



# KONST VETAREN 2016



## KONSTVETAREN 2016

### Innehåll

- 3 Ordföranden har ordet
- 4 Elsa Danson Wåghals – skulptör och målare  
STEFAN HAMMENBECK
- 9 KONST FRÅN MELLANÖSTERN
- 9 Hur många bilder kan ett enda ord framkalla? Kalligrafi i konsten  
KERSTIN SVEDBÄCK
- 12 Hasti Radpour – en konstnärs strävan efter den yttre och inre friheten  
GUNILLA THURFJELL
- 14 Sahar Burhan – norrköpingskonstnär och gallerist med rötterna i Syrien  
KERSTIN SVEDBÄCK
- 19 MÖBELSTILAR – DESIGN OCH FUNKTION GENOM TIDERNA
- 19 Stolens utseende och funktion  
EVA FLOGELL
- 30 SWEDISH GRACE
- 30 Asplunds Skandiabiograf – ett allkonstverk för alla  
STAFFAN RUDNER
- 31 Svensk glaskonst – Swedish grace  
INGELA GUSTAFSSON

### KONSTVETAREN 2016

Redaktörer: Ingela Gustafsson, Staffan Rudner och Kerstin Svedbäck

Grafisk form: Mats Fredrikson

Ansvarig utgivare: Eva Flogell

## Ordföranden har ordet

**D**eltagande i Konsthistoriska klubben under ett verksamhetsår betyder kontakt med samhället utanför den privata sfären. Det innebär att vi får ta del av experters kunskaper och att vi själva får uttrycka oss och bidra med egna tankar och nyfikna frågor. Vi utvecklar både en öppenhet och ett kritiskt förhållningssätt till världen omkring oss. En absolut nödvändighet i den tid som nu råder! Genom konsten kan världen tolkas!

Våra föreläsningar har bland annat handlat om arkitekturens historia och tagit oss till tvister om och rättskipning kring stulen konst från olika delar av världen. Vi har följt konstnärsfamiljen Fougstedts livs- och konstnärsbana. Möbelstilshistoria ledde oss till konststilar som "Arts and crafts-rörelsen". Under våra utfärder har vi varit välkomna till både slott och privatbostäder. I våra sociala möten i "Art after work" har vi fått både lekamlig och intellektuell spis som kryddats med konstperspektiv på en biografi från 1920-talet så väl som industrimiljöer och 1600-talets aristokratiska miljöer.

En del av allt som sker i KKL beskrivs i Konstvetaren genom samlande och fördjupande artiklar. Att en liten förening håller sig med en egen tidskrift gör att vi kan kommunicera både med varandra och med människor utanför klubben. Vi blir en del av samhället och en röst i kulturlivet. I år har vi glädjen att presentera en kulturell pionjärinsats. Stefan Hammenbeck låter oss ta del av sina omfattande kunskaper om den hittills alltför bortglömda konstnären Elsa Danson Wåghals.

I våra seminariegrupper pågick flera teman med studier både i islamsk konst och kultur, möbelstilar genom århundradena och Swedish grace. Med oförminskad nyfikenhet och kunskapsglädje fortsätter vi in på vårt sjunde år! Varje grupp hittar sina studievägar som både innehåller studiebesök, besök av specialister och studier av olika textmaterial. Här kommer du att få några glimtar av dessa teman.

Vi är många medlemmar som bidrar till Konstvetaren men det är några som har särskilt stort engagemang och ansvar för att tidskriften publiceras varje år. Vår redaktionskommitté: Staffan Rudner, Ingela Gustafsson och Kerstin Svedbäck som ser till att texterna och bilderna är kuranta. Och vår skicklige grafiker Mats Fredrikson som ser till att Konstvetaren får ett värdigt och snyggt utseende. Ett stort TACK till alla som bidragit till denna årgång av Konstvetaren!

LINKÖPING I MARS 2017

Eva Flogell

# Elsa Danson Wåghals – skulptör och målare

Stefan Hammenbeck

Vågade kosmopoliter. Elsa Danson Wåghals och Tyra Kleen grävs fram ur konsthistoriens djup” var rubriken på Birgitta Rubins helsidesrecension i Dagens Nyheter 1 september 2016 av utställningen ”Två kvinnliga konstnärskap i vår tids ljus” på Östergötlands museum.

Elsa Danson Wåghals och Tyra Kleen, som båda var bosatta på Lidingö och vid ett par tillfällen deltog i samma utställningar i Sverige och Italien, var de kvinnliga konstnärskap som ”grävts fram”. Under tecknad svarade för Elsa Danson Wåghals och Karin Ström Lehanders på Linköpings Universitet för Tyra Kleen. Kleen med födelseåret 1874 var elva år äldre än Elsa Danson – släktnamnet Wåghals från fädrens östgötska sida antog hon på 1940-talet. Ålderskillnaden innebar att Kleens utbildning och europeiska kontaktnät hör till tiden före första världskriget, medan Elsa Danson först 1920 lämnade Sverige för att utbilda sig i Italien och Frankrike. Att det blev först då beror troligen på att hennes yrkesverksamhet i Telegrafverket 1903-1920 samt första världskriget lade hinder i vägen. Men vi skall inte gå händelserna i förväg. Vem var nu Elsa Danson Wåghals och varför kom efter hennes död 1977 omkring 250 verk, målningar i olika tekniker och material samt skulpturer i brons, sten och trä till Östergötlands museum?

I Östergötland fanns hennes släkt på fädernet. Det var också där de kraftfulla Wåghalsarna, så beskriver en halvbror denna gren av släkten, varit verksamma. Därför testamenterade hon sin konstnärliga kvarlåtenskap till ”museet i mina fäders stad Linköping”. Hon var ogift (en lysning 1935 med Theodor Hyllander ledde aldrig till giftermål) och dog barnlös och utan närmare anhöriga. Det var skälet till donationen. Det är troligt att en grannfamilj på Lidingö spelade en viss roll. Det var

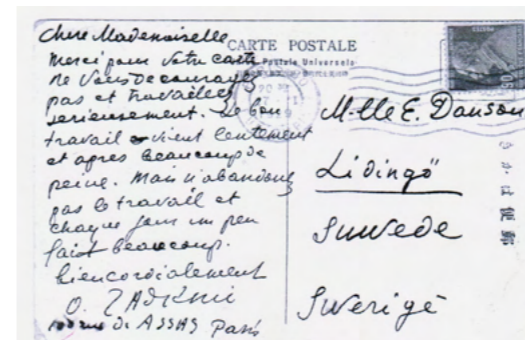
familjen Eckerberg, Per som senare blev landshövding i Östergötland och hans hustru tandläkaren Inga, som var en stor skulpturvän.

När donationen kom till Linköping visades ett urval skulpturer i museets nedre trapphall, men därefter kom verken att nästan undantagslöst ha sin plats i magasin. Några år in på 2000-talet sammanföll mitt eget intresse för hennes konstnärskap (jag visade i några olika sammanhang både målningar och skulpturer från 2008 och framåt) med bl. a. att konstvetaren Annika Öhrner fick se några verk i vårt magasin och att museikollegorna på Mjellby Konstmuseum i Halmstad började intressera sig för hennes som skulptör.

När den svenska konstnärskåren en gång i tiden ombads att ge biografiskt underlag till redaktionen för Svenskt Konstnärslexikon (Malmö 1952-1967) lämnade Danson Wåghals själv sakuppgifter om utbildning och verksamhet. Detta har tills nyligen varit de enda kända fakta vi haft tillgång till.

Genom att Klas Rickman, (tidigare ordförande i den Stiftelse Konstnärshem i Stockholm som var insatt som en annan testamentarisk arvinge), överlämnade ytterligare arkivmaterial efter konstnären öppnades bokstavligen flera och nya dörrar till hennes konstnärskap. Ett femtontal brev från Parisårerna på 1920-talet innehöll viktiga tidsbilder och faktauppgifter.

Under 1910-talet hade hon gått på Althins målarskola i Stockholm och på kvällskurser på Tekniska skolan, som Konstfack då hette. För något år sedan såldes på auktion i Stockholm en lejongul flintgodsvas i jugendstil signerad Elsa Danson 1915. Det är det enda keramiska objekt jag f.n. känner till. Mer om hennes konstnärliga utbildning parallellt med arbetet som telegrafist och telegrafkommissarie finns att utforska. Hon uppger från denna tid flera utländska studieresor.



Kära fröken

Tack för Ert kort/misströsta inte och arbeta seriöst. Det goda arbetet kommer långsamt och efter mycken möda. Men överge inte arbetet och varje dag lite grann, åstadkommer mycket.

Hjärtliga hälsningar  
O. Zadkine  
100 rue d'Assas, Paris

Faktum är att hon 1920 begär tjänstledigt från Telegrafverket för att bege sig till Frankrike och Italien för fördjupad konstnärlig utbildning. Hon är trettiofem år. Fadern är sedan länge död och modern skall leva ytterligare fyra år. Efter två års tjänstledighet begär hon och beviljas avsked från telegrafverket. Då börjar hennes nya liv som fri konstnär.

I den faktaruta som följer denna artikel redovisas bl.a. hennes studier under 1920-talet. Först 1930-31 är hon tillbaka i Sverige. Återkomsten sammanfaller med den ekonomiska världskrisen. Den slog också hårt mot konstnärskåren. Det fanns skäl till att Statens Konstråd bildades 1937 för att genom utsmyckningsuppdrag av statliga byggnader ge konstnärer arbetstillfällen. Vi bör jämföra detta med Roosevelts New Deal från 1933 och framåt. Danson Wåghals framför själv i *Vem är vem* 1962 att hon, genom Föreningen Svenska Konstnärinnor, var en av initiativtagarna till bildandet av KRO – Konstnärernas Riksorganisation, som samarbetade med ministern Engberg vid bildandet av Konstrådet.

Men vi skall hålla oss kvar i Paris. Liksom många svenska och från andra länder härstammande konstnärer studerade hon skulptur för Antoine Bourdelle (1861-1929) under åren 1922-1926 med vissa uppehåll vid Académie de la Grand Chaumière samt måleri och bildkomposition 1923-1924 för André Lhote (1885-1962) på Académie Montparnasse.

Hur konstnärskapet formades under studierna i Stockholm på 1910-talet är svårt att bilda sig en uppfattning om. Det beror på avsaknaden av verk. Men väl under 1920-talet i Frankrike kan vi följa hennes bild- och formvärld och hur den mognar genom studier och lärarinfluenser. Till modern skriver hon 14 september 1923 vad läraren Bourdelle sagt:

Idag har Bourdelle lofsjungit min staty, så det var rent genant. Han frågade herrarna om de inte tyckte det var betänksamt att ett kvinnfolk kunde göra något så utom[ordentligt] och sade jag skulle göra karriär, om jag blott fortsatte. Det har han aldrig sagt till någon.

En uppgift om studier ”på senare tid” i träbildhuggeri för den franskryske skulptören Ossip Zadkine (1890-1967) lämnar hon själv i en intervju i Stockholms-Tidningen i mars 1927, men kan inte som studier för övriga lärare bekräftas med intyg från Zadkine. Enligt uppgift verkade han inte heller vid denna tid som lärare. Men det finns mycket starka skäl för att hålla hennes uppgift för helt trovärdig. Orsaken är det vykort Zadkine skriver och skickar till vår konstnär på Lidingö 1929.

Åren 1922-1928 deltar hon regelbundet i jurybedömda utställningar och i samlingsutställningar i Paris. I Dagens Nyheters och Svenska Dagbladets rapporter om svenska konstnärers deltagande i det parisiska utställningslivet kan vi följa hennes verksamhet. Intressanta uppgifter ges om vilka andra svenska konstnärer som finns på samma scener. Utställningarna i Paris är de årliga på Grand Palais, Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon de Tuileries och Exposition des femmes peintres et sculpteurs. Men även det svenska Maison Watteau måste nämnas. Hennes första separatutställning på Galerie Mots et Images i Paris 1927 skall noteras i detta sammanhang.

Det är en konstscen som konstkritik eller konsthistoriskrivning ännu inte delat upp mellan manliga eller kvinnliga samtida konstnärer, inte heller mellan ”stora” namn eller ”mindre stora” namn. Vilka är då de svenska konstnärer som ses i Paris samtidigt som Danson Wåghals? Det är Dick Beer, Dana Bilde, Eric Detthow, Hans Ekegård, Pelle



Elsa Danson Waghals, *Kvinna som böjer sig bakåt (rörelsestudie dans?)*. Bronsskulptur, Paris 1927, ca 39 cm. Östergötlands museum. Foto Östergötlands museum/Stefan Hammenbeck

Havne, John Lundqvist, Isaac Grünewald, Eric Grate, Otto G. Carlsund, Vera Meyerson, Nils Möllerberg, Signe Barth, Julia Beck och Ida Matton. Jag skulle kunna räkna upp ett femtontal namn till, men detta får räcka. Hur många av dem har hamnat i konsthistoriens glömska?

I de svenska dagstidningarnas notiser från den här tiden kan vi läsa att Elsa Danson Waghals skulptur är i "fornegyptisk stil" eller "påverkad av mykenisk-kretensisk konst" men även att hon "lärt av både gotik och negerplastik". Det äger nog sin relevans, men är spridda reflektioner för en formutveckling som kanske bäst låter sig beskrivas på följande sätt: Studierna för Bourdelle bidrar till att forma en figurativ naturalism. Kvinnokroppen, som det nästan uteslutande handlar om, återges med goda proportioner och formförstärkningar syftande till en naturalism med rötter både hos Bourdelle och dennes lärare Rodin och den moderna figurativa skulpturens pånyttfödelse vid denna tid. Danson Waghals arbete med bronsskulptur är också i tid knuten till Parisåren. De flesta är gjutna i berömda bronsgjuteriet Valsuani, där de riktigt stora "drakarnas" verk gavs evigt liv i brons. Jag har frågat mig hur Danson Waghals fick denna möjlighet. Var det läraren Bourdelle som lade ett ord för henne?

Nu har hon format sin egen stil. Den är formren helt enkelt. Stående, gående eller sittande kvinnor. I några fall har vi titlar på verken. En skulptur av en kvinna som stående på tå böjer sig bakåt fascinerar mig särskilt. Se bild sidan 6. Jag är inte säker på att motivet är gymnastiskt eller yogainspirerat. Under 1920-talet firade den moderna fria dansen med fokus på den mänskliga kroppens dynamik och uttrycksmöjligheter stora triumfer med Mary Wigman (1886-1973) och Gret Palucca (1902-1993) som ett par av de ledande konstnärerna. De påverkade direkt samtida tyska yngre bildkonstnärer men turnerade också i Europa och i USA. I Paris debuterade Joséphine Baker i oktober 1925. Werner Suhr (f 1900) publicerade 1927 den rikt illustrerade *Der nackte Tanz* med en omslagsteckning inte olik Danson Waghals skulptur. Redan fem år tidigare hade han gett ut *Der künstlerische Tanz*. Förvisso två tyskspråkiga titlar, men modellerna för fotografier i böckerna rörde sig på den europeiska scenen och var kända. Claire Bauhoff (1895-1984) som är en av modellerna i den förstnämnda boken hade redan då legendstatus.

Temat modern fri dans och relationen till samtida skulptur är med detta antytt och bör närmare utforskas. Några uppgifter om att Danson Waghals såg modern dans i Paris ger inte breven hem till modern och systrarna. Å andra sidan skriver hon sällan om besök på konstutställningar. Detta var inte brevens syfte. Jag hoppas att det en dag återfinns brev skrivna till en konstnärskamrat och med fokus på konstnärliga frågor! Vi bör därför inte av de nu föreliggande breven dra några förhastade slutsatser om det ena eller det andra. Vissa skulpturer är i sina positioner uppenbarligen skapade efter levande modell. Några fotografier från Accademie La Grand Chaumiere visar detta. Men det finns andra verk av annan karaktär.

När hon 1952 ställer ut på Vårsalongen på Liljevalchs konsthall i Stockholm skriver Gustaf Näsström i Stockholms-Tidningen 2 februari, att konstnären gör "skäl för sitt efternamn genom att odla en primitivism i Zadkines stil från 20-talet". Det leder oss fram till den formförändring som hennes skulptur genomgår mot slutet av 1920-talet och som framgent skall prägla hennes verk. Med ord som stramhet, konsekvens och monumental verkan beskriver recensenterna hennes verk.

Hon har själv berättat, att hon i Paris på 1920-talet stötte på stadens största importör av exotiska träslag. Det väckte hennes intresse för ett nytt material, träet. För att lära sig skära i trä, träbildhuggeri, söker hon sig till Zadkine, för vilken hon 1926-1928 studerar. Det är uppgifter hon lämnar i intervjuer i Lidingö Kommunaltidning 1930, tidskriften IDUN 1948 och Falu-Kuriren 1965.

Hon lämnar i slutet av 1920-talet bronzen som skulpturmaterial och övergår till trä och sten. Med dessa material arbetar hon sedan livet ut. Gipserna som bronserna gjöts efter står kvar till hennes död i ateljén.

Det kan knappast råda tvivel om att Zadkines eget formarbete på 1920-talet påverkade henne att skärpa formen. Bronsskulpturens ytstruktur, "noppighet", och rörelsemotiv får vika för släta ytor och sammanhållen form. Arkaisering och primitivism är beskrivningar som recensenter använder. För att förstå vad det handlar om kan man jämföra Zadkines *Venus* (1922-1924, Tate Gallery, London) med något av Danson Waghals verk. Båda har skulpturer av kvinnor med ena armen lagd över huvudet. Det är ett uppfordrande rörelsemotiv initierat av Michelangelo i den döende slaven från



Elsa Danson Wåghals, *Komposition*. Skulptur i teak, svagt bemålad, Paris 1927. Östergötlands museum.  
Foto Östergötlands museum/Stefan Hammenbeck.

1510-talet som går igen. Men Danson Wåghals går sin egen väg. Naturligtvis handlar det också om en tidens strömning, en ny saklighet. Kubismens uppbrutna ytor och former viker för syntesens sammanhållna form. Vi kan också, om vi vill, jämföra Bror Hjorths formförändring från kubism till en ny figuration med Danson Wåghals. "Nya inspirationskällor har kommit till", som signaturen "Ned." skriver 1938 i Norrlands-Posten: "den arkaiska konsten med dess friska flöden. Ett nytt släktled ser på konstens uppgifter och uttrycksförmåga på ett nytt sätt och sätter till sina krafter i en ny riktning. Men sambandet med det föregående finns där ändå".

Parallellt med skulpterandet målar hon. Den tidigast daterade målningen vi har i museets samling är från 1911. Det är ett porträtt. Men från början av 1920-talet och framåt finns det ett rikt urval verk att jämföra med. Frankrike och Sverige är de länder hon rör sig emellan. Redan under 1910-talet uppger hon studieresor i Europa. Sommaren 1925 målar hon i Lappland. Ett daterat foto ger den uppgiften. Måleriet blir alltmer renodlat i formen. Man bör undvika att kalla det kubistiskt, eftersom det inte handlar om en dekonstruktion av ett figurativt motiv. Helhet skapas genom att motivets delar och detaljer renodlas och bringas i samklang med varandra till en helhet i vilket färgen även är bärare av motivet. Jag vill hellre se det som en per-

sonlig variant av en ny saklighet, på samma sätt som i skulpturen. Det handlar om figuration, att nå en känsla, en stämning. Jag har ibland låtit tanken leka och jämfört med vissa av Hokusais formrenaste träsnitt. Inte en onödig detalj för att distrahera upplevelsen av helheten. En bildkonstens landskaps-haiku hos dem båda!

Elsa Danson Wåghals flyttar 1930 tillbaka till Sverige och Lidingö. Den uppgiften ger folkbokföringen. Men hon lämnar inte Frankrike helt. Efter andra världskriget skall hon också återvända. Ett större antal till formatet mindre målningar i gouache, tempera eller olja på papper finns daterade från 1930-talet slut och fram till 1950-talet. Merparten är norrlandsmotiv. Inte sällan vida landskapsutsikter, men fascinerande syntetiska i sin uppfattning. Fjäll, molnbildningar, sjöar, mark och emellanåt en klassisk reposouir, inte nödvändigtvis placerad traditionellt i förgrunden utan som en "bifigur" i form av ett hus eller ett träd någonstans i landskapet, för att ge motivet nödvändigt perspektiv och dimension. Jag upplever dem, som jag redan skrivit, som hennes landskaps-haiku.

Vilken genklang färg- och kompositionsstudierna för André Lhote haft för henne är svårt att bedöma. Hon är ingen konstens dununge när hon 1920 beger sig till Frankrike. Flera års studier i Stockholm har lagt en grund i seende och, menar jag, öppnat mot den väg av syntetiserande seende som hon fördjupar under 1920-talet och senare visar fascinerande prov på i det svenska landskapsmåleriet. Hos Lhote studerade från 1920-talet fram till hans bortgång omkring 170 svenska konstnärer. Prins Eugens Waldemarsudde planerar en utställning 2017 med svenska Lhote-elever. Förhoppningsvis kan vi ges tillfälle att studera eventuella likheter eller olikheter mellan de hos Lhote samtida svenska konstnärerna och mästaren själv.

Hur hon ställde ut måleri är en fråga att fördjupa sig i. Ett antal verk i Östergötlands museums samling har inlämningsetiketter på baksidan, men det framgår inte från vilket sammanhang. När hon runt 1950 får ny aktualitet och uppmärksamhet genom deltagandet i Liljevalchs vårsalonger är det som skulptör.

I Paris på 1920-talet sade hon att hon hade så mycket att ta igen. Hon var ju femton-tjugo år äldre än andra elever på konstskolorna. På 1950-talet är hon en av de äldre, om inte den äldsta, bland

skulptörerna på Vårsalongerna. Men genom det nu mångåriga arbetet att reducera formerna till ett karaktäristiserande minimum och avstående från "detaljpillande", upplevs hon som ung, trots födelseåret 1885.

Om hennes reducerade formspråk skrev Yngve Berg i Dagens Nyheter redan 1934. Han fann en naturlig läggning hos henne "för denna om man så får säga komplicerade primitivism", även om han är något reserverad inför "denna halvkubistiska stilisering, som tycks ha lärt både av gotik och negerplastik". Han upplever hennes formspråk som "främmande för vår uppfattning för att verka riktigt motiverad".

På 1950-talet har tiden hunnit i fatt Danson Wåghals och en uppskattning av hennes verk slår igenom. Om skulpturen på Vårsalongen 1950 skriver Bo Lindwall i Aftontidningen 20 februari, att "Bland skulpturerna, vilka i allmänhet inte gjorde betraktaren glad, fanns i alla fall några som piggade upp: dem hade Palle Pernevi, Knut Erik Lindberg och Elsa Danson Wåghals gjort". Ett par år senare skriver Eugen Wretholm i Svenska Morgonbladet 13 februari 1952 att "Elsa Danson Wåghals har känsla för materialet, fantasi och sinne för skulpturens förnämsta uppgift, gestaltandet av de



Elsa Danson Wåghals, *Ljungdalen*. Gouache på papper, 1940-tal. Östergötlands museum.  
Foto Östergötlands museum/Stefan Hammenbeck.

eviga, allmängiltiga formerna". I Arbetaren samma år och dag skriver Emmy Melin, denna intressanta konstkritiker som idag är alldeles för ouppmärksam, att Danson Wåghals är en skulpter som allt för mycket befinner sig i skymundan.

Den sammanfattande karaktäristiken över hennes formspråk vid denna tid ger beskrivningen av henne i *Lexikon för konst* (del 1-3, Stockholm 1958 ff): Danson "som gärna arbetar direkt i trä och sten, utgår ofta från det vertikala trästyckets el. det naturliga stenblockets form, när hon gestaltar sina kvinnofigurer och huvuden. Med sin långt drivna förenkling i en hårt bunden, tung form och sammanpressad rytm ha hennes originella verk en stark uttrycks kraft".

På 1960-talet blir det tystare om henne. Den 30 mars 1977 avlider hon på Lidingö. Den 14 april publiceras skulptören Astrid Rietzs minnesord i Dagens Nyheter som avslutas på följande sätt:

*Hennes ateljé var fylld till bristningsgränsen av vackra skulpturer, som hon fick allt svårare att skiljas ifrån. Kort före hennes bortgång lyckades dock Stockholms parkförvaltning, KNAP, att förvärva ett av hennes främsta konstverk, ett monumentalt kvinnohuvud i granit. Hon värdesatte inköpet högt, eftersom hon ansåg sig ganska bortglömd som konstnär. Men initiativ har redan tagits för att anordna en retrospektiv utställning av hennes konst. Elsa Danson Wåghals var som människa spirituellt och musikalisk, sjöng gärna och skrev vers. Hon hade en torr, säregen humor, som inte förnekade sig ens i det sista. Många trogna gamla vänner och konstälskare saknar henne.*

Birgitta Rubin ställer i recensionen av utställningen på Östergötlands museum förra året frågan hur "många hyperkompetenta kvinnor det egentligen finns kvar att gräva fram ur konsthistorien – det tycks aldrig ta slut".

Det är uppgiften, vare sig det är ett museum eller om man är konstvetare, att gräva! Och att ständigt fortsätta att gräva! Det handlar inte om att ta bort dem som redan finns – det handlar om att lägga till, att skriva in! Att vidga perspektiv, öka kunskaper och framförallt att se konstnärerna! Detta gäller både kvinnliga och manliga konstnärer.

En bok om Tyra Kleen kom förra året. Birgitta Rubin förväntar sig nu en bok om Danson Wåghals. Det uppdraget har jag påtagit mig. Det är en skyldighet man har! Finns en bok kan man aldrig skylla på att man inte visste.

## ELSA DANSON WÅGHALS 1885-1977

**1885**

Föds 13 januari i Stockholm. Föräldrar är Anna Danson, född Petrini, och August Danson, född i Östergötland. Till syskonskaran hör Lily (1883-1952) och Gerda (1887-1970). Släktnamnet Wåghals från faderns sida antar Elsa Danson någon gång på 1940-talet.

**1903-1920 (1922)**

Efter åttaårig flickskola anställd från 1903 som telegrafist och telegrafkommissarie vid Kungl. Telegrafverket. Sista tjänstgöring är 1917-20 i Backe, Jämtland. Begär efter två års tjänstledighet avsked 1922.

**1910-talet**

Till 1914 sammanlagt 14 terminers studier vid Tekniska skolans (nuv. Konstfacks) kvällskurser och 4 terminer vid Ahltns målarskola i Stockholm. Modellstudier och keramik finns från denna tid. Studieresor 1906-1931 till de nordiska länderna och i Europa.

**1920-talet**

Parisbaserad. Bor under flera år på 137, Boulevard Raspail. Målarresor i Frankrike och till Italien. Besöker ibland Sverige, målar sommaren 1925 i Lappland. Ansluten till Société Nationale des Beaux-Arts, som arrangerar årliga utställningar.

**1920-21**

Studier i Nice för den franskitalienske skulptören Fabio Stecchi. Stilpåverkan kan spåras i porträttet från 1922 av den norsksamiske författaren Matti Aikio (1872-1929). Teckningsstudier våren 1921 på British Academy of Arts och skulpturstudier på Villa Medici, båda i Rom.

Skulpturstudier för Antoine Bourdelle vid Académie de la Grand Chaumière april 1921-juni 1924, samt kortare tid 1925 och 1926. Bourdelle uttrycker sig uppskattande om sin elev. Blir nära vän med Cleope Teresa Magliano (1888-1926), gift med Aga Khan III, som går i samma akademi.

Studier i måleri och bildkomposition för André Lhote 1923 och 1924. Uppger även måleristudier för Otte Sköld på Académie Scandinave Maison Watteau. Deltar 1921 i dels teosofisk, dels religiös-teologisk konferens.

**1922-28**

Deltar årligen 1922-1928 i utställningar på Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Salon d’Automne, Salon des Indépendants och L’Association des Artistes Scandinaves på Masion Watteau.

**1926-1927**

Studier i träbildhuggeri för den franskryske skulptören Ossip Zadkine (1890-1967).

**1927**

Separatutställning i Paris parallellt med Ellis Wallin (1888-1972) på Galerie Mots et Images. Med anledning av utställningen uppges i artikel i Stockholms Tidningen att konstnären ”på senare tid studerat för Zadkine”.

**1930-talet**

Flyttar 1930 från Paris till Lidingö och det hus som hon bebor fram till sin död.

Deltar i utställningar på Svensk-franska konstgalleriet, Stockholm. Deltar 1930 tillsammans med bl.a. Tyra Kleen i Lidingökonstnärernas utställning på Konstnärshuset i Stockholm.

Medlem i Föreningen Svenska konstnärinnor. Är som medlem i föreningen med att 1936 bilda KRO (Konstnärernas Riksorganisation), som medverkar till bildandet av Statens Konstråd. Auktoriseras 1930 av Franska konstakademien att bedriva ateljéundervisning i Paris, men flyttar tillbaka till Sverige.

**1931**

Deltar med förslaget S.V.S.M. i skulpturpristävlan ”De fyra målarstäderna” för Stockholms stadshus borgargård. Förslaget inköps av Stockholm stad. Ansgar Almqvist, Bror Marklund och Bror Hjorth är pristagarna.

**1933-1934**

Deltar med minst två skulpturer på den internationella Madonna-utställningen i Florens. Skulpturen Madonna del croce (Maria med korset) pris

belönas. Omkring 500 kvinnliga konstnärer från Europa och USA deltar i utställningen. Från Sverige deltar ett 40-tal konstnärer. Tyra Kleen visar måleri. Utställer på Konstnärshuset i Stockholm tillsammans med Eva Schillberg, Inez Leander och Elsa Ström-Ciacelli.

**1935**

Tar ut lysning med fil. lic. Theodor Hyllander (1879-1960) men gifter sig inte.

**1937-1940**

Folkbokförd i Falun från september 1937 till maj 1940

**1938**

Deltar i utställning i Sandviken och Gävle.

**1940- och 1950-talet**

Målar i Dalarna, Jämtland och i Lappland samt i Stockholms skärgård. Deltar 1948 i Nordiska konstnärinnor på Liljevalchs konsthall i Stockholm. Riksförbundet för bildande konst gör med verk ur utställningen en vandringsutställning som visas på många orter. Elsa Danson Wåghals skulptur väcker uppmärksamhet.

Ingår även i samma förbunds vandringsutställning Skulptur i Sverige, som premiärvisas på Malmö museum i januari 1948. Skulpturerna av Elsa Dansons Wåghals och Ninnan Santesson räknas till höjdpunkterna enligt recension i Kvällsposten. Deltar med skulptur 1948, 1950-1952 och 1954 i Vårsalongen på Liljevalchs.

Studieresa 1950 till Frankrike. Deltar 1953 i kvinnliga konstutställningen som arrangeras i samband med Internationella yrkeskvinnors kongress i Stockholm.

Gösta Lilja skriver biografisk artikel för Svenskt konstnärslexikon, del II (utgiven 1953). Träskulpturerna Komposition och Torso, båda från 1927, avbildas.

Norrköpings konstmuseum inköper 1956 konstnärens Kvinnohuvud i sandsten, som året innan visats på sommarutställningen ”Skulptur i natur” i Norrvikens trädgårdar, Båstad. Utställer samtidigt i museet. Skulpturen placeras i museets skulpturpark tillsammans med de från samma utställning inköpta skulpturerna Katedral av Arne Jones, Sittande pojke av Bror Marklund och mosaiken Från kvadrat till kvadrat av Gert Marcus.

**1965**

Intervjuas inför 80-årsdagen av Falukuriren, som skriver att konstnärens moder är av känd Falufamilj samt att konstnären själv bor på Lidingö, äger fastighet vid Engelbrektstorget i Falun och har sommarhus på Råd­mansö.

**1977**

Avlider 30 mars på Lidingö. Testamenterar sin konstnärliga kvarlätenskap till Linköpings stads museum för skön konst (ingår sedan 1983 i stiftelsen Östergötlands museum). Huset på Lidingö och kapital testamenteras till Stiftelsen Konstnärshem i Stockholm för särskild användning och stipendier. Minnesord i Dagens Nyheter 14 april av skulptören Astrid Rietz, som bl. a. varit Elsa Danson Wåghals behjälplig under de sista levnadsåren med att ordna och förteckna hennes skulpturer.

**1984**

Louise Lidströmer curaterar utställning med Elsa Danson Wåghals, Tyra Kleen, Fanny Brate och Boijan Lilliehöök i Stockholm.

**2012**

Verk av Elsa Danson Wåghals visas i utställningen ”Porträtt & självpor­trätt” på Östergötlands museum. Ett av porträtten visar sig senare vara målat av systemen Gerda under hennes studietid hos André Lhote.

**2016**

Utställningen ”Två kvinnliga konstnärskap i vår tids ljus – Elsa Danson Wåghals och Tyra Kleen” visas på Östergötlands museum.

**2017**

Fem skulpturer av konstnären visas i utställningen ”En annan historia – svensk skulptur 1870-1970” på Mjellby Konstmuseum i Halmstad.

## FRÅN KONSTVETARSEMINARIERNA

**De tre olika seminariegrupperna har under året fokuserat på ett antal tema. Viktigast av dessa har varit konst från Mellanöstern, möbelstilar under 1800- och 1900-talet samt konsthantverk och arkitektur i Sverige under främst 1920-talet.**

## KONST FRÅN MELLANÖSTERN

Bland de människor som flytt förtryck eller krig och blivit nysvenskar återfinns många konstnärer. Inspirerade av detta valde seminariegrupp 2 därför att studera islamsk konst och konst av konstnärer med ursprung i Mellanöstern. Genom litteraturstudier har vi fått en överblick över historiska skeden och de konstnärliga uttrycken. Vi använde Annette Hagedorns översiktsverk *Islamic art* som ett underlag för förståelsen av områdets konst.<sup>1</sup>

I uppsatsen *Bilder av kvinnan i samtida iransk konst* av Birgitta Swedberg bekantade vi oss sedan med tre olika kvinnliga iranska konstnärers verk ur ett feministiskt perspektiv.<sup>2</sup>

För att vi skulle få möjlighet att ytterligare fördjupa oss i den samtida iranska konsten, bjöd vi in Hasti Radpour, konstnär verksam i Linköping, till ett

# Hur många bilder kan ett enda ord framkalla? Kalligrafi i konsten.

### Kerstin Svedbäck

I sin konsthistoriska sammanfattning betonade Hasti Radpour kalligrafins betydelse inom islamsk konst. Den vackra utsmyckningen av koranen, med geometri och balans som ideal, skulle inte enbart vara en estetisk upplevelse utan var även en religiös hyllning till den ende Guden. De många olika kalligrafiska stilarna som existerar bredvid varandra har inspirerat konstnärer under lång tid. Ända sedan 3000-talet f.Kr. har kulturen i Mellanöstern varit kopplad till ord. Detta blev än mer accentuerat när ett mer eller mindre

seminarium. Hon visade både sina egna och andra samtida iranska konstnärers bilder och vi kunde konstatera att deras konst har både västerländska inslag och spår av äldre traditioner.

Under ett studiebesök på Galleri Kameleont i Norrköping, kunde vi lära känna den syriska konstnären Sahar Burhan som berättade om sitt liv, sina konstnärliga intentioner samt visade prov på sin konst. För att få en bättre förståelse för den andliga dimensionen av konstens uttryck bjöd vi in imamen Nouredine Moussaoui att besöka vår grupp. I de korta artiklarna nedan vill vi illustrera vårt tema genom att presentera de båda konstnärerna vi mött och göra några nedslag i islamsk konsthistoria genom att närmare belysa ett väsentligt inslag i islamsk konst, kalligrafin.

<sup>[1]</sup> Annette Hagedorn, Islamic Art, Köln 2009.

<sup>[2]</sup> Birgitta Swedberg, Bilder av kvinnan i samtida iransk kultur, opublicerad C-uppsats vid Högskolan på Gotland, vårterminen 2012.

<sup>[1]</sup> Ett särskilt tack till Klas Rickman, Stockholm, som till Östergötlands museum överlämnat värdefullt arkivmaterial om konstnären.



Mouneer al-Shaarani, *By their fruits you shall know them*, 1993, gouache och bläck, 70 x 70 cm. Foto: Fadi Alassaf.

”hedniska avgudar” från Kabans tak. Shiamuslimer betonar att avsikten är det väsentliga, en bild tänkt att dyrka, är förbjuden. Konstateras kan emellertid att geometriska mönster i ornamentik och kalligrafin blev de viktiga konstnärliga uttrycksmedlen. I dag omtolkas koranen för att få en större anpassning till det moderna bildsamhälle vi lever i och bildförbudet gäller för många numera enbart avbildandet av Muhammed. Bilder av den unge Muhammed kan dock exempelvis köpas i Iran. När det gäller de nutida protesterna mot karikatyrer av Muhammed handlar det inte om bildnormer utan om försvar för profetens okränkbarhet.<sup>3</sup>

Att kalligrafin fortfarande spelar en roll för samtida konstnärer visade en utställning *Word into Art. Artists of the Modern Middle East* på British Museum i London och i Dubai 2006.<sup>4</sup> Inom konsten från Mellanöstern påstår man inte: ”En bild säger mer än tusen ord” utan i stället ”Hur många bilder kan ett enda ord framkalla?” Konstnärerna i utställningen kom från alla världens hörn. De som i sina hemländer hade hållit avantgardeskulturen vid liv var nämligen ofta förföljda och hade tvingats till emigration. Bland verken fanns exempelvis en skulpturpelare i fiberglas med inmålad text i form av en dikt, vilken uttryckte konstnären Dia al-Azawis saknad av floden Tigris och hans hemland

3. Torsten Janson, Leif Stenberg, *Bildförbudet utan stöd i Koranen*, artikel i SvD, 8/2 2006.

4. Venetia Porter och Saeb Eigner, *Word into Art. Artists of the Modern Middle East*. British Museum Press, 2006.

5. Ulf Thomas Moberg, *Palestinian art*, Cindus, Stockholm, 1998.

Irak. I andra verk var själva tecknens form ett konstverk i sin egen kraft oberoende av om betraktaren kunde tolka betydelsen (se Mouneer al-Shaaranis bild ovan). Texterna i konstverken kan vara citerad lyrik eller korantexter eller som här ett bibelcitat.

Konstpolitiken är naturligtvis påverkad av styrelseskicket i länderna i Mellanöstern. Det öppnare klimatet på 1970-talet i Iran följdes av förtryck och isolering från västerländsk kultur. Idag menar konstvetarna som stod för utställningen i British Museum, att intresset för konst producerad i Mellanöstern har ökat. Utbytet med väst är också ett helt annat. Hur förklarar man då det fortsatta bruket av kalligrafi? Ett svar som ges av utställningens kuratorer är att många konstnärer efter utbildning i väst söker sina rötter. De söker en identitet. Likaså skriver konstvetaren Ulf Thomas Moberg i förordet till *Palestinian art*, att han efter att ha mött 30-talet palestinska konstnärer kan konstatera, att de efter studier i exempelvis Alexandria, Rom eller Paris har assimilerat internationella konsttrender men ändå i sina individuella uttryck klart visar sina palestinska rötter.<sup>5</sup>

I Mobergs bok behandlas åtta palestinska konstnärer mer detaljerat och i hälften av deras reproducerade verk finns skrivtecken med. I Rana Bishanas (1971-) *My Mona Lisa* från 1996 är det dagboksnoteringar som bygger upp ett porträtt. Mycket intressant är också Jumana El-Husseinis (1952-), djupdykning i Mellanösterns historia, en palestinsk konstnärinna som i forskningsringen söker sig bakåt i tiden. Målningarna innehåller texter på regionens olika skriftspråk genom tiderna, kilskrift, feniciska, arameiska, hebreiska och arabiska. Varje text är övermålad i lager på lager. En röntgenbild av målningen skulle ge historiska lager likt en arkeologisk utgrävning av marken.

Skrivtecken på persi kan vi även se i Hasti Radpours senaste verk från 2016. Modern kalligrafi kan även vara inspirerad av graffiti och politiska slogans på väggar. Dessa så kallade ”wallwords” är speciellt vanliga i Gaza och företeelsen blomstrade under den arabiska våren. Betydelsen av ”wallwords” utvecklades av Sahar Burhan, den andra konstnären som vi besökte.

# Hasti Radpour

## – en konstnärs strävan efter den yttre och inre friheten

Gunilla Thurffjell utifrån ett samtal med Hasti Radpour 2016-10-26

Vårt samtal ägde rum en lätt disig dag i oktober i Hasti Radpours ateljé nära Stångåns vatten i Linköping. Ateljén flödade av både artificiellt och naturligt ljus genom de stora takfönstren.

Utgångspunkten för vårt samtal var tre av Hastis verk och hur dessa tavlor ger uttryck för hennes starka strävan efter frihet, mod och jämlikhet.

Hasti har en gång uttryckt följande: ”I Sverige har jag hittat lugn och trygghet, men någonting i mig har gått förlorat. Begränsningar skapar kreativitet.” Detta uttryck blir utgångspunkten för vårt samtal och kommer att bli en röd tråd genom dia-

logen. De tre valda bilderna representerar olika perioder i Hastis liv och konstnärskap. Hasti vill helst inte namnge sina verk för det anser hon minskar betraktarens möjligheter att se och associera helt fritt och förutsättningslöst. *No title* är därför vanligt förekommande eller ibland *ME*.

Bilden *Tack för sällskapet!* nedan är skapad under Hastis utbildning på Konstakademien i Teheran, Iran. Där studerade hon i sju år och tog sin masterexamen. Många av hennes släktingar arbetade som ingenjörer så föräldrarnas önskan var att hon skulle välja motsvarande väg. Men redan som ung, född 1981, styrdes hon av en egen stark vilja och



Hasti Radpour, *Tack för sällskapet!* 2007, ändringar 2010, akryl, 100 x 80 cm. Foto: Hasti Radpour.



Hasti Radpour, *ME*, 2015, akryl, 88,9 x 31 cm. Foto: Hasti Radpour.

visade motstånd mot att leva och utvecklas efter andras förväntan. Den egna vägen var och är ett signum för konstnärssjälen Hasti. Utbildningen vid Konstakademien var bred, krävande och värdefull. Många tekniker har präglat och gjort hennes konstnärskap möjligt. Lärarna gav oftast kritik för att utveckla eleverna till det yttersta och proven var mycket svåra. Bland eleverna fanns ett antal kvinnor och några av dessa ville bli självständiga konstnärer, likaväl som människor och kvinnor. De kvinnor som inte valde det traditionella familjelivet i Iran finns samtliga idag i andra länder utanför Iran. Hasti är tacksam för den raka och genomgripande kritik som gavs i Iran av såväl lärare på Konstakademien som konstkritiker. Här ser hon en stor skillnad gentemot Sverige, där kritiken är mera lågmäld och ofta "förlåtande", vilket försvårar den egna utvecklingen.

Det är Hasti som finns i bilden där hon avbildas läsande en bok, vilken vet hon inte. Hon beskriver att motiven i tavlorna kommer till henne, hur vet hon inte. Den hemmiljö hon befinner sig i på bilden har många drag av hennes föräldrahem i Iran, men hur fågeln, i denna bild en pingvin, kommer in vet hon inte. Tavlorna är detaljrika och färgstarka. Flera av hennes tavlor under denna period innehåller kvinnor, som symboliserar kärlek, mod och visdom.

Fiskar är ofta förekommande liksom fåglar och dessa står för frihet, liv och hälsa.

Hastis egen strävan under åren i Iran och bakgrunden till hennes flytt till Sverige 2007 var hennes känsla för kollektiv jämlikhet för kvinnor istället för det traditionella förtryck som var hennes och andra kvinnors vardag i Iran och som begränsade den yttre friheten att leva. Hon vill att en kvinna skall räknas som en människa, ska få vara sig själv och ha rätten till sina egna val. Den inre friheten i skapande och kreativitet kunde ingenting stoppa, den flödade under dessa år. I Sverige "kände jag mig som en främmande fågel" och gör fortfarande. Hon beskriver en rädsla för att inte passa in.

Hasti ingår idag i olika konstnärsgupper och har utställningar, men hon letar efter sitt mod och sin "glöd" som delvis gått förlorad i det andra hemlandet Sverige. Hon beskriver omgivningen som vänlig men det är svårt att få den direkta och kritiska återkopplingen från lärare och konstkritiker som hon var van vid. Frågan hon ställer sig blir: Vem är

jag nu och hur ska jag åter fånga mitt gamla mod, min fantasi och lekfullhet samt det överraskande?

Under sin treåriga utbildning i Sverige vid Linköpings Universitet, där hon gick på programmet för Slöjd, hantverk och formgivning, fann hon kollegor och vänner men kraven som ställdes på henne gick inte att jämföra med de krav hon kämpade med på Konstakademien i Teheran. Under denna utbildning ägnade hon sig bland annat åt grafik och hon finns med i en nyutkommen bok om kvinnliga grafiker. Hennes där avbildade träsnitt från 2012, *skurna i lind*, har motiv från eposet *Konungarnas bok*, skriven på 900-talet av den store iranske skalden Firdausi. Hasti har återgivit myten om kvinnan Roodabeh i 21 träsnitt.

En viktig vändpunkt i Hastis konstnärliga liv inträffade 2013. Ett stipendium gav henne möjlighet att dels ställa ut i Tyskland, dels måla och få handledning av framgångsrika konstnärer som var arrangörer. Medan hon arbetade med sin utställning fick hon en väldigt rak återkoppling från sin "handledare": "Du måste lämna det spår som Du går runt i annars går Du vilse". Den raketten gjorde ont berättade Hasti, men efter en tid orkade hon att ta in budskapet och omtanken från bäraren av budskapet. Hon lyssnade inåt i sig själv.

I bilden till vänster, som kan heta *ME*, uttrycker Hasti en annan och för henne nyupptäckt sida av sitt målande. Hon befann sig i en period när hon

tappat en del av sitt självförtroende och det mod och den frimodighet som kännetecknat både henne som person och hennes konstnärliga utövande. Vatten är en väsentlig del i islamsk konst och i det egna badkaret började Hasti fånga motiv i det rummet. Den egna strumpan hängande på tork gjorde henne glad och plötsligt kände hon stark lust och inspiration att avbilda det hon hade i sin närhet ur olika perspektiv. Glädjen i skapandet hade hittat en ny fåra och dessa spår visade sig vara framgångsrika och uppskattade vid utställningar. Motiven roade inte bara henne utan även betraktaren.

I bilden med fåglarna nedan finns en person, som återigen är Hasti, läsande i en bok. Vilken bok det är, är underordnat, men fåglarna som omringrar henne kommer mot henne och flyger från henne.

Kanske speglar motivet den person som under så många år av sitt liv strävat efter den yttre friheten och nu har hittat modet att våga bejaka den inre friheten. För att orka skapa, överraska och våga det som är en persons särart, måste du hitta den egna energin och glöden. Att känna sig som en främmande fågel kanske är det pris en konstnär måste eller vill betala för sin inre frihet.

Solen sken när jag lämnade ett samtal som satte djupa spår i mig och det uppstod i mötet med en hänförd, strävande och mycket modig kvinna.



Hasti Radpour, *Ingen titel*, 2015, akryl, 117 x 140 cm. Foto: Hasti Radpour.



# Sahar Burhan

## – norrköpingskonstnär och gallerist med rötter i Syrien

Kerstin Svedbäck

I mars 2016 besökte vi Galleri Kameleont i Norrköping. Galleristen Sahar Burhan berättade där om sin konstutövning, sina projekt i staden och om sitt liv. Sahar växte upp i Damaskus under relativt enkla förhållanden. Mamman var analfabet men såg till att döttrarna fick gå i skola. När Sahar var 7 år dog fadern och hennes mor stod ensam med 5 döttrar och 2 söner. En man inom Muslimska brödrskapet erbjöd då modern ett betydande ekonomiskt stöd i utbyte mot att hon såg till att döttrarna bar slöja. Modern vägrade, trots att hon själv var religiös muslim.

För att finansiera sina studier arbetade Sahar som designande sömmerska samtidigt som hon studerade konst vid universitetet i Damaskus. Hon hade endast råd att köpa de billigare kinesiska färgerna men de porträtt som hon målade uppskattades mycket. Det hände att hon fick frågan om hon gjort dem själv. Hennes man, Saad Hajo, är nämligen också konstnär (satirtecknare).

I början på 1990-talet lämnade Sahar och hennes man Syrien av politiska skäl och slog sig ner i Libanon, där de levde i 14 år. Sahar hade kunnat försörja sig väl på sitt koncept att i samråd med kunden designa individuella kläder som hon sedan sydde upp men hon kände att det var måla hon helst av allt ville göra. Sverige blev nästa anhalt och här lever de sedan 9 år. Även här studerade Sahar och tog en masterexamen i Konstnärlig gestaltning 2015. Som en del av sitt masterarbete genomförde Sahar Burhan ett projekt i samband med Kulturnatten i Norrköping 2014. Där anknöt hon till begreppet "wallwords". Hon och några andra konstnärer överförde en väggmålning som under den arabiska revolutionen varit uppförd på en mur

vid Tahirtorget i Kairo. Hon fick tillstånd av den egyptiske konstnären bakom originalverket, Alaa Awad, att återge det och intervjuade honom om teknik, utförande och tankar bakom verket.

I sin masteruppsats diskuterar Sahar graffiti som motkultur, protest och antikommersiell konstform. Awads stora väggmålning föreställer kvinnor på rad, som följer en mästare, alla med en papyrusrulle i handen (skrivkonst, bildning). De är klädda i en historiskt traditionell dräkt och bär en slöja över håret som under faraonisk tid. Det stiliserade sättet att framställa dem anknyter till de målningar av människor man har funnit i egyptiska gravkammare. Awads syfte var att protestera mot Muslimska brödrskapets intentioner att hålla kvinnorna fängslade i hemmet.

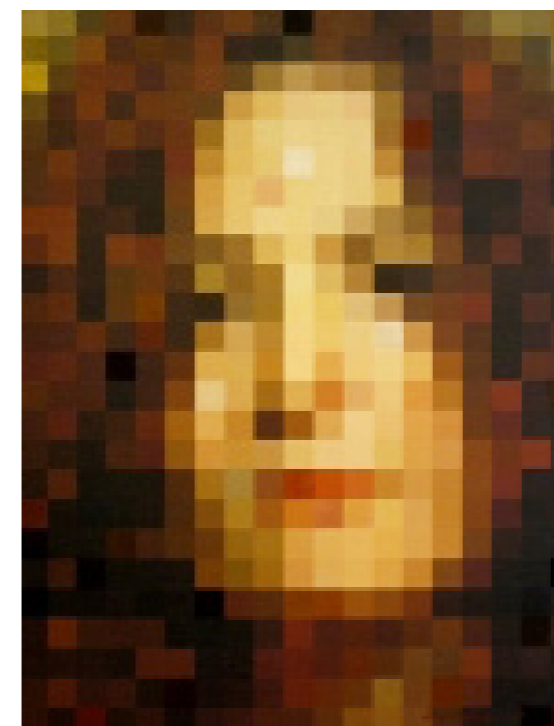
I Norrköping kunde man se denna stora väggmålning *Kvinnliga demonstranter* på duk utanför Norrköpings konstmuseum under Kulturnatten 2014. Den syftade till att överbrygga distansen mellan människor och ge möjlighet till kunskap och reflektioner kring andra kulturer. Då målningen inte längre är platsspecifik, får den en annan funktion, eftersom den ses med helt andra utgångspunkter. Till Sahars förvåning, reagerade många på att kvinnorna bar slöja, utan tanke på att de avbildade kvinnorna bar en dräkt, vilken existerat långt innan islam som religion fanns. Likaså ifrågasatte en del att ett par av de kvinnliga konstnärerna som var aktiva i projektet bar slöja. Att sätta likhetstecken mellan täckt hår och kvinnoförtryck är okunnigt och att förenkla, menar Sahar. I september 2015 öppnade Sahar Burhan galleriet Kameleont på Trädgårdsgatan i Norrköping, dit hon inbjuder konstnärer från många länder. Ibland är det något mindre kända konstnärer från

Sverige, ibland välkända namn från andra europeiska länder. I den första utställningen fick norrköpingsborna ta del av ett känt egyptisk-syriskt konstnärskap med Shalabya Ibrahims akvareller. Under våren 2016 var en av hennes kreativa idéer att inbjuda till Skratfestival. Serietecknare såsom Robert Nyberg, dansken Riber Hansen, den likaså kände polske tecknaren Pawel Kuczynski och Shalabya Ibrahim återfanns exempelvis bland utställarna. Norrköpingskonstnären Stefan Telemann visade sin humoristiska sida och den sedan länge i Norrköping verksamme Alexander Haddads småskulpturer roade och stämde till eftertanke. Sahars man Saad Hajo är satirtecknare och vann för övrigt 2015 års EWK-pris för sina satirteckningar, oftast publicerade i Mellanöstern. Även Sahar har fått satirteckningar publicerade i en nättidning i Abu Dhabi. Hon skriver också krönikor för tidningen ETC och föreläser.

Åtskilliga är de utåtriktade projekt Sahar deltagit i eller initierat, exempelvis tillsammans med gruppen VODKAN (Vi orkar driva kulturen aktivt i Norrköping). 2011 lyckade Sahar få 600 människor att måla i bostadsområdet Hagebys nyöppnade inköpscentrum Mirum Galleria. På en vägg 7 x 4 m hade hon satt upp 600 vita rutor. På 15 språk

fanns instruktionen att måla av en ruta avfotograferad från en målning på Norrköpings konstmuseum. Vilken målning fick ingen veta. Ivrigt målade gammal som ung, invandrad konstnär eller pensionär. Allteftersom bilderna torkade satte Sahar upp dem på väggen. Bara hon visste var de hörde hemma. Två gånger per vecka under 5 veckor målade man. Det färdiga resultatet föreställde Carl Larssons *Frukost i det gröna*. Det väsentliga här var arbetsprocessen och diskussionerna den genererat. Ett uttalat syfte med galleri Kameleont är att vara en mötesplats för även den konstovane. Här kan man ta de tre trappstegen upp från gathörnet, slå sig ner en stund, äta soppa på lördagen eller ställa frågor om konst och diskutera med Sahar eller andra besökare.

Vid seminariegrupp 2:s besök i galleri Kameleont gav Sahar oss exempel på samhällsengagerad konst från sin egen produktion. Hon visade bland annat några abstrakta målningar. De bestod av noggrant målade och avgränsade kvadrater i genomtänkt färgval. Det var ett fotos uppförstorade pixlar som hon målat av. När vi riktade mobilens kamera mot bilderna blev vi överraskade – på kamerans bildskärm framträdde plötsligt Sahars självporträtt. I en annan målning upptäckte vi på



Sahar Burhan, *Självporträtt*, 2011. Tryck och akryl på kanvas, 96 x 72 cm. Foto: Gullbritt Weiland



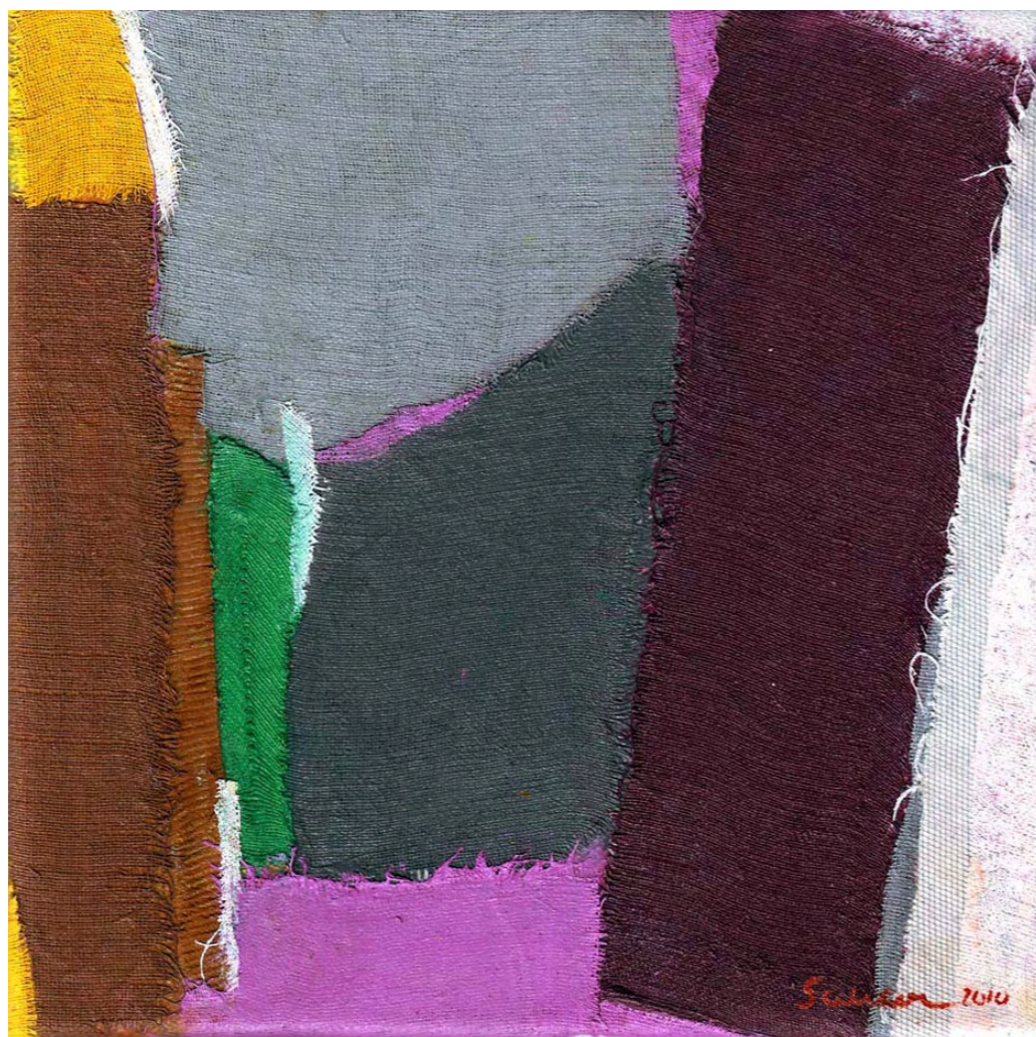
Sahar Burhan. Foto: Lars-Göran Flintberg Gustavson

samma sätt bilden av den döde 3-åringen Alan Kurdi, liggande på stranden. Idén att arbeta med pixlar fick Sahar genom de bilder som vi här nåddes av från Syriens inferno. Ofta var det foton med dålig kvalitet och upplösning tagna med mobiltelefoner. Gripande var även små rutor i textilt material, infärgade i olika kulörer fastlimmade på duk. Utan att någon kameralins här kunde visa ett föreställande motiv, blev för oss associationen klar. De små rektanglarna symboliserade människor på flykt, vilka spred ut sig uppåt, utåt på bildytan, på väg norrut. Endast en kub rörde sig hela tiden, kopplad till ett batteri på dukens baksida. Migranternas läger vid Calais, de material man där byggde skydd utav har inspirerat Sahar till bilden *Flykt i fattigdom*. Se nedan!

I sin inledning till ett samtal om konst under Kulturnatten 2016 beskrev Sahar Burhan hur hon börjat fotografera ogräs i stadsmiljön, växter som

trängt sig emellan betongplattor eller upp ur asfalten. Hon börjar samla löv och växtdelar som hon målar eller sprutar färg runt.

Snart målar hon ogräs på stora dukar. I en målning låter hon blad tränga ut i fogen mellan två betongplattor. Mellan Sverige och Syrien. Det såg hon som bilden av sig själv som ett önskat inslag i samhällslivet, som invandrare, kvinna och konstnär. Just de utmaningar hon så aktivt antagit, är min reflektion. Bilden Sahar visade besökarna var en vacker målning. Dekorativ? Vad lade vi besökare in i det ordet? Jo, dekorativ var den enligt henne själv och vad ligger då i det ordet som blivit ett pejorativ, en nedsättande beteckning i konstsammanhang, frågade hon oss. Just viljan till dialog är utmärkande för Sahar Burhan. Beträktarens roll och aktivitet, hur vi ser beroende på var vi befinner oss och genom vilka "linser" vi ser, det är frågor som hon bearbetar i sitt konstnärskap.



Sahar Burhan, *Flykt i fattigdom*, 2016. Blandteknik, 20 x 20 cm. Foto: Kerstin Svedbäck.

## MÖBELSTILAR – DESIGN OCH FUNKTION GENOM TIDERNA

Vad säger våra möbler om vår historia och vad säger möbelstilarna om tidsandan, komforten, tillverkningen och materialet? Under senare år har intresset för möbler och design vuxit sig allt starkare. TV-program och tidskrifter visar på trender och detaljer i stilar genom tiderna. Efter att vi i Konstvetar-seminariet grupp 1 fördjupat oss i arkitektur under flera år valde vi därefter att gå på insidan av fasaderna för att närmare titta på de möbler som vi omgivit oss med.

I kronologisk ordning har vi berört den barocka stilens tyngd från mitten av 1600-talet, rokokons graciösa stil på 1700-talet och den gustavianska stramheten i slutet på 1770-talet. Efter empiristilens elegans från 1810-talet har vi tittat

närmare på jugendstilens ornamentik vid slutet av 1800-talet och 1920-talets stiliga klassicism, 1940-talets funktionalism med enkelhet och viss kantighet till modernismens industriframställda möbler under vår egen levnadstid.

I den gemensamt lästa litteraturen, *Stilguiden: möbler & inredning 1700-2000* av Jane Fredlund fick vi en översikt över stilarnas olika skeden i historien. Samtliga deltagare i gruppen presenterade var sin möbelstil. Genom ett uppskattat besök i Kicki Axelssons och Arne Johanssons våning fick vi ett fantastiskt fint exempel på en jugendmiljö. Här var både möbler och inredningar genuint tidstypiska.



Fastighet i Norrköping från år 1900. Foto: Kerstin Svedbäck



Kakelugn, dörrinfodringar och väggpanel i jugend. Foto: Kerstin Svedbäck

## Stolens utseende och funktion

Eva Flogell

En central möbel i heminredning har varit stolen som här får vara exemplet på möbelstilshistoria. Stolens utseende har varierats i oändlighet och stildragen är beroende av både rådande hantverksskulptur och behovet av att markera status. Materialet och dess beskaffenhet har också bidragit till förutsättningarna för tillverkningen och miljön där den placerats är av betydelse.<sup>2</sup>

En stol från barocken i högrestandsmiljö har ett pompöst utseende. Stora tunga karmstolar med rakt ryggstöd. Sittvänligheten var inte speciellt stor men de höga benen anses bero på golvdraget och behovet av att komma upp från golvet. Från 1700-talets

mitt ökade efterfrågan på bekvämlighet och flera stolsmodeller kom till: medaljongstolar, puderstolar, voyeuser och bergärer och ståtliga sullastolar.

En vanlig stolsmodell hade en svängd profilerad balusterbricka i ryggen och kallas ofta för medaljongstol. En puderstol har ett svängt ryggstöd och är utformad för att underlätta den manliga toaletten när peruken skulle pudras. Den kallas också för hörnstol eller trekantstol då den ofta hade en kantig snedställd stolsits. Denna användes också som skrivbordsstol då armstödens placering gjorde att den gick att skjuta in under skrivbordet. Den moderna skrivbordsstolen anses ha sitt ergonomiska utförande som en utveckling av puderstolen.

1. Jane Fredlund, *Stilguiden: möbler & inredning 1700-2000*, Stockholm, 2008.

2. Intressant bakgrundlitteratur är bl. a. Monica Boman, *Svenska möbler 1890-1990*, Västerås, 1991, Jane Fredlund, *Gamla Möbler, möbelstilar och inredning i Sverige 1700-1950*, Stockholm, 1995; Bengt Nyström, redaktör, *Svenska möbler under femhundra år*, Stockholm, 2008.

Den gustavianska voyeusen har en lyrformad stoppad rygg och är utformad för att man skall sitta bakfram med benen på var sida och stödja armarna på den stoppade slån. Denna stol var givetvis utformad endast för herrar. En bergère är en sluten stoppad fransk fåtölj som har klädd rygg och armstöd på stoppade ramar. Den kom på 1730-talet. Sättesramen är stoppad, men resten av träinramningen exponeras. Sullastolen har sina anor sedan antikens dagar. Denna eleganta stolsmodell har starkt utåtsvängda ben och en rundad, stoppad ryggbricka. Sullastolen är förmodligen den första som tillät människor att sitta bekvämt på den stoppade stolsitsen och med den rundade ryggen.

Vid slutet av 1700-talet blev spjälstolarna vanliga och spreds också till bondehem på 1800-talet. Spjälstolarna fick olika antal spjälor i olika delar av landet. Man talar om Leksandsstolar, Bergslagsstolar och Gotlandstolar. Det finns åtskilliga varianter t.ex. med lotusformade spjälor, med spjälor samlade i grupp i ryggstödet mitt eller som ett spjälknippe ihopdragna på mitten. På 1810-talet präglades stolarna av den s.k. Karl Johanstilen som hade sköldformade ryggöverstycken. Under resten av 1800-talet fick stolarna utseende av gamla stilar som då kom att kallas nybarock, nyrenässans, nyrokoko. I början av 1900-talet kommer jugend med blom- och fruktornamentik. Den s.k. äppelstolen med utskuren äppeldekoration i ryggkrönet och sits med läderimiterad pergamoid är vanligt förekommande.



Matsalsstol i jugend med originaltyg. Foto: Kerstin Svedbäck.

Den bekväma stolens utveckling har haft många namn och utseenden. Från länstolen med öronlapparna och bergère, till fåtölj, emma och kåsös. Fåtöljen har fått sitt namn från franskans fauteuil som står för en bekväm stol med armstöd. En emma är en nätt stol med stoppad sits och rygg och med korta armstöd. Utformad särskilt för damer med vida kjolar. Kåsösen är en S-svängd stol ämnad för konversation. Den placerades ofta mitt på golvet, en innovation på 1800-talet i förhållande till att stolarna tidigare placerats runt väggarna.

En annan typ av stol är gungstolen som har sitt ursprung i Amerika där den förekom redan på 1700-talet. En stol som inbjuder till ett rofyllt stilla sövande gungande. Den har funnits i flera olika varianter. Dels den s.k. Windsortypen med hög rygg och pinnar i ryggen, dels den s.k. amerikanska gungstolen med hög stoppad rygg och sits. Den har fjädrar fästade på en ram. En gungstol i bjojträ och rottingflätning i sits och rygg har uppkallats efter upphovsmännen bröderna Thonet.

Under 1940-talet blir industritillverkning vanligare och de gamla möbelsnickarnas hantverkskunskap byts mot maskinell massproduktion. Stolar tillverkas även speciellt för barn. Materialet var då främst björk eller plywood. Möbler skapas också med inriktning på den nya ungdomskulturen, t.ex. Fladdermusfåtöljen, en stålkonstruktion med ett formsytt tyg. Allt fler stolar designas och tillverkas för det moderna livet. Bekvämlighet och köp, slit och släng!

Självklart säger våra möbler något om vår historia och om samhällsklassernas helt skilda smak och stil. Svensk möbelkonst anses ända sedan slutet av 1600-talet ha haft franska exklusiva möbler, främst avsedda för slottsmiljöer, som förebild. Svenska 1700-talsstolar har emellertid ofta en mera borgerlig karaktär med påverkan från engelskt-holländskt håll. Hantverkarnas tradition och skicklighet har betydelse tillsammans med hur lång tid framställningen kunde ta och vilka material som fanns tillgängliga. På 1800-talet kan man se hur tidigare stilar återkommer i s.k. ny-stilar. På 1900-talet utvecklas stolar för skilda målgrupper mer än för ståndssamhället. När industriframställningen tar över hantverket så blir designen viktig i förhållande till produktionssättet. När IKEA lanserar de platta paketen med gör-det-självinstruktioner innebär även detta en ny epok i möbelstilkonstens historia.

## SWEDISH GRACE

Den nordiska klassicism som karakteriserade mycket av konsthantverk, arkitektur och stadsplanering under tiden mellan 1910 och 1930 var ett av studieområdena under 2016 för seminariegrupp 3. En bakgrund till vårt intresse var vår bild av att de ledande arkitekterna, konstnärerna och konsthantverkarna då, ofta i samverkan, skapade miljöer som vi finner mycket tilltalande och harmoniska. Medan konstvetenskapen länge fokuserade på modernismen och dess brott med den klassiska traditionen på 1900-talet finns idag ett växande intresse för den nordiska klassicismens förening av modernitet och klassiska formspråk.<sup>1</sup> När den brittiske arkitekten Philip Morton Shand myntade begreppet "Swedish Grace" för den svenska varianten av den nordiska klassicismen uppskattade han moderniteten i ver-

ken medan andra i stället har prisat stilens tidlöshet och humanism. För oss är just denna stilepoks ambivalens, mellan bejakandet av den moderna tidens möjligheter och krav och respekten för det som historien gett oss, det som ger den sin speciella attraktionskraft. Intressant är också balansen mellan industriell produktion och hantverkskunande som ger stadsplanering, arkitektur och konsthantverk från denna tid en särskild prägel. Vi studerade och diskuterade speciellt tre exempel på detta. Gustaf Lindens geniala stadsplan för Linköping, Skandia-Teatern i Stockholm, där Gunnar Asplund och hans unga konstnärsvänner skapade ett allkonstverk för alla samt det svenska konstglaset och hur det kunde nå en internationell ryktbarhet.

1. Peter Elmlund och Johan Mårtelius eds, *Swedish Grace, The forgotten modern*, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2015.

# Asplunds Skandiabiograf – ett allkonstverk för alla

## Staffan Rudner

En del av mellankrigstidens miljöer och byggnader som Stockholms stadshus, Stockholms stadsbibliotek och skogskyrkogården är kända över hela världen men där finns också mer okända guldkorn kvar. Ett av dessa är Skandiabiografen eller Skandia-Teatern som den kallades när den invigdes den 9 september 1923.

Biografen finns än idag kvar i det år 1854 uppförda Warodellska huset vid Drottninggatan 82. År 1919 gick uppdraget att rita biografen till arkitekt Ragnar Hjort (1887-1971). För att kunna rymma en

så stor teaterlokal i ett hus som ursprungligen inte var avsett för det, placerade Hjort själva salongen på bakgården. Men strejk och konflikter stoppade arbetena som först 1922 kunde tas upp igen. Under tiden hade Ragnar Hjort fått nya arbetsuppgifter och uppdraget för det fortsatta arbetet gick till Gunnar Asplund (1885-1940)<sup>1</sup> som i sin tur anlidade många unga och idag välkända konstnärer som Hilding Linnqvist (1891-1984), Leander Engström (1886-1927), Alf Munthe (1892-1971), Gunnar Torhamn (1984-1965), Stig Blomberg (1901-1970), Einar Forseth (1892-1988) och Ivar Johnsson (1885-1970)

1. Gunnar Asplund avlade 1909 arkitektexamen vid Tekniska skolan. Vid den tiden hörde även en utbildning på Konstakademien till arkitektens skolning, men Asplund (och många andra unga arkitekter) ansåg Konstakademins undervisning vara föråldrad. Han sökte sig 1910 istället till en privat skola som blev känd under namnet Klara skola och som leddes av bland annat Ragnar Östberg och Ivar Tengbom. Efter Klara skola avslutade Asplund sin arkitekturutbildning med en Italienresa under vintern och våren 1914. Bland hans mest kända byggnader kan nämnas Skogskyrkogården, tillbyggnaden av Göteborgs rådhus och Stockholms stadsbibliotek.



Leander Engström, plafondmålning i balkongtrappan. Salami och Zulamith förenas över glasväggen som separerar trapporna. Foto Peter Gawthrop.

i arbetet med att inreda och utsmycka biografen. Skandia-Teatern är sedan maj 2000 kulturminnes-skyddad enligt ett beslut av länsstyrelsen.<sup>2</sup>

Asplund arbetar i sin inredning av biografen med den då moderna stilen "Semi-atmospheric Theatre", en lek med inomhus- och utomhusmiljöer. När gästerna lämnar Drottninggatas stadslandskap och människomyller träder de in i en annan stad och verklighet som kanske inspirerats av den Italienresa som Asplund gjorde 1914. Asplunds ambition är dock att miljön skall upplevas som intim och ombonad. Genomgående arbetar han med ytor, färger och belysning samt olika skolor för att uppnå sina effekter. Asplund var även en duktig designer av möbler, inredningar och armaturer. Asplundslampan som formgavs till biografens interiör finns fortfarande i produktion.

Först träder besökaren in i en yttre grå rektangulär vestibul som är formad som en klassisk italiensk förgård. Entréhallens väggar är målade i ljusgrått och smyckade med skulpterade paneler som i antikiserande stil visar scener ur antika dra-

mer och komedier med tillhörande musik och dans. De är utförda av Linköpingssonen Stig Blomberg (1901-1970). Han finns representerad i Linköping med bland annat verket *Vågspel* från 1967 utanför Landstingshuset.

Till vänster ligger ett väntrum som Hilding Linnqvist<sup>3</sup> har smyckat med stillebenmotiv. Till höger finns det så kallade stjärnrummet, en rotunda med kvadermålning nertill och där en avsats och karyatider av mässing delar upp väggen i fält där tavlor med filmstjärnor mm hängde. I taket finns en liten mörk öppning som representerar himlen.

Nästa fas i övergången till fantasins land är, efter en trappa, den inre foajén som Asplund kallade promenoaren. I Asplunds lek med inne/ute befinner sig publiken här fortfarande "utomhus" genom att väggen mot salongen är formad som en rusticerad vit utomhusfasad med accentuerade röda dörrar som ledde in i den rödfärgade salongen. Ovanför rusticeringen löper en fris med antika motiv skulpterad av Nils Enberg (1893-1959) som också var tecknare och grafiker. Lamporna på väg-

garna som vätte in mot salongen, liksom den vita marmorinläggningen i golvet skapar intrycket av en kvällsupplyst trottoar.

I korridoren bakom salongen finns fyra alkover med sittplatser som ovanför sig har dekorationer av Linköpingssonen Einar Forseth<sup>4</sup> som här målat friser med moderniserade puttofigurer som agerar eller gör film. Man kan bland annat se lekfulla anspelningar på skådespelare som Chaplin, Harold Lloyd och Mary Pickford, bilder ur Shakespeares pjäser som Hamlet och Julius Caesar samt modernare motiv. En scen som visar ett parodiskt triumftåg med Caesar som kommer hem med en slav släpande efter en leksaksvagn har under senare år av vissa setts som rasistisk och det har kommit förslag om att fresken bör förstöras eller täckas över.

Från denna nedre promenad leder en dubbeltrappa upp till en övre promenad. När besökarna går upp vänder de ryggen mot varandra men på väg ut ur biografen rör de sig mot varandra, förändrade av den gemensamma upplevelsen av filmen. Plafondmålningarna i det annars enkla trapphuset är av Matisseeleven Leander Engström<sup>5</sup> och gestaltar också ett möte. De illustrerar i 8 tablåer i starka färger scener ur Zacharias Topelius dikt *Vintergatan* där diktens huvudpersoner, Salami och Zulamith som är två älskande som åtskilts på skilda stjärnor, arbetar för att få förenas. Detta sker också över glasväggen som separerar de två trapporna.

Även om biografen välkomnade alla så markerade den fortfarande klasskillnader genom de dyrare balkongplatserna en trappa upp. Till dem leds man längs smala passager på salongens långsidor som får sin speciella karaktär genom de utvinklade klassiskt inspirerade entrépartierna och dörrarna till balkongplatserna som möter besökarna. Typiska detaljer är de smala kolonnerna och leken med dimensioner där dörrarna verkar små och intima genom kontrasten till inramningen.

När man trätt in i salongen, så skapade tältliknande baldakiner ovanför balkongerna, salongens välvda mörkblå tak och glödande lampglober (nu

dessvärre borttagna) illusionen av att publiken deltar i en föreställning som pågår under en bar stjärnhimmel. Elias Cornell menar att Asplund inspirerats av sina upplevelser av en nattlig karneval med lanternor i Taormina och sin upplevelse av kvällshimlen en kväll i Tunis, en himmel som han i sin dagbok sedan liknar vid ett valv, en enorm blåfärgad dom. På sidoläktarnas barriärer finns bårder med groteskslingor och figurer som Thyra Grafströms ateljéer broderade efter en förlaga av Alf Munthe.<sup>6</sup> Bårdernas väl tilltagna storlek hjälper ögat att se salongen som mindre och intimare än den är.

Fondläktarens barriär mot salongen fick en utsmyckning av Hilding Linnqvist, en sittande Venusfigur mot den röda sammeten. På andra sidan salongen framför filmduken fanns orkesterdicket där biografens tjugo man starka orkester skulle ta plats. När filmer inte visades täcktes filmduken av en ridå liknande teaterns men med en dämpad belysning underifrån. I taket balanserar gudinnan Luna, utformad av Gunnar Torhamn<sup>7</sup>, på sin orgelbasun. Den var en högtalare kopplad till Skandias spektakulära vita orgel som kom till biografen 1926.



Gunnar Asplund, interiörskiss av salongen, vy från bakre logen, 1922. Foto Arkitektur och designcentrum, Skeppsholmen.

4. Einar Forseth utbildade sig vid Valand och Konstakademien varpå han gjorde studieresor till Paris och södra Europa 1919-22. Han är kanske mest känd för sina bysantinskt inspirerade guldmosaiker i Gyllene salen i Stockholms stadshus fullbordade våren 1923.

5. Leander Engström var elev vid Konstnärskolans målarskola 1907-08 och studerade därefter 1909-10 för Henri Matisse i Paris. Han bildade konstnärgruppen De unga tillsammans med övriga Matisse-elever och tillämpade i likhet med sina konstnärskamrater den franskinspirerade expressionismen i ett måleri med svenska motiv. Under några år i början av 1920-talet vistades han periodvis i Italien där han fann ny inspiration och en ny motivvärld.

6. Alf Munthe var målare och textilkonstnär och var verksam för Handarbetets Vänner från 1930-talet. Gjorde också textil utsmyckning för Konserthuset i Stockholm, invigt 1927. Drev textilverkstaden Lekattgårdens vävateljé i Leksand, 1951-71, tillsammans med Greta Gahn.

7. Gunnar Torhamn studerade vid Konsthögskolan 1918-21, bland annat för Olle Hjortzberg, och gjorde därefter utländska studieresor. Torhamn blev en uppmärksammonumentalmålare och skulptör, framför allt av sakral konst

2. Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund* (Hong Kong, Phaidon, 2006) s. 106-109; Gunnar Asplund, *Stockholm City Library, Scandia Cinema, The Woodland Chapel*, *International Architect*, vol. 1, nr. 8, 1982, <http://www.umemagazine.com/IAHome.aspx>; Mats Kullander, *Skandia Teatern, en legendarisk biografshistoria*, <http://www.filmsoundsweden.se/backspiegel/skandia-teaterns-historia.pdf>; Chinie Yung Hagén och Micke Hoff, *Skandia-Teatern 1923-2013*, SF Bio

3. Hilding Linnqvist studerade vid Tekniska skolan och Konstakademien 1910-1912. År 1917 målade Linnqvist en muralmålning på Tekniska Högskolan i Stockholm och var 1922 medgrundare till konstnärgruppen Falangen. Han är mest känd för sitt naivistiska måleri.



Ivar Johansson, *Adam* respektive *Eva*, förgyllt trä. Foto: Peter Gawthrop.

Filmduken flankerades av två förgyllda träfigurer, *Adam* och *Eva*, som skulpterats av Ivar Johansson.<sup>8</sup> De två vaktar över ingången till den paradisivärld som filmkonsten ger oss inträde till. De visar en androgyn man och en rundare kvinna typiska för 1920-talets kroppsideal. Stilen liknar i sin klassicism och sina detaljfria släta ytor Aristide Maillols verk från denna tid. Ivar Johansson är väl för en Linköpingspublik idag mest känd för reliefen *Arbete och livsbejakelse* (1939) på Östergötlands museums fasad, samt skulpturen *Mannen och hans genius* (1944) vid Raoul Wallenbergs plats.

Trots att Skandia-Teatern återställt en hel del under de senaste decennierna efter efterkrigstidens kulturvandalism skär sig fortfarande den moderna publikens förmodade behov av starka lampor, popcorn och Coca Cola med Asplunds design. Tänk om det skulle gå att återställa biografen till den magiska plats för alla sinnen som den en gång var! Kanske skulle vi då till och med kunna avstå från storbildsfilmer för att istället njuta på nytt av Asplunds version av stjärnhimlen.

8. Ivar Johansson var en svensk skulptör och formgivare. Han utbildade sig på Tekniska skolan i Stockholm och på Kungliga Konsthögskolan i Stockholm, samt i Paris 1911-12. Därefter vistades han ett år i Italien. Han var medlem av skånegruppen De tolv och ses som en av klassicismens främsta representanter under 1920-talet.

I Skandia-Teatern möter vi några detaljer och färger som i vissa avseenden associerar till gamla tiders teaterarkitektur men mest ser vi något helt nytt där en lekfull variant av antikens arkitektur och design får möta moderniteten och kraven från ett nytt medium – stumfilmen. Genom detta har Asplund och hans konstnärskollegor skapat en ny slags mötesplats mellan tidsåldrar och människor. Vi kan uppleva hur en lätt och lekfull klassicism förenas med för sin tid funktionella moderna lösningar.

I vår tid, när den modernism som efter Stockholmsutställningen 1930 verkade svepa bort århundradens kreativa uttryck i sin tur av många börjar betraktas som historia, kan en återblick på 1920-talets människovänliga arkitektur och design kanske vara ett avstamp till ett nytt tänkande. Och då inte ett ytligt återvändande till gamla stildetaljer som under det postmoderna 1980-talet utan till en helhetssyn på konst, design och arkitektur som på ett nytt sätt kan skapa tidlösa och humana miljöer genom att förena tradition och framtid, det vackra och det funktionella.

# Svensk glaskonst – Swedish grace

Ingela Gustafsson

Omkring 1915-20 fanns det ett 50-tal glasbruk i Sverige. Många av de små bruken kom till som komplement till andra näringar. Genom tillgång på skog kunde t ex några bönder sluta sig samman om ett bruk. Efter första världskriget kom elektrifieringen av Sverige i gång och efterfrågan på armaturer steg kraftigt. Konserveringsburkar såldes också i stor omfattning liksom andra bruksglas. Någon konstnärlig ambition genomsyrade inte utbudet utan man tillverkade det som sålde bra.<sup>1</sup>

På den Baltiska utställningen i Malmö 1914 ingick en stor avdelning med svenskt glas. Berättigad kritik mot det svenska glaset framfördes bl. a av Erik Wettergren, sekreterare i Svenska slöjdförbundet. Han ansåg att glaskonsten hade stagnerat och förlorat sin konstnärliga kraft. Påverkan från tidens konstdebatt samt att konstnärer knöts till glasindustrin blev början till en intressant period av nytänkande och experimentlusta.

Eleganta och dyrbara glas arbetades fram i krävande tekniker, liksom glas med sirliga dekorer och gracila formspråk. Formgivarna hämtade sin inspiration från den klassiska antikens former men också från Egypten och Kina.

Den nya konstriktningen Swedish grace fick nu sitt uttryck i svenskt glas! Förnyelsen av glastillverkningen började på Orrefors, där den lilla hyttan tillverkade bläckhorn och stomatolglas. Johan Ekman blev brukets nya ägare 1913. Hans ambition var att bredda sortimentet. Han anställde Albert Ahlin som disponent. Tillsammans utökade de sedan personalstyrkan med hyttmästaren Oscar Landås, de mästertliga glasblåsarna tillika bröderna Knut och Gustaf Bergqvist samt den mycket skickliga gravören Gustaf Abels. Nu kunde man satsa på både hantverket och personalens djupa kunskap. Behovet av en konstnär knuten till bruket växte också fram.

Albert Ahlin hade blivit väldigt imponerad av ett bokomslag som Simon Gate designat. Han kontaktade Gate och bad honom göra några glasskisser. Detta ledde till att Gate blev kontrakterad av Ahlin och han kom att stanna på bruket i 30 år. Ett år senare knöts även Edward Hald till Orrefors. Simon Gate (1883-1945) hade dessförinnan studerat på Högre konstindustriella skolan och på Konsthögskolan och var innan han rekryterades till Orrefors en tid verksam porträttmålare och illustratör.

Ett för Simon Gate signifikativt föremål är *Kungsholmspokalen* med sitt frodiga mönster. Ett konkret uttryck för det fina samarbetet mellan de mästertliga gravörerna och konstnären.



Simon Gate, *Kungsholmspokalen*. Kulturparken i Småland. Foto Jörgen Ludwigsson.

1. De biografiska detaljerna är från Anne-Marie Ericsson, *Svenskt 1920-tal*. Lund 1984 samt Jane Fredlund, *Moderna antikviteter*. Bromma 2006.

Edward Hald (1883-1980) studerade på handels-högskolan i Leipzig och därefter fortsatte han med studier i arkitektur i Dresden. Han ville dock bli målare och gick en konstnärlig utbildning i Köpenhamn, innan han fortsatte vid Konstnärskörbundets skola i Stockholm. Han var också elev hos Matisse i Paris. Han utförde till en början porträtt- och figurmålningar. Han är idag mest känd som glaskonstnär men han formgav också uppmärksammat servisgodis för Rörstrands porslinsfabrik samt Karlskrona porslinsfabrik.

I hyttan experimenterade glasblåsarna, gravörerna och konstnärerna med överfångsglas, ett glas som är överdraget med ett eller flera färgskikt. Glasblåsaren Knut Bergqvist lyckades få fram några bitar genomskinligt glas med färgat mönster i massan. Simon Gate såg genast stora konstnärliga möjligheter i det här. Han upptäckte också att man kunde slipa glaset och på så sätt få fram nya effekter. Det nya glaset fick namnet Graalglas efter Frödings dikt om glaset som sluter sig kring sitt innehåll. Begreppet Graal härrör från den medeltida legenden om att Kristi blod vid korsfästelsen samlades i ett kärl med detta namn där blodet blev inneslutet.

Att formgivarna och glasblåsarna var lyhörda inför varandras önskemål framgår av följande. En glasblåsare har berättat att Gate började rita en skiss men glasblåsaren ville hellre blåsa direkt efter Gates muntliga anvisningar och han blev klar före skissen! Samarbetet med Hald var också en utmaning för glasblåsarna – ibland när de blåste efter en skiss kunde han plötsligt ropa stopp och slutresultatet blev något helt annat!

Både Orrefors och dotterbolaget Sandvik, där Gate och Hald också var verksamma, använde ibland så kallad kristidsmassa i tillverkningen. Efter krigsåren var soda en bristvara som man fick byta ut mot natriumsulfat. Sulfatglasen förekom i olika färger mestadels i grönt eller blått. Tillsammans med glasblåsaren Knut Bergqvist skapade Gate också de så kallade Slotsglasen i mörka gröna eller bruna nyanser.

Det fina och nära samarbetet mellan de olika yrkesmännen med sin samlade gedigna erfarenhet och kunskap utgjorde grunden för den uppmärksamhet och den utveckling Orrefors gick till mö-

tes. Deras konstglas förknippas man med skickligt utförda graverade glas med livsbejakande motiv och Matisse-inspirerade figurer. Företaget fick också gott stöd av Svenska slöjdföreningen, Nordiska kompaniet, Svensk-franska konstgalleriet m fl.

På konst- och industriutställningen i Göteborg 1923 presenterades för första gången det nya graverade glaset. På världsutställningen i Paris 1925 följde det internationella genombrottet och de fick bland annat motta ett Grand Prix-pris.

Ett av kännetecknen för "Swedish grace" är hur stilen balanserar mellan nyklassicism och modernitet. I grunden har t ex de berömda glasföremålen från Orrefors ofta en enkel modern form som lämpar sig bra för massfabrikation. Gravyrerna skapar med sin komplexa och stilfulla dekor en livfull kontrast till denna enkla grundform. Motiven hade ofta antika inspirationskällor men ibland också mer samtida. De graverade föremålen var naturligtvis en lyxvara men sågs av samtiden (t ex internationella bedömare vid Parisutställningen 1925) ändå som folkliga. Ett bra exempel är Edward Halds *Fyrverkeriskål* från just 1925. Hald har gett skålen ett tredimensionellt uttryck där skålens uppåt expanderande form speglar raketernas uppstigande banor och slutliga gnistrande explosioner. Resultatet blir ett konstverk som appellerar till såväl modernister som traditionalister om än av olika anledningar.<sup>2</sup>

Simon Gate utförde också offentliga arbeten t ex speglar och armatur till Stockholms konserthus samt utsmyckningar till M/S Kungsholm. I matsalen på Sörängens folkhögskola i Nässjö finns en takmålning, De fyra årstiderna, numera K-märkt.

För Edward Hald utgjorde Gates död 1945 en stor förlust men han fortsatte sitt livsverk som glaskonstnär och målare. Ett av hans mästerverk är Himmelsgloben, en 53 cm hög glasglob som finns på Nationalmuseum.

Några andra glasformgivare förtjänar också att nämnas. Edvin Ollers (tidigare Olsson) var en mångsidig yrkesman och en av våra första konstindustriformgivare. Han arbetade som målare men också som konstpedagog med en egen målarskola sommartid. Han formgav också keramik för Uppsala-Ekeby. Han arbetade i tenn, silver och gjutjärn, illustrerade bokband och designade textil.

Efter kontakt med Elsa Gullberg på Svenska slöjdföreningens förmedlingsbyrå fick han kontrakt med Kosta glasbruk.

Edvin Ollers var mycket intresserad av museernas äldre glassamlingar och deras formspråk, vilket tydligt kom till uttryck i hans formgivna glas. Inför Hemutställningen på Liljevalchs 1917 formgav han en kollektion som blev succé. Både enkla hyttarbetade glasföremål och slipade graverade glas i överfångsteknik ingick i samlingen. Han arbetade framför allt med en blå- eller gröntonad massa. Glasens gröna färg fick man fram genom att använda skärivor från skokrämsburkar. Det här var ett nytt sätt att framställa glas med blåsor och ojämnheter och en tydlig skillnad mot brukets tradition med glas utan blåsor och ojämnheter. Ledningen för bruket hade synpunkter på detta och hans tid på Kosta blev inte så lång. Han formgav också glas för Reijmyre, Elme, Åfors och Flygsfors.

Ewald Dahlskog verkade som bildkonstnär, keramiker och ebenist. Han formgav konst- och bruksglas för Kosta under åren 1926-29. Hans kollektion visades i Stockholm 1926 och väckte stort intresse. Han förnyade glaskonsten på ett djärvt

sätt genom att med skärslipningen skapa uttrycksfulla tecken i glaset såsom blad, flygande fåglar, fiskar och vajande gräs. Hans glas framstod som ett mycket konkret uttryck för art deco.

Hugo Gehlin, grafiker, kyrkomålare, porträtt- och landskapsmålare. Han utförde också mosaikarbeten och gjorde träsnitt. Under en tågresa träffade han William Stenberg som just köpt Gullaskrufs glasbruk. Inför den kommande Stockholmsutställningen sökte han en formgivare som kunde förnya brukets sortiment av pressglas såsom skålar och bonbonjärer. Gehlin anställdes av Stenberg och tog snabbt fram en ny kollektion glas – allt från kannor till brännvinsfåglar, karaffer, pokaler och servisglas. Han formgav exklusiva glas i en åskblå färg kallad indigo då man blandar glasmassan med kobolt och mangan. Han formgav också glas i opalin, ett mjölkigt material som skiftar i olika pastellnyanser. Bruket framställde också koboltblått glas.

Efter andra världskriget lät Stenberg bygga ett hus med ateljé åt Gehlin i Gullaskruf och han kunde då arbeta för bruket av och till fram till sin död 1953.



Edward Hald, *Fyrverkeriskålen*, 1925, Upplandsmuseet. Foto Anja Szyszkiewicz

2. Helena Käberg, "Swedish Grace in decorative arts and design", in *Swedish Grace The forgotten Modern*, P Elmlund and J. Mårtelius eds., Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2013.



KONST-  
HISTORISKA  
KLUBBEN  
LINKÖPING