60-talet ett samarbete med ETG gruppen. 1981 bildades det kollektivt ägda företaget Arken- Erskinearkitekterna. En av arkitekter som under många år arbetade i företaget Johannes Tovatt, erbjöds och blev under 2000 kompanjon i företaget och det hette då Erskine Tovatt Arkitekter AB. En önskan från RE var att efter hans död skulle hans namn tas bort från företaget och heter nu Tovatt Architects and Planners.

Hans mångåriga verksamhet och karaktäristiska uttryck framgår av några exempel på byggnader i Sverige och internationellt. (bilder, The Ark, London, Aula Magna, Stockholms universitet, Scandiaplatsen i Malmö, Myrstegsbergen i Wärby, Huddinge, Tornet i Tornby, Linköping). Ett litet kännetecken på hans skisser är en varmluftsballong med ett ankare.

RE var hedersprofessor sedan 1999 vid Lunds Tekniska högskolan, hedersmedlem i Bund Deutscher Architekten och Konstnärsklubben. Han var medlem i Kungliga akademien för de fria konsterna. 1987 fick han Royal Gold Medal for Architecture of The Royal Institute of British Architects (RIBA). 1983/84 tilldelades RE det israeliska Wolfpriset i arkitektur.

Bild, Ralph Erskine: Aula Magna, Stockholms universitet.

Bild, Ralph Erskine: Tornet i Linköping

Sedan 1988 delas vartannat år ut ett stipendium ur Ruth and Ralph Erskine’s Nordic Stipend Fund som belöning för sociala och ekologiska innovationer. Priset är 10,000 USD och administreras av Sveriges Arkitekter. I år delas priset ut till 100-årsminnet av RE’s födelse. Priset kan sökas av individer, grupper eller organisationer som verkar för innovationer inom arkitektur och landskapsdesign med hänsyn tagen till sociala, ekologiska och estetiska aspekter. Den sökandes verksamhet ska i första hand vara till nytta för mindre privilegierade grupper i samhället.

GUNILLA THURFJELL.



Milan Vobruba: Ljusbärare t.v. och Ryttare t.h. Skulptur i glas.



Sigvard Håkanson: Stol Filippa med östgötråll tillverkad i Gärsnäs.



Amie Stålkranz: Råvaror till bouillabaisse.

Tre formgivare

– tre konstnärer i trä, glas och keramik

Ellen Keys "Skönhet för alla" är aktuell i år 2014 och Östergötlands museum har fångat upp tråden och sammanställt en utställning som heter "Tre formgivare", möbelformgivaren Sigvard Håkanson, glaskonstnären Milan Vobruba och keramikern Amie Stålkranz, som ställde ut i Dahlgrenssalen och intilliggande "ateljén".

Väldigt många KKL-medlemmar har varit på vernissagen som utställningskommisarien Stefan Hammenbeck skickat inbjudan till. Wallenbergssalen var i det närmaste fullsatt när han presenterade utställningen.

Sigvard Håkanson var en ytterst blygsam person men med oanade dimensioner och med många bottnar. Han gick den långa vägen till att bli möbelformgivare med korrespondenskurser och Konstfacks aftonskola och han har bland annat varit anställd hos Nisse Strinning (Stringbokhyllan). De flesta KKL-are kanske känner till att han har gjort "Tango"-stolen som består av två böjträformade element som rygg-och-sits i ett stycke och med ett stålstativ som bas. Den finns även som betongstol i Trädgårdsföreningen och vid Vasavägen och kan

föras med eluppvärmning. Jag vet dock inte om de betongstolar som är utplacerade i Linköping kan bli uppvärmda.

På utställningen finns flera stolar, t ex karmstolen "Lilja" med lädersits, "Filippa", karmstol med sits av östgötra-dräll, och landskapsstolen för Östergötland med en blåklint på ryggbrickan. De flesta producerade – utom landskapsstolen – på Gärsnäs.

Jag besökte Möbelmässan i Älvsjö under flera år när jag arbetade på Corren. När jag samtalade med Gärsnäs ägare Bo Hjärre så lovtalade han Sigvard Håkanson som möbelarkitekt, som med noggrannhet och omsorg ritade möbler som man "kunde ha" och som "höll". Funktionalitet, kvalitet och formupplevelse var grundbultar i allt hans möbelskapande.

Invid landskapsstolen hittade jag en biblioteksstege som är helt klart inspirerad av Ellen Key: trä med blåmålade sidogavlar och med en stav med knopp som "käpp" vid uppstigningen. Den är ritad på 90-talet och tänkt för det återuppbyggda Stifts- och landsbiblioteket efter branden 1996. Och Ellen var dessutom banbrytare för kvinnorna. Kanske är det i Ellens anda som Sigvard har gjort en bokhylla – hög och oerhört smal – blåmålad med en krona av guld och med hyllplan i form av tunna äppelskivor. Den rymmer bokverket "Svensk kvinnohistoria" i fem band. Sigvard Håkanson gjorde den 1998 och harangerar även snickaren Fredrik Lundqvist och målaren Marco Checci, viken är noggrant antecknat bokhyllan.

Sigvard Håkanson avled 2008 och mycket av det han formgivit har hans hustru Kristina dokumenterat och lånat ut till museet.

Två rum allra längst in i Dahlgrenssalen rymmer Håkansons utställning och i det stora rummet intill ställer Milan Vobruba ut med fantasieggande glas som han själv blåst i sin ateljé i Gusum. Det är ovanligt med formgivare som även blåser glaset och helt i linje med "Arts and Crafts"-rörelsen, som Ellen Key (och även Carl Larsson) gillar, som hyllar det handgjorda och tar avstånd från det industritillverkade. Färgglädje, färgglädje, och en sprittande lekfullhet utmärker Vobrubas studioglas.

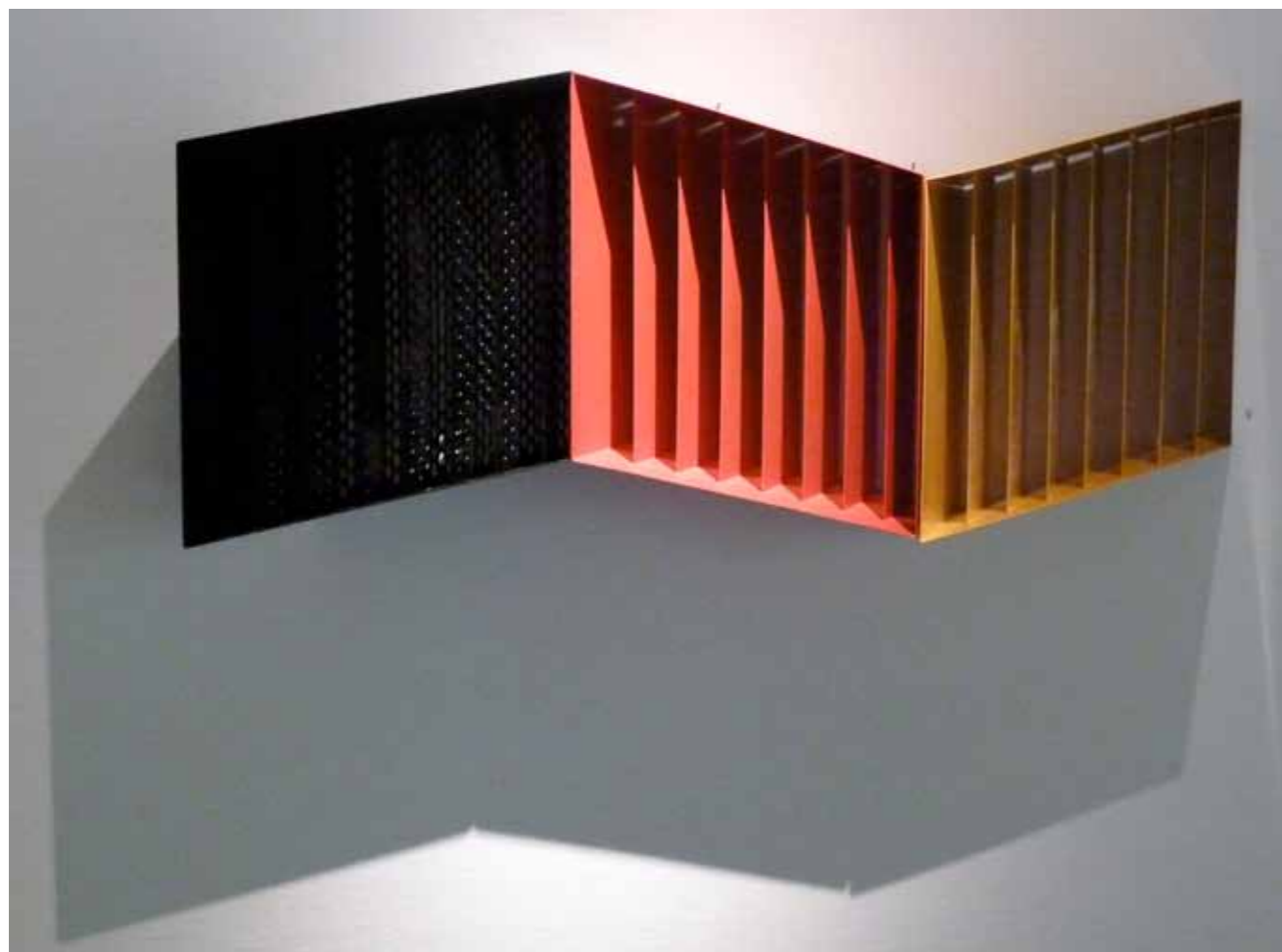
Milan Vobruba är född 1934 i Tremosnice i dåvarande Tjeckoslovakien. Milan utbildades vid glasskolan i Nony Bor i fyra år och fick sedan möjlighet att fortsätta vid konstskolan i Zelezný Brod. 1958 kom han in på konsthögskolan vid Karl University i Prag. Efter upproret vid Pragvåren 1968 emigrerade han till Sverige och fick anställning vid Rejmyre glasbruk. Tio år senare fick han chansen att skaffa sig en egen hytta i Gusum. Vid sidan om den har han en hytta i staden Munster på Lüneburger Heide och har haft flera utställningar utomlands.

I Munster tog han initiativ till den internationella glasutställningen "Glass Sculpture and Garten" som kom att visas vartannat år från 1996. För några år sedan engagerade projektet över 50 konstnärer från 11 länder.

Kunde detta ha ordnats i Sverige, en glasutställning i en svensk park? Då jag frågade det för ganska många år sedan var Milan tveksam.

"Det är lättare i Tyskland, där man tar en öl tillsammans och diskuterar projektet. I Sverige har vi regler att följa, har sammanträden och komplicerade beslutsvägar".

Milan Vobruba är på sätt och vis en överraskande personlighet, en konstnär med två ansikten. Eller med två handstilar. På samma vis som skriften påverkas av skrivarens sinnesstämning och humör så kan man avläsa "handstilen" i konstnärens arbeten, har han själv sagt en gång.



Sigvard Häkanson: Tidningshylla.



Milan Vobruba: Clown.



Amie Stållkrantz: Kvinna med spegel, stengods.

Aleppo är namnet på en grekisk stad och det är antika glas som inspirerat honom. Han skapar de stora skålarna i "aleppoteknik", en teknik som han har uppfunnit själv och det är metallsalter i glasmassan som ger effekten. Då har man en annan "handstil" än man har, när man blir inspirerad från den tjeckiska folkkonsten, där lekfullheten och fantasin dominerar. Den bär Milan med sig i sitt hjärta från barndomen.

I "ateljén" tvärs över hallen har Amie Stållkrantz sitt arbetsbord. Med kaffekoppen halvdrucken och med arbetsrocken hängande över stolen så ser det ut som hon har lämnat sitt jobb för ett ärende. På drejskivan har hon en fågel som är halvfärdig. Det är naturen som inspirerar Amie, fauna och flora, precis som Ellen Key, som bjöd in den vilda naturen på Omberg till Strand. "Vas för kvistar" "Papegojor" "Skål med fiskar", "Fågel med rede" "Fågelkvinna"... kallar Amie sina keramiska verk. På väggdekorationer för offentliga utsmyckningar är det framför allt vardagslivet som speglas, till exempel "Vattenbärrerskan" som hon gjort för i entrén på Vattentornet i Linköping. Hon har arbetat med glas vid Mantorps glasbruk och gjort Hagdahlsservisen tillsammans med Lasse Frisk vid Rörstrands porslinsfabrik. Tillsammans med honom har hon dessutom gjort Hagdahlsglasen på Rejimyre glasbruk.

För Linköpingsborna är Amie mest känd för sin verkstad i Gamla Linköping. År 1959 blev hon erbjuden sin första lokal av kulturresevatets dåvarande chef Lennart Sjöberg. Något år senare behövde hon större utrymme och kraftfullare ugnar som klarade högre temperaturer för stengodset som hon arbetar med. Då flyttade hon till Anderska gården på Rådmansgatan och där stannade hon tills hon överlät sin verkstad i Gamla Linköping år 2007. Då var hon 77 år gammal, men någon pension var inte aktuell för Amie. Hon flyttade helt enkelt sin verksamhet och sin keramikugn till hemmet i Landeryd.

Amie är född i Köping 1930. Att hon skulle bli keramiker var kanske inte givet från början. Konst och konstintresse fanns i släkten men hon hade en idé om att hon skulle bli "slöjdfroken", för det var textil som hon hade lust till, men faders satte sig

emot tanken. Men när hon ville söka sig till Konstfack i slutet av 1940-talet stöttade hennes far det. På Konstfack studerade hon keramik och textil.

"När jag arbetar med textil känner jag att det går att behärska färger och uttryck på ett annat vis än lera", sade hon en gång till mig. "De keramiska glasyrerna är så helt beroende av värmen i brännugnen. En tiondels sekund – och resultatet blir något annat än det förväntade."

De som har besökt verkstaden i Gamla Linköping kanske associerar Amie med trevliga muggar och keramiska fat som hon gjort för sitt uppehälle och för turister, men hon har gjort mycket mer än så. Stora keramiska väggmålningar, till exempel, som "Sagan om Ringen" – Tolkiens storverk – som hon utförde till Gyllenfors köpcentrum i Tranås 1987. Men han föraktar inte hantverket med muggar och fat som hon gjort för "brödfödan".

"När jag har något stort på gång så tänker jag bäst när jag jobbar. Då kanske jag sätter mig och drejar muggar en hel dag och då tänker jag som bäst", säger hon.

Man skulle kunna säga att det konstnärliga skapandet som Amie Stållkrantz har gjort under åren är ganska okänt för oss Linköpingsbor. I den bok om Amie som kom ut i samband med vårens utställning räknar jag bara en eller att par separatutställning i Linköping och ett par, tre samlingsutställningar under åren. Kanske har maken, Gunnar Lindqvists chefskap på Läns museet, legat henne i "fatet". Med sitt fria skapande i lera framträder hon som den konstnär hon är!

Jag har en känsla av att Ellen Key skulle varit nöjd med "Tre formgivare" som rymmer både naturen och hantverket i såväl Sigvard Häkansons möbler, Milan Vobruba's glaskonst, och inte minst Amie Stållkrantz' utställning i ateljén, med fåglarna, fiskarna, kvinnorna och knådadand med den svärbevästrade stengodsleran på arbetsbordet.

Vardagsskönhet och natur, är Ellens måtto. Humorn, står konstnärerna för, såväl Sigvard, Milan som Amie.

INGA WALLENQUIST TEXT O FOTO

Bortom verklighetens utmarker

Symbolismens teori och metafysik ur ett svenskt perspektiv

Denna artikel är resultatet av ett projekt finansierat av Berit Wallenbergs stiftelse. Varje försök att definiera eller närma sig en definition av en konstepok eller konstnärlig rörelse är komplicerat. En definition som väl fångar vissa av epokens eller rörelsens särdrag misslyckas ofta med att fånga andra, lika centrala företeelser. I detta avseende är symbolismen inget undantag, rörelsen snarast utmärks av att vara svåravgränsad, spretig och mångbottnad.

De förslag till definitioner som erbjudits utgår vanligtvis antingen från verkets innehåll/motiv eller från verkets stil/teknik och komposition, men ibland även från kombinationer av dessa. De teknikbaserade definitionerna grundar sig i regel på det stilbrott som sker under 1800-talets sista decennier där den realistiska och naturalistiska ambitionen, att avbilda verkligheten så som den framträder för våra sinnen, allt mer får ge vika för antiillusionistiska uttryckssätt där färger, perspektiv och linjer även kan representera känslor, fantasier, andlighet etc. Symbolismen är absolut en del av detta stilbrott, men det är även exempelvis Art Nouveau som inte på något sätt bör blandas ihop med symbolismen.

Den motivburna definitionstraditionen kan väl exemplifieras av Hans Hofstätters definition från texten *Symbolism in Germany and Europe*.

Symbolism might be defined as a mental attitude, manifested in literature and visual art, which had recourse to motifs and depictions that were unreal.¹

Definitionen rymmer förvisso den symbolistiska konsten, men också mycket mer än så. Även inom den akademikonst som symbolismen angrep återfinns många motiv som kan beskrivas som "unreal". Hofstätter utvecklar sedan resonemanget och förtydligar att det symbolisterna vill gestalta är en möjlig verklighet bortom sinnena vilket leder till en snävare definition, men likväl visar exemplet på hur svårt det är att hitta en definition som lyckas

fånga en rörelsens egenart. Samtidigt är det högst relevant att använda så väl underbyggda definitioner och beskrivningar som möjligt. Om våra definitioner blir för snäva eller för vida, eller rent av slarviga och felaktiga, kommer det att förfela, inte bara synen på epoken som sådan, utan även synen på enskilda konstnärer. I svensk kontext har olika definitionstraditioner inneburit att symbolismen omväxlande har beskrivits som en perifer riktning, bara omhulad av ett fåtal såringar, alternativt som en helt ny syn på människan och konsten vilken genomsyrade hela det sena 1800-talet och som anammades av de flesta av tidens stora svenska konstnärer.

Jag ämnar inte närmare gå in på de olika förslag till definitioner som kommit genom åren, och vill poängtera att flera av dem väl fångar stora delar av symbolismens kärna. Vad jag emellertid saknar är en djupare diskussion kring konstnärernas förhållande till symbolismens metafysik. Om verket tillåts tala för sig självt görs ingen egentlig skillnad mellan exempelvis ett verk med ett ockult innehåll där konstnären ser sig som förmedlare av en högre sanning och ett motsvarande verk där konstnären betraktar verkets innehåll som en ren fantasi utan högre sanningsanspråk. Med utgångspunkt i samtida symbolistiska manifest är mitt mål att visa hur central denna skillnad var inom den symbolistiska teoribildningen och argumentera för en snäv definition av symbolismen där konstnärens filosofisk-

religiösa världsbild ges ett större utrymme, samt diskutera vilka implikationer en sådan snävare definition får på svenska förhållanden.

Uppfyllda av nyfikenhet begav sig paret Georg och Hanna Pauli en vårdag 1892 till Theatre d'application i Paris för att lyssna till ett föredrag om den "Ideala och mystiska konsten"². Föredrags-hållare var ingen mindre än den mytomspunne Josephin Péladan, symbolismens främsta centralgestalt och grundare av *Ordre du Temple de la Rose-Croix*, en esoterisk orden med rötter från 1600-talets Tyskland, som i Péladans version återuppstått som ett estetiskt brödraskap baserat på katolsk mysticism och platonsk idélära. För paret Pauli var symbolismen något helt nytt, så det är lätt att förstå deras anspänning inför föredraget som hölls i anslutning till den första Rose+Croix-salongen.

Själva scenen: ett halvdunkelt rum. En stor, grön skärm öfver dess enda lampa, vars ljus dallrade öfver bordet som väntar föreläsaren. Sar Peladan³ inträder. Dödstyst; kikare riktas mot det mörka hålet ur vars dunkel framträder först en jättestor bländande vit ros, i vars midt tecknar sig ett kolsvart kors, så en gulblek ansiktoval med helskäggs som slutar i en spets. Christustyp, fin de siècle!⁴

Den högtidliga stämningen och den estetiska utformningen var väl genomtänkta, Péladan var mycket noggrann med att en religiös mystik alltid omgärdade honom och hans orden. Det var dock en balansgång på gränsen till det patetiska. Albert Edelfelt beskrev i ett brev med upprördhet sitt besök på Rose+Croix-salongen:

Löjligt är deras förfäktande efter medeltidsmysticism: häroller med underliga kabbalistiska tecken på bröstet, draperier i rosa och svart.⁵

Rose+Croix delade Paris i två läger, där Péladans anhängare betraktade honom som profet eller rent av som den till världen återkomne Kristus, medan andra likt Edelfelt inte såg något annat än en clown.

Den finska konstnärinnan Beda Stjernschantz upplevelse från salongen ger en god bild av besökarnas motsatta uppfattningar.

Där fanns ypperliga saker fast äfven några obegripliga och galna. Roligt var att se publikens olika miner. En del skrattade åt alltsammans, andra åter sågo mycket andäktiga och djupsinniga ut. Ordens medlemmar själfva gingo omkring i långa gredelina kåpor med spetskrås och långa lockar.⁶

Kristus eller clown, oavsett vilket så fick Péladan den slumrande symbolismen att explodera och dess andliga, drömlika idealism att börja sippra in i medvetandet hos unga konstnärer i Europas alla hörn. Enligt August Strindberg, som var en av Péladans stora förespråkare, var det Péladan som på egen hand startade hela den symbolistiska rörelsen, men det stämmer däremot inte.⁷ Snarare var det Péladan som genom sin karisma och mystik lyckades föra ut de symbolistiska teorierna, som tidigare mestadels diskuterats inom en relativt snäv grupp av konstnärer och teoretiker, till den stora allmänheten.

Symbolismen som motståndsrörelse

Att sätta ett startdatum för när symbolismen uppstod är inte lätt. Det finns ingen grundare och symbolismen blev aldrig någon sammanhållen skola med enhetlig teknik eller stil. Symbolismen bör främst ses som en motståndsrörelse, där den stora fienden var naturalismen. Symbolisternas kamp mot naturalismen hade sin grund i två andra strider som rasade under 1800-talets andra hälft. Den positivistiska vetenskapen angreps hårt av olika nyandliga rörelser och ockulta vetenskaper. Det kunde handla om alkemi och spiritism, men även om satanism eller om den typ av rituell katolicism som Péladan stod för. Den andra kampen var anarkisternas och dekadenternas kamp mot den rådande samhällsordningen. Paris var ett av anarkismens starkaste fästen med återkommande sprängdåd

² Georg Pauli, *Konstnärslif och om konst: [föredrag och uppsatser, gammalt och nytt]*, Bonnier, Stockholm, 1913, s. 172.

³ Sar eller egentligen Sâr Mérodack var en titel med ursprung i babylonisk mytologi som Péladan nyttjade. Bland hans följeslagare användes titeln på allra största allvar medan den gav upphov till många häcklanden från hans motståndare.

⁴ Pauli, s. 173.

⁵ Salme Sarajas-Korte, *Vid symbolismens källor: den tidiga symbolismen i Finland 1890-1895*, Jakobstads tr. och tidnings AB, Jakobstad, 1981, s.86.

⁶ Sarajas-Korte, s. 86.

⁷ Sarajas-Korte, s. 82. Strindberg upptäckte förvisso Péladan relativt sent, i början av 1897, när Péladans storhet redan börjat falna, men för Strindberg innebar det ett av hans stora religiösa uppvaknanden. I slutet av *Inferno* spekulerar Strindberg till och med över om "den som komma skall" kommit i Péladans person. Senare kom Strindberg även att nominera Péladan för Nobelpriset.

¹ Hans H. Hofstätter 'Symbolism in Germany and Europe', Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, & Hans Henrik Brummer, (red.), *Kingdom of the soul: symbolist art in Germany, 1870-1920*, Prestel, Munich, 2000, s. 17.

och upplöpp. Man ville störta alla världsliga makter för att från grunden kunna bygga en ny värld. Dekadenterna sökte även de den rådande världens undergång, men valde inte våldets väg utan vände istället samhället ryggen i ett försök att skapa en parallell tillvaro genom alkohol, opium och undergångslängande poesi. Kamperna mot positivismen och samhället blev för symbolisterna till en kamp mot det naturalistiska och realistiska måleriet, som var fött ur en vetenskaplig och enligt symbolisterna allt för kall och själlös syn på naturen. Även om olika symbolister valde olika teoretiska utgångspunkter finns en tydlig koppling mellan symbolismen och ockulta, spiritistiska och anarkistiska ideal. Många symbolistmålare hade kopplingar till ockulta eller anarkistiska grupper och man dyrkade andeskådare som Allan Kardec, teosofier som Helena Blavatsky och Papus, dekadenter som Charles Baudelaire och anarkister som Peter Kropotkin.

Som framgår av ovanstående kunde kampen mot naturalismen ha många olika utgångspunkter, men med tillräckligt många gemensamma nämnare för att likväl kunna kategoriseras som symbolism. Framhävandet av drömmen, extasen och idealet ersatte det naturalistiska kopierandet av naturen.⁸ Man ville se bortom naturens yta till den andliga verkligheten därbakom, med hänvisningar till Platons Idévärld, Plotinos andliga extas och Emanuel Swedenborgs korrespondenslära. Med detta förändrades även synen på konstnären. Formell skicklighet sågs som sekundär, konstnären var främst ett geni med en förmåga att se bortom det materiella.⁹ Konstnären blev på så vis en förmedlare av Idévärlden och av de himmelska sanningarna. Nedvärderandet av den tekniska skickligheten till förmån för en återgång till äldre tiders genidyrcan innebar att symbolismen blev en mycket mansdominerad rörelse. Inom det realistiska måleriet, men även inom akademikonsten under 1800-talets senare decennier hade kvinnorna flyttat fram sina positioner.¹⁰ Även om situationen för kvinnliga respektive man-

liga konstnärer självklart skiljde sig kraftigt åt även här, så fanns det en trend mot att kvinnor fick större och större utrymme på utställningar och i pressen och en skicklig kvinnlig akademielever kunde mycket väl vinna stipendier framför sina manliga studiekamrater.

Kvinnan och symbolismen

Att kvinnor kunde anses vara tekniskt begåvade var en sak, men att de med geniets ögon skulle kunna tolka och förstå de stora andliga sanningarna var tiden inte lika mogen för. Symbolisterna träffades på obskyra kaféer och i mörka källare, diskuterade dekadent poesi och bildade brödraskap. Detta var inte en värld kvinnor var välkommen till. Motiveringarna som användes för att hålla kvinnorna utanför symbolisternas upplysta krets kan idag kännas mycket främmande och löjeväckande. I de mycket detaljerade regler där Péladan redogjorde för vilken konst som var välkommen på Rose+Croix-salongen avslutar han med orden:

P.S. Following Magical law, no work by a woman will ever be exhibited or executed by the Order.¹¹

Helt saknas det inte kvinnliga symbolistiska konstnärer, men de som fanns fick vanligtvis finna sig i att verka utanför de officiella symbolistiska sammanhangen. Den finska skulptrisen Sigríd af Forselles är här ett gott exempel. Hon var ockultist ut i fingerspetsarna och påstod sig likt Swedenborg regelbundet besöka andevärlden där hon kunde finna konstnärlig inspiration från forna tiders mästare.¹² af Forselles var elev till Rodin, och hennes skulpturer var till sin teknik realistiska men präglades av ett starkt andligt och mystiskt innehåll som hade passerat perfekt för Rose-Croix-salongen om hon hade varit man.

De symbolistiska manifesten

Jag nämnde ovan att det inte går att fastställa något startdatum för symbolismens födelse, men ett relevant datum i symbolismens tidiga historia är den

18 september 1886. Denna dag publicerades det första symbolistiska manifestet i *Le Figaro*, Jean Moréas *Le symbolisme*.¹³ Manifestet var inte inriktat mot konst utan mot litteratur, men fick stor betydelse även inom det visuella fältet. Moréas skapade egentligen inget nytt med sitt manifest, utan sammanfattade snarare de idéer och teorier som under ett antal år florerat i Paris kulturliv. Den översiktliga texten pekade mot en esoterisk och idéburen konst men innehöll inte någon djupare teoretisk diskussion. Sin största betydelse fick inte manifestet genom sitt egentliga innehåll, utan genom att lyfta fram det symbolistiska tankegodset i offentligheten. Manifestet blev startskottet för en allt livligare debatt bland konstkritiker och konstnärer men i detta skede var rörelsen fortfarande helt okänd utanför en relativt snäv krets av Frankrikes kulturvärld.

Under åren som följde fick idéerna dock allt större spridning, inte minst genom ett antal nya och betydligt detaljrikare manifest. Det främsta av dessa skrevs av konstkritikern Albert Aurier och publicerades i mars 1891 i tidskriften *Mercur de France*. Manifestet, skrivet i formen av en artikel om Paul Gauguin, definierade symbolismens kärnvärden på ett precisare sätt än vad som tidigare skett.¹⁴ Symbolismen sågs av Aurier som räddningen för en degenererande värld. Konsten skulle återgå till ursprunget, till det primitiva som fortfarande var levande hos Afrikas och Oceaniens ursprungsfolkningar, men som civilisationen kvävt i Europa.¹⁵ Teoretiskt utgår manifestet från Platons idélära, där den upplysta konstnären är geniet med förmåga att ur den materiella verkligheten avkoda de tecken som uppenbarar Idéerna. Hänvisningar, med samma syfte, finns även till den alexandrinska nyplatonismens lära om upplyst extas i vilken människan kan nå en tillfällig förening med det gudomliga. Få konstnärer levde i Auriers ögon upp till denna genistatus, men likafullt ansåg han att detta var det krav som behövde ställas på en sann symbolistkonstnär.

13 Henri Dorra, (red.), *Symbolist art theories: a critical anthology*, Univ. of California Press, Berkeley, 1994 s. 150f.

14 Auriers i punktform uppställda definition på god konst återges i Dorra, s. 200f.

15 Michelle Facos, *Symbolist art in context*, University of California Press, Berkeley, 2009, s. 30. Dessa tankegångar beskriver även väl sambandet mellan symbolismens och anarkismens strävanden. Samhället är korrupt och förfelat, lösningen är en återgång till vårt primitiva ursprung.

16 Dorra, s. 197.

17 Pincus-Witten, s. 207.

18 Pincus-Witten, s. 207.

Oh, how rare, in truth, among those who flatter themselves that they have "artistic disposition," how rare are the blessed, the eyelids of their souls unsealed, who can exclaim with Swedenborg, the inspired seer: "This very night, the eyes of my inner man were opened: they became capable of peering into the heavens, into the world of ideas and into hell!"...And yet, is that not the preliminary and necessary initiation that the true artist, the absolute artist, must undergo?¹⁶

Några månader efter Aurier, i början av september 1891 publicerade Josephin Péladan i *Le Figaro* manifestet för Rose+Croix-salongen. Péladan går till hårt angrepp mot realismen och manar till det vackras kamp mot det fula och till drömmens kamp mot det verkliga.¹⁷ Många motiv förbjöds uttryckligen, allt från husdjur till militära motiv, medan myt, katolsk dogma och mysticism premierades. Att symbolism inte handlar om teknik och stil utan om det andliga innehållet poängteras med stor tydlighet.

Above all schools, without technical preference, admitting optical mixture as well as the Italian method of Desboutsin, the Rose+Croix only insists upon the ideality of its works.¹⁸

Likt Aurier fokuserade Péladan på att framställa den sanna konstnären som ett geni, med förmåga att se det osynliga. Manifesten skiljer sig däremot åt genom att Péladans idealism främst hämtar sin näring ur religionen och inte som i Auriers fall, ur platonismen. Skillnaden är emellertid vid närmare betraktande bara ytlig, idéläran lyser igenom även hos Péladan, som dock hellre hänvisar till katolicismen, gärna i överspända och ödesmättade formuleringar.

"We believe neither in progress nor salvation. For the Latin race which is about to die, we prepare a last splendor, in order to dazzle and soften the barbarians who are coming.

We desire to add some statues and frescoes to its Latin cathedral before it crumbles. Last enthusiasts, we arrive,

amidst the braying of the Marsellaise and the cabarets, to entone a supreme hymn to Beauty, which is God, and thus one day earn the right to contemplate the mystical Rose through the achievements of Our Lord's Passion.¹⁹

I Norden antog symbolismen sin tydligaste form i Danmark, mycket genom tidskriften *Taarnet* som utkom mellan oktober 1893 och september 1894. I *Taarnet* diskuterades symbolistisk litteratur, filosofi och konst, med boktips och presentationer av utställningar. Fokus låg på danska förhållanden, men även den internationella symbolismen var föremål för debatt. I december 1893 publicerades ett symbolistiskt manifest författat av tidskriftens redaktör Johannes Jørgensen som fick stor betydelse för synen på symbolismen i Skandinavien.²⁰ Med utgångspunkt i Platons och Kants idealism försvarar Jørgensen religionen och metafysikens betydelse för konsten och riktar skarp kritik mot naturalismens och positivismens själslöshet.

Som om Kant aldrig havde levet og lært, blev det forkynt, at der ingen anden Verden existerede end den, vi opfatter med vore Sanser. Forkellen mellem Fænomenet og Tingene i og for sig blev ophævet.²¹

Detta naturalismens förnekande av metafysiken angreps hårt och på ett mer filosofiskt och analytiskt vis än vad som varit fallet i de i Frankrike författade manifesten. Jørgensens definition av symbolismen är dock nära besläktad med Péladans, den kristna mystiken står i centrum och symbolismen presenteras även här som en livsåskådning och inte som en konstnärlig stil.

Og dette er Symbolismen, den filosofiske og kunstneriske Symbolisme: Troen paa en Metafysik, en anden Verden, et Hinsides. Paa dette Sted løber Grænseskillet mellem Realisterne, hvem Virkeligheden er nok, og Mystikerne, der med Paulus tror, at vi herved kun erkender per speculum et in ænigmate.²²

Dessa korta presentationer av några av de mest centrala symbolistiska manifesten ger en god över-

blick över de främsta teoretiska utgångspunkterna för den tidiga symbolismen. Genidyrgan, antinaturalism, andlighet och en syn på den sanna konstnären som en uttolkare av en högre sanning gömd bakom den materiella världen, vare sig de hänvisar direkt till Platon eller till senare filosofiska eller religiösa traditioner som byggt vidare från platonismen. Den rimliga slutsatsen av detta blir att varje definition av symbolistisk konst måste lägga betydande vikt vid konstnärens verklighetsuppfattning och förhållningssätt till det metafysiska. Att vara symbolist är i grunden ett filosofiskt ställningstagande! En konstnär som hämtar inspiration från ett symbolistiskt bildspråk, men gör detta med ett dekorativt syfte och utan att dela den metafysiska världsbild ur vilken bildspråket härstammar är således inte en symbolistisk konstnär.

Självfallet är jag medveten om att min beskrivning av symbolismen inte är okontroversiell och att det går att rikta flera invändningar mot den och mena att det jag beskriver bara är en begränsad del av rörelsen, som skulle kunna betecknas som fransk-esoterisk eller platonisk symbolism. Risken för en allt för snäv definition existerar absolut, men jag bedömer riskerna med alternativet som än större, utan den esoterisk-metafysiska dimensionen inkluderas snabbt hela tidens antinaturalistiska konst, allt från Art nouveau till sagomåleri. I modern tid finns just en tydlig trend, både internationellt och i Sverige, att se symbolismen som en bred riktning, som något som genomsyrade hela det sena 1800-talet. Symbolismen görs till ett samlingsbegrepp för all den konst som vänder naturalismen ryggen för att ge ett större utrymme för skildrandet av människans mentala och känslomässiga sidor och till att se naturen genom ett subjektivt känslotillstånd. Stor betydelse för denna vidare definition av symbolismen har i Sverige kommit från Ulf Linde, som i en "understreckare" i SvD 29/12 1992 menar att nationalromantikerna varken var nationella eller romantiska utan snarare

var att betrakta som snävt regionala symbolister.²³ Lindes tankar har haft en stor inverkan på den moderna synen på epoken och hans syn på nationalromantikerna som en regional symbolism citeras regelbundet för att ge stöd för en vid definition av symbolismen, exempelvis av Ragnar von Holten i presentationen av den svenska symbolismen i Nationalmuseums katalog till deras utställning av fransk symbolism 1994 och av Hans-Olof Boström i dennes mycket läsvärda artikel *Jaget och världen speglade i förra sekelskiftets nordiska måleri* publicerad i *Konsthistorisk tidskrift* 1998.²⁴

Linde utgår i sin text från exemplet Richard Bergh som han menar omöjligt kan betraktas som romantiker. Som centralpunkt i romantiken och som dess minsta gemensamma nämnare, framhåller Linde idealismen, tanken att allt är delat, med en högre verklighet bortom världen så som vi uppfattar den. För Bergh däremot fanns bara en verklighet så benämningen romantiker kan inte appliceras på honom.²⁵ Istället föreslår Linde alltså att Bergh och hans kollegor var snäva regionala symbolister. Problemet med slutsatsen är egentligen uppenbart, är begreppet nationalromantik olämpligt på grund av romantikens vurm för idealismen är begreppet symbolism än mer olämpligt. Om romantikerna älskade idealismen så avgudades den av symbolisterna! Det jag vänder mig emot är således inte kritiken mot termen *nationalromantik* i anknytning till våra stora sekelskifteskonstnärer, utan mot att vi genom att benämna dem *symbolister* direkt hamnar i samma problem i relation till idealismen. Den konstfilosofi som uttrycks i symbolistiska manifest och tidskrifter och som diskuterades på deras caféer och salonger, där den platonska idealismen sätts i främsta rummet delades helt enkelt inte av konstnärer som Richard Bergh, Bruno Liljefors eller prins Eugen. Salme Sarajas-Korte skriver följande angående de finska konstnärer i Paris som där utvecklades till symbolister:

[...]så fort symbolismen började dra dem till sig upptäckte de sig stå inför en allvarlig livsåskådningsfråga. Det

gällde att kasta sig från rationalism till mysticism och ta ställning till alla dess brokiga yttringsformer, allt från spiritism och ockultism till teosofi, från swedenborgianism till péladanism.²⁶

De svenska konstnärer som normalt betraktats som nationalromantiker valde aldrig bort rationalismen till förmån för mysticismen och behöll i sin konst kontakten till såväl realismen som till sin akademiska skolning. Jag avser inte att presentera en absolut definition av begreppet symbolism, men i syfte att ytterligare tydliggöra min ståndpunkt, anser jag det vara lämpligt att i detta skede likväl ställa upp ett antal nödvändiga villkor för att en konstnär ska kunna anses vara symbolist.

1. Konstnären ska vara idealist och som sådan vara övertygad om förekomsten av en annan och sannare verklighet bortom den synliga världen. (Detta kriterium förbises ofta i motivburna definitioner av symbolismen, där fokus vanligtvis enbart ligger på att det är metafysiska fenomen som avbildas, men där konstnärens relation till dessa fenomen utelämnas.)
2. Konstnären ska vara av åsikten att en upplyst människa äger möjligheten att, åtminstone i någon utsträckning, erfara denna högre verklighet. (Häri ligger den elitism och genidyrgan som förknippas med symbolismen. Den sanna konstnären är inte bara en skicklig hantverkare utan även en uttydare av det översinnliga.)
3. Konstnären ska i större eller mindre utsträckning avse att i sin konst förmedla en bild eller känsla av denna högre verklighet genom färg, form eller motiv. (Detta krav innebär att konsten blir antiillusionistisk, att direkt avbildade världen som den ter sig genom våra sinnen är inte nog. I de flesta fall ledde detta till att den naturalistiska tekniken övergavs till förmån för ett förenklat, mer syntetiskt formspråk. Viktigt att notera är att detta inte på något vis innebär att alla konstnärer som övergav det naturalistiska avbildandet var symbolister!)

Dessutom bör tilläggas att då begreppet symbolism skapades och etablerades under det sena 1800-talet i nära samverkan med denna tids specifika uttryck av spiritism, ockultism och esoterisk nyandlighet är begreppet enbart applicerbart på konst från den-

19 Pincus-Witten, s. 210.

20 *Taarnet* 1893-1894, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Köpenhamn, 1981, s. 51-56.

21 *Taarnet* 1893-1894, s. 52.

22 *Taarnet* 1893-1894, s. 54. per speculum et in ænigmate, ungefär "såsom i en spegel" är ett citat från Paulus första brev till korintierna. Meningen i sin helhet lyder: Nu se vi ju på ett dunkelt sätt, såsom i en spegel, men då skola vi se ansikte mot ansikte. Detta Bibelcitats visar tydligt hur påverkad Paulus var av den platonska idéläran. Genom citatet lyckas Jørgensen återknyta till sina tidigare hänvisningar till Platon samtidigt som han framhåller det kristna budskapets centrala roll för symbolismen.

23 Ulf Linde, Richard Bergh som symbolist, Svenska Dagbladet, 29/12, 1992.

24 Ragnar von Holten (red.), Inbillning och dröm: fransk symbolism 1886-1908, Nationalmuseum, Stockholm, 1994, s. 128., Hans-Olof Boström, *Jaget och världen speglade i förra sekelskiftets nordiska måleri*, *Konsthistorisk tidskrift*, 67:4, s. 269-286.

25 Linde hänvisar till litteraturhistorikern Albert Nilssons försök att hitta en minsta gemensam nämnare för begreppet romantik. Nilson hänvisar i sin tur till ett citat av Viktor Rydberg där denna menar att människan lever i två världar, dels i verklighetens värld och dels i idealens värld. Mot denna världsbild opponerade sig Bergh stark och menade att Rydberg levde kvar i den tidigare idéestetikens "eviga idéer".

26 Sarajas-Korte, s. 48.

na period, även om exakta tidsavgränsningar varken är möjliga eller önskvärda att uppställa.

Att många svenska nationalromantiker²⁷ påverkades av symbolistiska tankegångar och stämningar är däremot uppenbart. Som bara ett exempel kan nämnas den inåtvända, kontemplerande människan vars blick inte är fäst på något i världen utan på något där bortom, som var ett vanligt motiv bland symbolisterna och ett tydligt brott mot realismens jordnära människoskildringar. Det symbolisterna strävade efter var att gestalta geniets blick, ögon som blickar in i högre verkligheter, mot Platons Idévärld eller där konstnärerna likt Aurier hänvisar till Swedenborgs invärtes människa som kan skåda andevärlden och det gudomliga. Denna människotyp, försjunken i djupa tankar blir allt mer allmän från 1800-talets sista år och förekommer flitigt hos flera svenska nationalromantiker, inte minst hos Richard Bergh, men innebörden är då en annan. Berghs par i *Nordisk sommarkväll* ser ut över ett vackert, vemodigt landskap, ett landskap som säkert är tänkt att spegla deras inre känslor och stämningar, men det är ingen annan värld deras ögon letar efter utan en samstämmighet mellan människa och natur. Denna skillnad är central, och risken är uppenbar att hela begreppet symbolism urvattnas om konstnärer som låter sig inspireras av enskilda inslag hos rörelsen blir kategoriserade som symbolister. I sitt porträtt av Verner von Heidenstam 1893-1896 är det exempelvis uppenbart att Hanna Pauli låtit sig inspireras av symbolistiska tankegångar, på samma vis som det finns tydlig påverkan från impressionismen i hennes *Frukostdags* från 1887, men i grunden var hon hela tiden framförallt realist, men en realist som inte var blyg för att då och då experimentera med tidens avantgardistiska idéer. Detsamma gäller för många av sekelslutets svenska konstnärer, förutom Richard Bergh och Hanna Pauli exempelvis Gustaf Fjæstad, Georg Pauli och i enstaka fall även Carl Larsson.

Även om en konstnär självklart inte har ensamrätt på att definiera sin egen plats i historien och frågor

som denna ofta kan vara lättare att överskåda med hjälp av det perspektiv som ett tidsavstånd ger så bör här likväl påpekas att nämnda konstnärer heller inte på något vis såg sig själva som symbolister. För det tidiga 1890-talets svenska konstnärer var symbolismen verkligen inte något vardagligt, utan sågs snarast som en kontinental religiös rörelse med tveksamma och dunkla ideal. De sneglade förvisso på symbolismen med nyfikenhet och kunde emellanåt rentav beskriva enskilda verk som bärande en symbolistisk känsla, men i grunden förblev symbolismen något avlägset och svårbegripligt för de allra flesta. När Georg Pauli 1896 under ett föredrag på konstföreningen *Gnistan* i Göteborg redogör för sin syn på symbolismen blir detta tydligt. Han lyfter fram Péladan som symbolismens främsta representant men under det att han återberättar sin och hustruns upplevelser från Péladans föreläsning i Paris beskrivs symbolismen och Rose+Croix som något mycket främmande, inte minst i relation till dess katolska mysticism.²⁸ Pauli hävdar förvisso att det finns annan symbolism utanför Rose+Croix som är bättre och mer intressant, men lyfter som exempel då märkligt nog fram Carlos Schwabe, som var konstnären bakom affischen till den allra första Rose+Croix-salongen 1892.²⁹

Kunskapen om symbolismen i Sverige

Grundligheten och tonen i Paulis framställning av symbolismen tyder på att även en så konstintresserad publik som den hos *Gnistan* tycks ha haft en relativt vag bild av symbolismen så sent som 1896, när symbolismens glansdagar och framskjutna roll i Paris konstliv redan var i kraftigt avtagande. För att få en bild av vilken kunskap om rörelsen som den bildade klassen vid denna tid ägde kan med fördel Sigvard Lindqvists genomgång angående svenska tidningars och tidskrifters omnämnanden av symbolismen under perioden 1885-1900 användas.³⁰ Undersökningen fokuserar på den litterära symbolismen och det är även främst i relation till litteratur som begreppet hittas i de undersökta skrifterna, men även den symbolistiska konsten omfattas av genomgången. Resultatet visar att or-

den symbolism, symbolist och symbolistisk förekommer synnerligen sparsamt fram till och med 1892, för att sedan öka och nå sin kulmen 1894, året då Edvard Munch ställde ut i Stockholm.³¹

Lindqvists syfte är att visa på att det fanns en levande diskussion i Sverige kring symbolismen under i alla fall delar av den undersökta perioden, vilket han lyckas med, men samtidigt visar genomgången på en ganska snäv och teorifattig syn på rörelsen, där ordet symbolism många gånger endast används som ett negativt värdeladdat uttryck inför något som skribenten anser var obegripligt, flummigt och estetiskt undermåligt. Mycket sällan förklaras vad som egentligen åsyftas med begreppet symbolism och ofta används ordet dessutom enbart i betydelsen *symbolisk* eller *symbolik*. I dessa fall är det oklart om det är symbolik i största allmänhet som beskrivs eller om det är kopplat till den symbolistiska rörelsen. Idag går det ur sammanhanget i de flesta fall utläsa om det är symbolismen specifikt som åsyftas, men för en samtid som i de allra flesta fall saknade nödvändiga förkunskaper, måste det många gånger varit i det närmaste omöjligt att förstå att *symbolism* i en konstrecension ibland kunde betyda något utöver att konsten var symbolisk. Exempelvis kan nämnas den allra första gången symbolism används om bildkonst i Sverige, 1887 i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. I en artikel om Paris konstliv omtalas en allegorisk väggmålning av Puvis de Chavannes där det med tydlig hänsyftning till det allegoriska innehållet står: "[...] *det djupa innehåll, som ligger bakom och tränger fram genom all denna symbolism.*"³² Sammanfattningsvis kan konstateras att de intellektuella i Sverige, åtminstone från 1894, var bekanta med begreppet *symbolism*, men att kunskaperna om rörelsen i de flesta fall tycks ha varit starkt begränsade. Enskilda namn, såsom Munch inom den visuella konsten och Maeterlinck och Ibsen inom litteraturen var regelbundet omskrivna i samband med symbolismen och utgjorde sannolikt mall för hur rörelsen uppfattades av det stora flertalet.

De svenska konstnärer som befann sig i Paris under det tidiga 90-talet och hade möjlighet att från första parkett följa symbolismens framfart hade naturligtvis betydligt djupare kunskaper. Många deltog i undervisningen vid målarskolor som *Académie Julian* där avantgardistiska teorier diskuterades livligt. Vissa undervisades till och med direkt av framstående symbolister. Ivan Aguéli studerade för Emile Bernard 1890, Olof Sager-Nelson för Edmond Aman-Jean 1893 och Helmer Osslund för Paul Gauguin 1894.³³ Även om paret Paulis bevittnande av Péladans föredrag sannolikt är att betrakta som ett undantag bland svenska konstnärer, så var det många som genom besök på olika utställningar gjorde sig bekantskap med den nya konsten. En i sammanhanget intressant artikel skriven av *Stockholms Dagblads* utrikeskorrespondent Johan Janson, mer känd under signaturen Spada, beskriver en fest i skulptören Christian Erikssons ateljé 1892.³⁴ Festen beskrivs som "symbolistisk" men som så ofta vid denna tid väljer skribenten att inte förklara begreppet.

För att på sätt och vis inviga sin nya ateljé gaf nämligen >>Jerker>> stor >>symbolistisk>> fest. Hvarför kallar jag den >>symbolistisk>>, och hvad menas egentligen med detta ord, som man här nu så ofta hör? Jo, det är något som... nå, det kan nu göra detsamma.³⁵

Spada väljer här att uttryckligen undvika att berätta vad som menas med symbolism. Kanske kände han sig själv lite osäker och ville undvika att snärja in sig i definitioner, eller ansåg han helt enkelt att det inte var av intresse för läsarna hemma i Stockholm? Bilderna han skissar upp från festen visar hur som helst upp en lek med attribut som nära knyter an till Péladan och Rose+Croix där värden Eriksson iklädd en eldröd dräkt med spetskrage svängde ett rökelsekar medan en grupp gäster framförde en högtidlig kanonsång iklädda vita mantlar framför ett altare med en brinnande skål glögg. Sången leddes av den finske skulptören Ville Vallgren som till huvudbonad hade en spetsig guldfärgad hatt med "*mystiska tecken*". Gästernas egna

31 1894 hittar Lindqvist 82 artiklar som nämner symbolismen, medan han under hela perioden 1885-1892 bara finner 24 artiklar.

32 Göteborgs handels- och sjöfartstidning, 29/8, 1887.

33 Axel Gauffin, Ivan Aguéli: människan, mystikern, målaren, Stockholm, 1940-1941 s. 55, Ulf Torell, Målaren Olof Sager-Nelson och mecenaten Pontus Fürstenberg: breven berättar / av Ulf Torell, Warne, Sävedalen, 2004 s. 62.

34 Johan Christian Janson, Svenska pariser-konstnärer i hvardagslag, Norstedt, Stockholm, 1913, s. 69-82.

35 Janson, s. 74.

27 Om vi nu för enkelhets skull väljer att använda denna term.

28 Pauli s. 171-179.

29 Robert John Goldwater, Symbolism, 1st U.S. ed., Harper & Row, New York, 1979, s. 187f.

30 Sigvard Lindqvist, Symbolism i det svenska 1890-talets litteratur, Wettern, Jönköping, 1995, s. 7-35.

relationer till symbolismen skiljde sig tydligt åt. Vallgren kom senare själv att delta på Rose+Croix-salongen vid två tillfällen medan andra gäster som Anders Zorn och August Hagborg stod på behörigt avstånd från sådana sammanhang. Till skillnad från Rose+Croix var attributen och ritualerna i detta sammanhang dock inte menade på blodigt allvar, utan hela arrangemanget genomfördes med en stor portion humor och distans, men det ger likväl ledtrådar till hur konstnärerna såg på den symbolistiska rörelsen.

De intryck och idéer som Parissvenskarna tog del av förmedlades även hem till kollegor i Sverige tillsammans med foton av intressanta målningar. Brevkorrespondensen var omfattande och brev och bilder cirkulerade sannolikt snabbt inom de trots allt begränsade konstnärsgруппerna vid landets främsta målarskolor i Stockholm och Göteborg. Dessutom återkom konstnärer naturligtvis regelbundet från Paris efter kortare eller längre vistelser och förde med sig bilder av den nya konsten till hemlandet. Som exempel kan nämnas Ivan Aguéli som under det tidiga 1890-talet flitigt försåg vännerna i Sverige med det senaste från konstens huvudstad. Till skulptören Knut Åkerberg hade han skänkt ett antal fotografier av van Goghs och Cézannes tavlor, foton som ivrigt diskuterades hösten 1892 inom den konstnärskolon där förutom Åkerberg även bland andra Fritz Lindström, Arthur Bianchini och Olof Sager-Nelson träffades.³⁶ Från Aguélis korrespondens från Paris bör även framhävas de litteraturtips han förmedlade, där han exempelvis 1893 rekommenderade Richard Bergh att läsa Aurier som även citeras i brevet och av Aguéli lyfts fram som "Den gedignaste symbolist-kritiker jag träffat".³⁷ I ett tidigare brev från Aguéli får Bergh även rådet att inhandla en målning av Gauguin i samband med dennes utställning i Köpenhamn, ett råd som Bergh även följer och inhandlar Gauguins Landskap från Bretagne.³⁸ Nu tillhörde Bergh naturligtvis den skara konstnärer som själv varit i Paris och kände stadens konst mycket väl, men korrespondensen visar likväl hur nyheter och tips

förmedlades mellan konstnärer i Paris och kollegorna i Sverige.

Även om den allmänhet som enbart fick sina kunskaper om symbolismen från tidningar och tidskrifter i regel hade en bristfällig och vag föreställning om rörelsen under 1890-talets första år tycks detta alltså inte ha varit fallet bland konstnärerna. De i Paris verksamma konstnärerna var sannolikt i de flesta fall relativt väl informerade om symbolismen och dess grundläggande teorier och även de intresserade och framåtblickande konstnärer i Sverige som var kopplade till någon av storstädernas konstskolor hade goda möjligheter att ta del av de stora avantgardistiska skeendena från kontinenten. Det relevanta med detta konstaterande är att kunskapsbrist inte är förklaringen till att symbolismen inte växte sig lika stark i Sverige som i exempelvis Danmark och Finland. De flesta av landets främsta konstnärer var informerade men valde att hålla distans till den nya rörelsen.

Den svenska symbolismen

Det mest intressanta med Paulis föredrag för Gnistan är dock att han här diskuterar huruvida det finns svenska symbolister.

Bland svenskar skulle jag vilja påpeka att vi ägt en symbolist åtskilliga år innan riktningen blef bekantgjord genom stiftandet af Rose & Croix, nämligen Ernst Josephson, i dennes utomordentligt uttrycksfulla, legendartade teckningar, (denna sida af vår landsman har i allmänhet blifvit totalt undanskymd af hans måleriska gärning och detta med orätt). Kanske kan man äfven inränga ett och annat af Sager Nelson, kanske.³⁹

Detta citat är intressant ur flera synvinklar. För det första framgår det tydligt att Pauli betraktade symbolismen som en parentes i den svenska konsthistorien, utan någon bredare förankring. Det är också intressant att se hur Pauli tvekar kring fallet Sager-Nelson, och känner sig nödgad att både inleda och avsluta meningen om dennes eventuella symbolism med ett "kanske". Paulis tvekan visar att symbolismen aldrig varit en lättdefinierad företeelse,

eller som han själv uttryckte det: "[...]symbolisterna förnekade hvarandra inbördes och ofta nog sig själva."⁴⁰

Att Josephsons, vid denna tid nästan helt ouppmärksammade sjukdomsteckningar från perioden efter att han 1888 inträtt i sinnessjukdom presenteras som det främsta exemplet på svensk symbolism är anmärkningsvärt. Pauli som ägde många av Josephsons teckningar var förvisso starkt uppskattande av dessa och hade även tidigare ansträngt sig för att uppmärksamma dem, exempelvis genom en utställning 1893, men för den stora majoriteten av kritikerna var teckningarna inget annat än en sjukmans klotter. Kritikernas och allmänhetens nästan totala oförståelse var för övrigt något som även drabbade Sager-Nelsons konst. Då han ställde ut tillsammans med Konstnärsförbundet i Stockholm 1894 fick Richard Bergh och Carl Larsson rent av stå och vakta hans målningar för att förhindra återkan från den uppretade publiken.⁴¹

Paulis kommentarer kring svensk symbolism utgör en god startpunkt för en närmare granskning av rörelsens betydelse i landet. Hans syn på symbolismen som perifer i förhållande till svenskt konstliv var okontroversiell och delades av allt att döma av konstetablissemangen både i Sverige och utomlands. Exempelvis kan nämnas att ingen svensk konstnär omnämns i något enda nummer av *Taarnet*, medan flera svenska författare diskuteras.⁴² Jag anser emellertid att Pauli var väl försiktig när han endast lyfte fram Josephson och eventuellt Sager-Nelson som symbolister. Till hans försvar bör naturligtvis framhållas att föredraget hölls i en tid då symbolismen fortfarande levde och flera konstnärer hade just fått upp ögonen för den, så kanske hade han gjort en något annan bedömning om föredraget hade hållits något år senare. Utan att göra anspråk på att presentera en fullständig sammanställning av Sveriges symbolister och väl medveten om att det finns såväl svåra gränsfall som idag bortglömda representanter för rörelsen, ämnar jag likväl lyfta fram ett antal konstnärer som tydligt upp-

fyller de nödvändiga villkor för att kunna räknas som en symbolistisk konstnär som jag tidigare ställde upp. Förutom Ernst Josephson och Olof Sager-Nelson, och den senare utan att åtföljas av något "kanske", torde Ivan Aguéli, August Strindberg, Pelle Swedlund och Tyra Kleen vara goda exempel på sådana konstnärer. De var samtliga synnerligen intresserade och engagerade i en variation av religiösa, ockulta och andra metafysiska fenomen. Deras intresse var heller aldrig enbart av akademisk art, utan hade sin grund i idealistiska övertygelser, de sökte längs olika vägar efter den högre sanning som de ansåg låg dold bakom verklighetens slöja och de strävade efter att i sin konst förmedla just detta. Som symbolister bildade de inga skolor och de flesta betraktades av sin samtid som obegripliga avvikare, såväl Aguéli som Sager-Nelson och Strindberg talade rent av i termer av att vara landsflyktiga när de beskrev sin relation till samtidens Sverige. Gemensamt för dem var det spirituella sanningssökandet och viljan att förändliga konsten. Ett namn återkommer ständigt i detta sökande efter andlighet och sanning, Emanuel Swedenborg.

Ernst Josephson

Kanske var det så att den svenska symbolismen uppstod i en spartansk enrumstuga med trampat jordgolv på den vindpinade franska ön Bréhat under några intensiva månader 1888, då en mans förstånd raskt rann ifrån honom men samtidigt öppnade en port mot andra världar. Ernst Josephson hade sökt sig till den lilla ön i engelska kanalen, förmodligen i ett försök att fly civilisationens brus. Tillsammans med konstnärskollegan Allan Österlind, som han bodde hos under sin första tid på ön innan han hittade en egen stuga att hyra, inledde han spiritistiska experiment under ledning av den på ön boende Madame Dupuis, som var djupt inspirerad av tidens ockulta företeelser.⁴³ Josephson greps fullt ut av dessa seanser och i takt med att sjukdomen allt mer tog över hans liv upptogs mer och mer av hans vakna tid av experimenten tills han slutligen dag som natt via automatisk skrift samtalande med de dödas andar i den ödsliga stugan.

36 Axel Gauffin, Olof Sager-Nelson, Sveriges allmänna konstfören., Stockholm, 1945, s. 145.

37 Gauffin, 1940-1941, s. 104.

38 Gauffin, 1940-1941, s. 95.

39 Pauli, s. 179.

40 Pauli, s. 163

41 Gauffin, s. 219.

42 Exempelvis Axel Lundegård och Gustaf Uddgren

43 Ernst Josephson, Vid himmelrikets portar: andeprotokollen från Bréhat sommaren 1888, Gidlund i samarbete med Nationalmuseum, Hedemora, 1988, s. VIIIff, förord av Peter Cornell.

Det är svårt att fastställa hur Josephsons metafysiska världsuppfattning såg ut vid denna tid och med sjukdomsbilden i åtanke finns det heller ingen anledning att anta att hans metafysiska antaganden vare sig var klara eller koherenta. Uppenbart är emellertid att han var starkt influerad av Emanuel Swedenborg och dennes beskrivningar av andevärlden och efterlivet. Enligt Swedenborgs andelära, utförligast beskriven i *Om himlen och dess under och om helvetet enligt vad jag hört och sett* samt i *Arcana caelestia* hamnar alla avlidna människor direkt efter dödsögonblicket i andevärlden, belägen mellan himmel och helvete. I denna mellanvärld, som för de döda framstår som så lik de levandes värld att många andar länge är omedvetna om att de avlidit, rannsakas och undervisas andarna av änglar och goda andar i en slags förberedelseakt inför inträdandet i antingen himlen eller i helvetet.⁴⁴ Det var med dessa andar Josephson kommunicerade under sina långa enmansseanser.

Det finns belägg för att Josephson redan 1882 var intresserad av Swedenborg. Under en vistelse i Sevilla detta år samtalande han med den norske målaren Christian Skredsvig om ockulta och spiritistiska fenomen, däribland om Swedenborg, men inte mycket tyder på att intresset för andeskådaren var betydande innan Bréhattiden. Under den tidiga sjukdomsperioden intar Swedenborg dock en nyckelposition. I Josephsons många nedtecknade samtal med andarna under 1888, ofta kallade andeprotokollen, är det Swedenborg som förmedlar kontakten. Ett typiskt protokoll inleds med Swedenborgs namnteckning högst upp. Därefter återfinns ett skissartat porträtt, tecknat med några få linjer, föreställande den ångerfulla anden som genom Swedenborg söker kontakt med Josephson. Sedan följer ett förhör där anden, ofta en känd person ur det förflutna eller en avliden släkting till Jo-

sephson, bekänner sina synder och efter vägledning av Josephsons frågor släpps in i det himmelska ljuset åtföljt av ett nytt, lika skissartat porträtt där anden istället för ånger uttrycker lyckalighet.⁴⁵ Josephson framstår således som en Petrusgestalt, med makten att öppna himmelrikets portar för de ångerfulla andarna.⁴⁶

Josephsons hastiga insjuknande innebar naturligtvis stor oro bland vännerna och redan sensommaren 1888 såg Österlind till att den förvirrade konstnären reste hem till Sverige.⁴⁷ Väl hemma stabiliserades sjukdomstillståndet något, säkert mycket tack vare god omsorg från familj och vänner, men vanföreställningarna upphörde inte och helt frisk skulle Josephson aldrig bli. Hans konstnärliga gärning fortsatte emellertid, dels genom livfulla teckningar i samma stil som porträtten i andeprotokollen och dels genom synnerligen uttrycksfulla och färgstarka målningar som pekar framåt mot expressionismen. Motiven, framförallt under de första åren efter hemkomsten, är ofta starkt religiöst och symboliskt präglade. I GåsaLisa 1888-89 överraskas en ung kvinna av den återvändande Kristus som ur ett starkt ljus framträder i en androgyn ynglings gestalt och i Blommans själ som troligen kom till något år senare återfinns en lika androgyn yngling sittande med en harpa under en mycket hög och skör blomma.⁴⁸

Bör då Josephson betraktas som symbolist? Utom tvivel så uppfyller han samtliga mina nödvändiga villkor, och det är samma spirituella och ockulta stämningar som i Paris gav upphov till symbolismen där som ledde in Josephson på sina nya banor. Samtidigt fanns ingen direkt koppling till Paris tidiga symbolister utan Josephson har snarare parallellt med utvecklingen där, genom sin sjukdom närmat sig liknande resultat. Trots detta anser jag

det vara berättigat att likt Pauli benämna Josephson som symbolist, alternativt möjligen som en direkt föregångare till symbolismen, med liknande förhållande till den skandinaviska symbolismen som vad Arnold Böcklin hade till den germanska och som Odilon Redon hade till den franska.

Ivan Aguéli

Den unga konstnär som kanske mer än någon annan tog intryck av Josephsons sjukdomskonst var Ivan Aguéli. I en tid då Josephsons teckningar var allmänt illa ansedda besökte Aguéli paret Pauli i det särskilda syftet att se de Josephsonsteckningar som de förvaltade och han tog även med sig flera av sina unga kollegor för att även visa dem bilderna.⁴⁹ Aguéli var extremt teoretiskt driven, så till den grad att han i långa perioder inte målade alls till förmån för studier. Han var dessutom redan från barnsben mycket väl insatt i Swedenborgs metafysik genom ett starkt vänskapsband med familjen Boyesen, vars överhuvud var den välkände Swedenborgspastorn Adolph Theodor Boyesen, som även översatte flera av Swedenborgs verk från latin till svenska.⁵⁰ För Aguéli var Swedenborg mer än ett intresse, det var religion och den absolut främsta källan till den symbolism som han utvecklade under det tidiga 1890-talet, vilket delvis även kan förklara Aguélis fascination för Josephson.

Aguéli utvecklades snabbt till en utpräglad symbolist. Förutom sina djupa kunskaper om Swedenborg var han även mycket väl insatt i Auriers, Péladans och Papus texter. Han studerade otaliga språk, färglära och religionshistoria och var under 1893 rent av sysselsatt med skrivandet av en egen symbolistisk estetik, som dessvärre aldrig avslutades.⁵¹ I ett brev till kollegan Arthur Bianchini beskriver Aguéli syftet med studierna.

Emellertid, allt detta, studierna i Konst, Religion o. Mytologi, Philosophie, Språk, allt detta med det stora målet Symbolismen – Läran om Correspondencerna mellan

den synliga världen o. den osynliga, mellan Anden o. materien, mellan orsakernas värld o. verkningarnas – Ty det är på Symbolerna som den nya Verlden skall lefva.⁵²

Denna syn på symbolismen är nära besläktad med den som Jørgensen några månader senare presenterade i sitt manifest. Intressant är även att Aguéli direkt kopplar symbolismen till Swedenborgs korrespondenslära, idén att alla världsliga fenomen har en andlig motsvarighet som i sin tur är en representation av något gudomligt.

Det står bortom all tvivel att Aguéli var den mest teoretiskt skolade svenska symbolisten. Han tycks ogärna ha gjort något halvhjärtat, så när han 1890 för första gången reste till Paris närmade han sig inte stadens symbolism med försiktighet utan sökte istället upp en av besöket synnerligen förvånad Émile Bernard, vilket ledde till att han för en tid fick möjligheten att under ledning av en av symbolismens främsta förgrundsgestalter utveckla sitt måleri.⁵³ Genom Bernard kom Aguéli även i kontakt med det teosofiska samfund som bildats kring tidskriften *Lotus Bleu*. Anmärkningsvärt var att Aguélis roll i detta belästa sällskap var att förmedla Swedenborgs läror, vilket ger ytterligare en fingerisning om hur väl inläst den då bara 22-årige målaren var på andeskådarens skrifter.⁵⁴

Swedenborgska influenser är även synliga i Aguélis målningar. Det förmodligen mest tydliga exemplet är Aguélis tendens att ibland i sitt tidiga måleri dela in himlen i sina målningar i tre olika skikt eller sfärer. Himlens tredelning är en central aspekt av Swedenborgs filosofi som ägnas stort utrymme i hans skrifter.

Det finns tre himlar, och dessa är synnerligen distinkta i förhållande till varandra: den innersta eller tredje himlen, den mellersta eller andra himlen och den yttersta eller första himlen. De följer efter varandra och står i samma förhållande till varandra som det översta hos människan som kallas huvudet, det mellersta som kallas kroppen,

44 Emanuel Swedenborg, *Om himlen och dess under och om helvetet enligt vad jag hört och sett*, Proprius, Stockholm, 1986, s. 377ff., Emanuel Swedenborg, *Arcana caelestia*: (den inre, andliga meningen i Första och Andra Moseboken), Proprius, Stockholm, 1995, s. 171. Swedenborgs andevärld ska inte på något vis blandas samman med den katolska läran om skärselden som är en reningsprocess ämnad enbart för de frälsta själar som är på väg mot himmelriket. Swedenborgs andevärld är inte heller en plats som ska förknippas med lidande, utan en plats med utrymme för såväl sorg och nedstämdhet som glädje och njutning.

45 Då den automatiska skrift Josephson använde sig av bygger på idén att andarna styr hans hand så skiljer sig Swedenborgs, Josephsons och andarnas handstil tydligt åt i protokollen, vilket ger en stark illusion av en faktisk kommunikation.

46 Föreställningen om en port till himlen och en portvaktare med makt att släppa in någon är dock inte förenligt med Swedenborgs lära, vilket Josephson säkerligen inte kände till. Swedenborg tar mycket tydligt avstånd från sådana föreställningar. Se exempelvis Swedenborg 1995, s. 244.

47 Hans Henrik Brummer, Ernst Josephson: målare och diktare, Norstedt, Stockholm, 2001, s. 186ff.

48 Den sköra blomman är en gammal symbol för det vackra, men ömtåliga livet. Inom symbolismen utvecklades detta tema genom att blomman ofta gjordes onaturligt hög, i syfte att få den att framstå som extra bräcklig. Exempel på detta hittar vi bland annat hos Hugo Simberg och Akseli Gallen-Kallela, och några år senare även hos den av symbolismen inspirerade Ivar Arosenius.

49 Gauffin, 1940-41, s. 75. Intressant att notera är att Pauli inte nämner Aguéli som symbolist i sitt föredrag trots att de hade kontakt och rimligtvis bör ha diskuterat symbolismen i relation till Josephsons bilder. Aguéli var dessutom uttalad symbolist vid tiden för det besök 1892 som omnämns av Gauffin.

50 Olle Hjern, Landskapet som själstillstånd, -om Swdenborgs betydelse för Ivan Aguéli, Aguéli-museet: årsskrift 2011 : årgång 24, Aguéli-museets vänner, Sala, s. 16.

51 Brev från Ivan Aguéli till Richard Bergh 10/10 1893. Från Gauffin 1940-41, s. 102.

52 Brev från Ivan Aguéli till Arthur Bianchini 3/2 1893. Från Gauffin 1940-41, s. 91.

53 Gauffin, 1940-41, s. 55ff.

54 Gauffin, 1940-41, s. 62.

och det yttersta som kallas fötterna, eller som den högsta, mellersta och lägsta våningen i ett hus.⁵⁵

Dessa Swedenborgska himlasfärer återfinns i målningar som *Vinter* 1890, *Sommarkväll* 1892 och *Stockholmsutsikt* 1892, men trots att Aguélis ovanliga himlar ofta uppmärksammats tycks tidigare forskning i stort sett helt ha bortsett från kopplingen till Swedenborg.⁵⁶

Olof Sager-Nelson

Aguéli bidrog även ytterligare till Swedenborgs inverkan på den svenska symbolismen genom att introducera Olof Sager-Nelson i Swedenborgs läror. Sager-Nelson anlände till Paris hösten 1893, lockad av stadens symbolistiska rörelse, initialt främst av Joséphin Péladan vars anseende då stod på sin högsta punkt.⁵⁷ Nyfikenheten på Péladan var sannolikt också skälet till att Sager-Nelson under sin första period i Paris tog lektioner hos Rose+Croix-målaren Edmond Aman-Jean som för en tid fick stor inverkan på Sager-Nelsons konstnärliga utveckling. Ganska snart började Sager-Nelson dock distansera sig från Rose+Croix och leddes istället vidare in i symbolismens metafysik av Ivan Aguéli och den franska poeten Charles Grolleau.⁵⁸ Sager-Nelson var inte särskilt teoretiskt skolad när han anlände till Paris men inspirerad av Aguéli och Grolleau började han läsa såväl Platon som Swedenborg. I ett brev till sin syster vintern 1893 berättar han att han har en bok av Platon och om Swedenborg skriver han:

Han är oerhört svår att förstå, men detta snille, av de största som funnits, måste man ju lära känna.⁵⁹

Under samma tid målade även Sager-Nelson ett mycket intressant porträtt av Aguéli sittandes i en

djup tänkarpose med hakan vilande i sin högra hand. Runt Aguéli tycks bakgrunden upplyst i en halvcirkel vilket Lars-Göran Oredsson tolkat som att Sager-Nelson valt att omgärda sin vän med en Swedenborgsk aura.⁶⁰ Denna tolkning är högst rimlig, att den Swedenborgstuderande Sager-Nelson i ett porträtt av sin läromästare infogar en referens till Swedenborg är inte långsökt. Vid beaktande av Swedenborgs beskrivning av det avbildade ljusfenomenet framstår det tydligt att Sager-Nelson i sitt verk velat framhäva Aguélis godhet och religiositet.

Hurdan människan eller själen är förnimmer änglarna redan i samma ögonblick som hon närmar sig dem, ty en viss sfär strömmar liksom ut från hela hennes inneboende läggning eller sinnesart, det vill säga, från allt som finns hos henne. Hur förvånansvärt det än kan tyckas är denna sfär sådan att man av den kan sluta sig till vilken slags tro och människokärlek den människa har som sfären emanerar ifrån. Det är denna sfär som framställs i synlig form av en båge, när det behagar Herren.⁶¹

Sager-Nelson var redan när han kom till Paris sjuklig och svag och dog redan våren 1896, 27 år gammal. I en av de sista målningar han orkade slutföra, Från Brügge, sommaren 1895 sammanfattade han nyplatonikernas och Swedenborgs filosofier med en nedtonad variant av en inom symbolismen återkommande bildidé.⁶² Grunden till bildidén finns i det Plotinos kallade ”Det Ena” och som hos Swedenborg hade sin motsvarighet i ”himlens sol” eller ”Herren som sol”, och som ska förstås som alltets centrum, där kärleken och ljuset är totalt och varifrån all verklighet, ljus och kärlek har sitt ursprung.⁶³ Både Plotinos och Swedenborg tänker sig allt som ett antal sfärer belägna utanpå varandra

och där graden av ljus, kärlek och verklighet avtar ju längre ut från centrum de ligger. Den teologiska innebörden är att människan innerligt bör sträva mot ljuset. Detta tema anammades av många symbolister, exempelvis av Carlos Schwabe i den tidigare nämnda affischen till Rose+Croix, där en kvinna leds av en förändlig version av sig själv uppför en trappa mot ett avlägset ljus.

I Sager-Nelsons målning ses tre på rad simmande svanar i en av Brügges kanaler. Den högra delen av bilden är målade i mestadels mörka toner där en rad popplar orsakar mörka speglingar i vattnet. Den vänstra bildhalvan däremot badar i solljus och kanalen lysas upp av reflektioner från gulskimrande husgavlar. Allt i bilden rör sig mot ljuset, svanarna simmar in i det och vinden får popplarnas kronor, molnen på himlen och kyrktornets tupp att även de sträva mot det. En ensam gestalt vandrar framför raden av husgavlar, också den på väg mot ljuset. Budskapet förstärks av att svanen inom symbolismen representerade ädelhet och renhet och som Apollons fågel dessutom kunde ses som det gudomliga ljusets budbärare.⁶⁴ Popplar representerade ofta döden, även det med en koppling till grekisk mytologi enligt vilken dödsrikets portar sas vara omgärdade av just popplar.

August Strindberg

August Strindberg är på flera sätt svår att placera in i en genomgång av detta slag, främst av den anledningen att författaren och målaren Strindberg är näst intill omöjlig att separera från den av honom själv skapade skönlitterära gestalten August Strindberg. Inte minst problematiskt är det i relation till den sinnesförvirring och de vanföreställningar som återges i *Inferno* 1897. Strindberg leds genom boken av tecken som uppenbarar sig för honom och som han genom kunskaper i ockult vetenskap tror sig kunna tyda, samtidigt som en svår förföljelsemani får honom att ständigt känna sig jagad och utsatt för fara. Sjukdomsbilden har uppenbara likheter med Josephsons, men i Strindbergs fall är

med all sannolikhet mycket förstärkt och tillagt i litterärt syfte, det svåra är att veta hur mycket.⁶⁵ Även om hans tro på ockulta tecken förmodligen alltså är överdriven så är det likväl uppenbart att han var mystiker och ockultist i 1890-talets spiritistiska anda, han ägnade sig även åt egna alkemiska experiment som till och med uppmärksammades av Papus.⁶⁶ I *Inferno* får vi också följa hur Strindberg 1896 upptäcker Swedenborg och året därefter Péladan.⁶⁷ Med tanke på hans ockulta intresse och allmänna bildningsgrad är det förvånansvärt sent Strindberg bekantar sig med dessa giganter inom området. Deras betydelse för hans religiösa och ockulta världsbild blev dock enorm. Swedenborg framstår som den stora läromästaren som får Strindberg att äntligen förstå varför han går igenom olika prövningar och kval och Péladan presenteras som Nietzscheansk övermänniska och profet som öppnar Strindbergs ögon för den katolska mystiken.

I förhållande till Strindbergs måleri tycks Swedenborgs beskrivningar av skyar och moln haft stor betydelse. Inte så att Strindbergs fascination för moln och oroliga himlar härstammar från Swedenborg, Strindberg återkom ofta till detta motiv långt innan han bekantade sig med Swedenborgs skrifter, utan snarare fascinerades han förmodligen av dessa beskrivningar just för att de behandlade ett för honom centralt tema. Den 24 april 1904 gör Strindberg en anteckning i *Ockulta dagboken*:

På aftonen såg jag i solnedgångens riktning moln, hvilka bildade höjder, berg, kullar med löfträd och borgar [...] Jag börjar nu tro att det finns en reel grund för dessa ”molnbildningar” efter som deras former äro konstanta; att de äro luftspeglingar (eller hägringar), skuggprojektioner av platser på jorden som vi icke känna: Swedenborg talar om höga ställen på jorden vi icke känna och där mäktiga väsen bo.⁶⁸

Åtta år efter att Strindberg fängslades av Swedenborgs korrespondenser var det fortfarande genom andeskådarens ögon han tolkade sina sinnesin-

55 Swedenborg, 1986, s. 40. Se även Swedenborg 1995, s. 247.

56 Exempelvis nämner varken Gauffin eller Wessel Swedenborg i samband med att de diskuterar den ovanliga himlen i Stockholmsutsikt. Den enda kommentar jag hittat som omnämner ett eventuellt samband till Swedenborgs himlalära är från Hans Henrik Brummers text till Stockholms auktionsverk där Stockholmsutsikt behandlas. Brummer tar där upp möjligheten att motivet kan anspela på ”Emanuel Swedenborgs tanke om himlen som åtskild i två riken”, ett antagande vars korrekthet jag alltså bedömer som högst sannolik, bortsett ifrån att det sannolikt är Swedenborgs tre himlar och inte hans två himlariken som Aguéli utgått ifrån. Enligt Swedenborg finns det nämligen tre himlar, samtidigt som himlen består av två riken, vilket kan framstå som förvirrande. De tre himlarna beskrivs emellertid som mer strikt geografiska platser och är rimligtvis den uppdelning som väglett Aguéli. Brummers text som helhet kan läsas på <http://auktionsverket.se/aktuellt/ivan-agueli-pa-klassiska/>

57 Torell, s. 73.

58 Utöver att inviga Sager-Nelson i ockulta läror satt Grolleau även modell till flera av Sager-Nelsons målningar, däribland En Ung poet 1894 och Fosterbröderna 1894.

59 Brev från Olof Sager-Nelson till system Gertrud, december 1893. Från Torell, s. 79.

60 Lars-Göran Oredsson, 'Tidsuttryck, själsavtryck: en Olof Sager-Nelson studie', Kring 1900/redaktion: Sten Åke Nilsson, Louise Vinge., S. 357-372, 1998, s. 368.

61 Swedenborg, 1995, s. 671.

62 Niclas Franzén, Olof Sager-Nelson och hans relation till den belgiska symbolismen, Linköpings universitet, Linköping, 2013, s. 72ff.

63 Swedenborg, 1986, s. 104, 131f.

64 Sarajas-Korte, s. 195f.

65 Inferno bygger på de upplevelser Strindberg beskriver i Ockulta dagboken som påbörjades 1896. Skildringarna i Inferno är ofta mer extrema än de är i Ockulta dagboken, men även i den kan överdrifter många gånger misstänkas.

66 August Strindberg, Inferno, [Ny utg.], Klassikerförl. Nørhaven, 2007, s. 63

67 Ibid. s. 45, 152.

68 August Strindberg, Ockulta dagboken: [faksimil av handskriften], [Ny utg.], Norstedt, Stockholm, 2012, anteckning från 24/4 1903.

tryck.⁶⁹ Under flera år efter detta ägnade sig Strindberg åt att teckna molnformationer vars konstanta former han tolkade utifrån en Swedenborgsk ockultism.⁷⁰ I flera målningar från denna tid finns formationer i Strindbergs oroliga himlar som kan tolkas som bergsryggar. I *Alplandskap* 1905 sammansmälter bergen och molnen nästan helt, det går att ana att det är här Swedenborgs ”mägtiga väsen bo”.

Tyra Kleen

Som kvinna och symbolist torde Tyra Kleen vara i det närmaste unik inom den svenska konsten. Åren 1895-97 studerade hon i Paris vid flera olika konstakademier, däribland vid Académie Julian, som då var starkt präglad av en platoniskt och nyplatoniskt inspirerad symbolism.⁷¹ Vilken roll Académie Julian spelade för Kleen är inte fastställt, men under åren i Paris utvecklade hon ett uttrycksfullt och fantasiartat symbolistiskt måleri som rymde såväl vackra och romantiska som skrämmande och morbida teman. Kleens dagboksanteckningar, inköpslistor och sparade programblad från tiden i Paris visar på ett omfattande och genuint engagemang för ockulta frågor. Hon sökte upp ockulta bokbutiker för att inhandla verk av Péladan och Papus, besökte Rose+Croix-salongen och teosofiska föreningar och lyssnade på föredrag om Swedenborg.⁷²

Förklarande titlar eller annan text som vägledning in i verket var vanligt förekommande inom den symbolistiska konsten.⁷³ Medan övriga svenska symbolister bara i undantagsfall anammade detta var det ett viktigt inslag i flera av Kleens verk. Framförallt märks detta i en serie litografier som hon skapade under 1900-talets första år. Intressant är att vissa av dessa litografier har titlar som är direkt lånade från Charles Baudelaire's diktsamling *Les Fleurs du Mal*, exempelvis *Sed non satiati* och *La Chevelure* där dessutom en hel vers av poemet är återgivet. Baudelaire var omåttligt populär inom

symbolistiska kretsar, inte minst då han sågs som estetisk uttolkare av Swedenborg och dennes korrespondenslära, så Kleen sällar sig i detta sammanhang till symbolismens mittfåra. Huruvida det i Kleens fall finns en direkt koppling mellan hennes fascination för Baudelaire och Swedenborg är dock osäkert och något som framtida forskning har att söka svar på.

Käll- och litteraturförteckning

- Boström, Hans-Olof, *Jaget och världen speglade i förra sekelskiftets nordiska måleri*, Konsthistorisk tidskrift, 67:4, s. 269-286
- Brummer, Hans Henrik, *Ernst Josephson: målare och diktare*, Norstedt, Stockholm, 2001
- Dorra, Henri (red.), *Symbolist art theories: a critical anthology*, Univ. of California Press, Berkeley, 1994
- Facos, Michelle, *Symbolist art in context*, University of California Press, Berkeley, 2009
- Franzén, Niclas, *Olof Sager-Nelson och hans relation till den belgiska symbolismen*, Linköpings universitet, Linköping, 2013
- Gauffin, Axel, *Ivan Aguéli: människan, mystikern, målaren*, Stockholm, 1940-1941
- Gauffin, Axel, *Olof Sager-Nelson*, Sveriges allmänna konstfören., Stockholm, 1945
- Goldwater, Robert John, *Symbolism*, 1st U.S. ed., Harper & Row, New York, 1979
- Gynning, Margareta, *Det ambivalenta perspektivet: Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*, Bonnier, Diss. Uppsala: Univ., Stockholm, 1999
- Göteborgs handels- och sjöfartstidning, 29/8, 1887
- Hjern, Olle, *Landskapet som själstillstånd, -om Swdenborgs betydelse för Ivan Aguéli*, Aguéli-museet: årsskrift 2011: årgång 24, Aguéli-museets vänner, Sala
- Hofstätter, Hans H. 'Symbolism i Germany and Europe', Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, & Hans Henrik Brummer, (red.), *Kingdom of the soul: symbolist art in Germany, 1870-1920*, Prestel, Munich, 2000
- Holtén, Ragnar von (red.), *Inbillning och dröm: fransk symbolism 1886-1908*, Nationalmuseum, Stockholm, 1994
- Janzon, Johan Christian, *Svenska pariser-konstnärer i hvardagslag*, Norstedt, Stockholm, 1913
- Josephson, Ernst, *Vid himmelrikets portar: andeprotokollen från Bréhat sommaren 1888*, Gidlund i samarbete med Nationalmuseum, Hedemora, 1988
- Linde, Ulf, *Richard Bergh som symbolist*, Svenska Dagbladet, 29/12, 1992
- Lindqvist, Sigvard, *Symbolism i det svenska 1890-talets litteratur*, Wetteren, Jönköping, 1995
- Oredsson, Lars-Göran, 'Tidsuttryck, själsavtryck: en Olof Sager-Nelson studie', *Kring 1900/redaktion: Sten Åke Nilsson, Louise Vinge.*, S. 357-372, 1998
- Pauli, Georg, *Konstnärslif och om konst: [föredrag och uppsatser, gammalt och nytt]*, Bonnier, Stockholm, 1913
- Pincus-Witten, Robert, *Occult symbolism in France: Joséphin Peladan and the Salons de la Rose-Croix*, Garland, New York, 1976
- Sarajas-Korte, Salme, *Vid symbolismens källor: den tidiga symbolismen i Finland 1890-1895*, Jakobstads tr. och tidnings AB, Jakobstad, 1981
- Strindberg, August, *Inferno*, [Ny utg.], Klassikerförl. Nørhaven, 2007
- Strindberg, August, *Ockulta dagboken: [faksimil av handskriften]*, [Ny utg.], Norstedt, Stockholm, 2012
- Swedenborg, Emanuel, *Arcana caelestia: (den inre, andliga meningen i Första och Andra Moseboken)*, Proprius, Stockholm, 1995
- Swedenborg, Emanuel, *Om himlen och dess under och om helvetet enligt vad jag hört och sett*, Proprius, Stockholm, 1986
- Söderström, Göran 'Strindbergs måleri', Strindberg, August, Schmidt, Torsten Mätte & Söderström, Göran (red.), *Strindbergs måleri: en monografi*, Allhem, Malmö, 1972
- Taarnet 1893-1894, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Köpenhamn, 1981
- Torell, Ulf, *Målaren Olof Sager-Nelson och mecenaten Pontus Fürstenberg: breven berättar / av Ulf Torell*, Warne, Sävedalen, 2004
- Westermarck, Helena, *Tre konstnärinnor: Fanny Churberg, Maria Wiik och Sigrid af Forselles*, Helsingfors, 1937

69 Strindbergs användande av termen korrespondenser avviker dock från vad begreppet innebar för Swedenborg. Förenklat kan sägas att korrespondens enligt Swedenborg innebar att allt har en andlig motsvarighet, medan det hos Strindberg snarare var en form av teckentolkning, där han i allt såg likheter han ansåg var betydelsebärande.

70 Göran Söderström, 'Strindbergs måleri', S. 33-254, Strindberg, August, Schmidt, Torsten Mätte & Söderström, Göran (red.), *Strindbergs måleri: en monografi*, Allhem, Malmö, 1972 s. 204.

71 Sarajas-Korte, s. 29.

72 Detta material har studerats i original i Tyra Kleens arkiv.

73 Facos, s. 3f

Hertha Hillfon

– ett kvinnligt konstnärshem värt att bevara?

Under hösten 2015 är en föreläsning om Hertha Hillfon med Märten Castenfors inplanerad. Som en upptakt till hans föredrag skriver Catharina Moselius om Herta Hillfons hem i Stockholmsförorten Mälarhöjden.

Hertha var född i Härnösand 1921 som nummer fyra av fjorton barn! Herthas bror Lars Lennart Forsberg gjorde för en del år sedan en prisbelönad film "Min mamma hade fjorton barn" som berättar om familjen. Pappan var skräddarmästare och tecknare, mamman också tecknare och skrev dikter.

Hertha träffade Gösta Hillfon 1939 på Edvin Ollers målarskola, de gifte sig och flyttade ihop i Göstas föräldrars sommarstuga, som byggdes ut och blev deras hem på Sexstyversgränd i Mälarhöjden i alla år. Gösta var arkitekt och ritade en ateljé till Hertha, där hennes produktion växte genom åren. Hon såg med stort allvar på sitt eget skulpterande, det var skulpturer och inte prydnadsföremål och Gösta förstod tidigt hennes storhet.

1958 ställde Hertha Hillfon ut för första gången och konstkännaren Eugen Wretholm skrev: "Det var vildkatten Hertha Hillfon som smugit sig in bland keramikens hermeliner."

Hennes sista utställning var 2008 på Waldemarsudde. Maj Lis Stensman skrev i boken och utställningskatalogen "Minnenas vind" om Hertha Hillfon:

"Hertha skulle kunna vara medlem i ett punkband, svart flamencokjol och halmhatt, dramatisk, lyhörd och tuff. Hertha Hillfon, världsberömd skulptör med ett finmejslat vackert Hollywoodstjärneansikte, som vid 85 års ålder arbetar minst 10 timmar om dagen i sin ateljé och gör skulpturer som är tio gånger så stora som hon själv. Trots sin höga ålder är Hertha Hillfon ung, knivskarp, rolig och modern".

Hertha Hillfon är trots att hon behöll många verk, ändå rikligt representerad i det offentliga rummet. Hon har bland annat gjort den konstnärliga ut-

smyckningen vid tunnelbanestationen Danderyds sjukhus, skulpturer av Astrid Lindgren, både vid barnsjukhuset i Danderyd och utanför Junibacken på Djurgården, Trumslagaren vid PUBs entré på Hötorget och barnbarnet Frida på kanin i Rinkeby.

I september 2014 var auktionen med 255 verk av Hertha Hillfon avslutad och samtidigt var det Hillfonska hemmet utbjudet till försäljning.

Gösta Hillfon skapade i samförstånd med Hertha en unik och inspirerande, magisk miljö för deras liv och verk på Sexstyversgränd. Man känner mycket tydligt både inne i bostad och i ateljéerna på sammanlagt bortåt 500 m² en påtaglig nästan magisk harmoni och feng shui.

Tomten är på knappt 2000 m², men väl utnyttjad. Där har också funnits plats för olika husdjur bland annat en väl tilltagen hönsgränd. Där finns bortåt dussinet uteplatser, oftast i det lilla formatet med några sittplatser på bänkar eller stolar ibland med tillhörande bord. Allt i en ytterst tilltalande rik grönska och örter. Man ser tydligt hur Hertha och hennes Gösta följt solens gång i trädgården och funnit alternativt svalkande skugga eller livgivande solstrålar för litet andrum i skapandet.

I hemmet fanns före auktionen ett stort antal verk – varav många monumentala – från alla olika perioder i Herthas långa konstnärskap. Hon var en av 1900-talets främsta kvinnliga konstnärer och hade ett brett register från abstrakta skulpturer till naturalistiska kopior av bruksvaror i lera liksom porträtt och masker i det större formatet. Hennes många monumentala ansikten utstrålar en stilla, meditativa känsla. Konstkritikern Stig Johansson skrev 1976: "Tidlöshetens prägel vilar över dessa maskers nutidsdrag."



"Hertha Hillfons vänner" har bildats för att skyddade de 63 representativa verken ur Hertha Hillfons produktion som inköptes för sammanlagt 2 miljoner. Nästa steg är att söka finna en lösning för bostaden och försöka öppna den för allmänheten. Det skulle i så fall bli till Sveriges första kvinnliga

konstnärshem. Det är aldrig för sent att hjälpa till! info@herthahillfonsvanner.se

Det är absolut nödvändigt att vi får det första kvinnliga konstnärshemmet bevarat i Sverige!

CATHARINA MOSELIUS

Konsthistoriska klubbens bibliotek

Alla medlemmar är välkomna att låna i vårt gemensamma bibliotek!

Det finns i Skådebanans lokaler i Linköpings Trädgårdsförening, en trappa ner.

Det är tillgängligt när Skådebanan håller öppet, vanligtvis tisdag 11-18, onsdag-fredag 11-15:30.

Foto, Catharina, Charlotte, Majken Backman och Pär Hallinder arbetar i biblioteket. Foto Arend Wallenquist.

Utlåningen bygger på ömsesidigt förtroende. Man antecknar sitt namn, adress och telefonnummer i liggaren, med datum och boktitel, och markerar också när boken sedan är återlämnad. Lånetid efter behov, t.ex. kan man behöva en bok en hel termin när man deltar i KKL:s konstvetarseminarier.

Det finns också en referensavdelning med uppslagsböcker, som inte kan lånas hem, och vi har nyligen inköpt de tre senaste volymerna i Signums svenska konsthistoria!

Biblioteket innehåller ungefär 800 volymer, och växer sakta, mest med hjälp av donationer. Alltihop finns förtecknat i bibliotekets katalog. Det finns förstås ett exemplar i biblioteket, men numera har vi även en fil på vår hemsida. Om du inte har möjlighet att nå den, kan du få ett eget utskrivet exemplar, säg till Charlotte.

Vi hoppas att många av klubbens medlemmar nu ska hitta till vårt bibliotek, och använda denna rikhaltiga samling av litteratur om konst, design och våra många konstnårsbiografier!

CHARLOTTE KROON

Konstcafé med tårtkalas

Vi avslutade vårt jubileumsår med ett konstcafé i Skådebanans lokaler. En nostalgiafton med Susanne Glöersen som berättade om 40 år med Konsthistoriska Klubben. Några medlemmar blev glatt berörda av beskrivningar från de tidigaste åren i klubbens historia. Andra kunde le och njuta av Susanns dräpliga historier och välfunna personbeskrivningar trots att vi själva inte varit med. Med Susannes berättelser från 70-talet känner vi igen oss i dagens ambitioner att vara en konstbildande förening. Vi är stolta över att klubben håller stilen och att intentionerna fortfarande är de samma.

Susanne Glöersen Kerstin Lundins goda tårtor. Susanne Glöersen, Margit Ekman och Maj-Britt Karlén återupplivar minnen.

ger en exposé över de gångna 40 åren. Foto?

Charlotte Kroon berättar om nyutkommen litteratur. Foto ??

Charlotte Kroon bidrog också till kvällen med beskrivningar av intressanta nyutkomna konstböcker och gav oss en injektion att utnyttja vårt eget bibliotek.

Tårtkalaset som Kerstin Lundin och Marianne Örtlund bakat tårtorna till blev en riktig höjdpunkt som satte punkt för firandet under 2014.

Konsthistoriska klubbens verksamhet 2014

Vårprogrammet

- 16 jan Människans ansikten, Viveka Adelsvärd, föreläsare
- 23 jan Stormöte
- 5 feb Releaseparty för "Konstvetaren"
- 1 mars 40 års Jubileet
- 22 april Art After Work i Gamla Linköping, Tina Karlsson, museichef
- 15 maj Resa till Stockholm
- 22 maj Vandring längs Stångån, Anita Arbrandt, arkitekt

Sommarprogrammet

- 12 juni Besök hos textilkonstnär Eli-Marie Johnsson Gunnarsbo
- 10 juli Artipelag, Skarger huset och Årsta teater
- 19 aug Blomsterkonst i Gunillaberg och kulturhuset Spira i Jönköping
- 4 juli Konstcafé, Curmanska magasinet Ga. Linköping

Höstprogrammet

- 1 sep. Resa till Stockholm Skogskyrkogården och Björkhagens kyrka
- 30 sep. Art After Work Symbolism Niclas Franzén
- 8 okt. Arkitektur i Linköping, föreläsare Gunnar Elfström
- 12 nov. Höstmöte Arkitektur i Linköping, föreläsare Per Nilsson
- 17-19 okt. Resa till Oslo, Stefan Hammenbeck konstciceron
- 27 nov. Art After Work. Bildvisning och rundvandring på museet bland kvinnliga konstnärer, Monika Minnhagen-Alvsten
- 4 dec. Konstcafé – Nostalgiافتon, Susanne Glöersen 40 år med Konsthistoriska Klubben

