

KONST VETAREN 2018



KONSTVETAREN 2018

INNEHÅLL

- 3 Ordföranden har ordet
- 4 Hugo Simbergs undersköna blomma
NICLAS FRANZÉN
- 8 Helene Schjerfbeck, Ellen Thesleff, Sigrid Schauman och Elga Sesemann
– fyra banbrytande finska konstnärer
MONIKA MINNHAGEN ALVSTEN
- 12 Fast i leran och i ständig rörelse
– ett möte med Inger Södergren, keramiker
GUNILLA THURFJELL
- 16 FYRA KVINNliga KONSTNÄRER
Anneli Lindberg IRENE KARLSSON
Idun Lovén MARIANNE ÖRTLUND
Britta Rothlin-Zachrisson ANITA KROON JONASSON
Gerda Wegener ANITA HULL
- 23 Simon Marcus Larsson (1825–1864) – en levnadsberättelse
ANITA ARBRANDT
- 27 Skulptören Camille Claudel 1864–1943
MARIANN EKSTRÖM SVENSSON

KONSTVETAREN 2018

Redaktörer: Ingela Gustafsson, Staffan Rudner, Kerstin Svedbäck och Gunilla Thurfjell

Grafisk form: Mats Fredrikson

Ansvarig utgivare: Eva Flogell

Ordföranden har ordet

2018. Hur minns vi detta år? I det personliga minnet erinrar vi oss förmodligen olika företeelser, men ur ett klubb- eller föreningsperspektiv finns det några gemensamma spår som går att följa. Konsthistoriska klubben har under året haft ett gediget program med både föreläsningar, resor, studier och social samvaro. Finskt konsttema, arkitektur och stadsplanering, konstutsmyckning i nybyggnation samt resor till Valinge gård och Ytterjärna kulturcentrum, Artipelag och Nyköping är några inslag i årets program.

Intressant är att iakta hur studie- och programverksamheterna ger influenser till varandra. Ett tema i en seminariegrupp kan leda till föreläsning, studiebesök eller konstresa. I andra fall är det seminariegrupperna som riktar sin nyfikenhet på fördjupning av en föreläsning och använder studierna till angränsande frågor och mer inträngande behandling. Vi kan också se hur teman återkommer, t.ex. konstnären Tyra Kleen. Detta år följdes en tidigare föreläsning upp med besöket på Valinge, där släktingar förvarat hennes konst i ett halvt sekel. Konstbildningen blir till en väv med flerfaldiga och fullödiga inslag!

De fyra seminariegrupperna de s.k. konstvetarseminarierna har som vanligt valt att gå sina egna vägar. Grupp 1 har temat kvinnliga konstnärer med tunnelbanans konst som ett delmål för studiebesök på plats. Grupp 2 har fördjupat sig i idéhistoria som hjälp för konstanalyser och har även konstnärsgrepp som konkreta studieobjekt. Grupp 3 har studerat salongskonst och konstens villkor. Grupp 4 som studerar offentlig konst har blivit guidade på Östergötlands universitetssjukhus, Linköpings stadshus och Linköpings universitet och har haft besök av stadsantikvarien Alexander Barbos och Passagens chef Lars-Ove Östensson.

I årets upplaga av Konstvetaren har vi glädjande nog fått bidrag från många skilda håll i vår verksamhet. Medlemmar i konstvetarseminarierna bidrar bland annat med flera inslag. De kvinnliga konstnärerna Anneli Lindberg, Idun Lovén, Brita Rothlin-Zachrisson, Gerda Wegener beskrivs närmare av Irene Karlsson, Marianne Örtlund, Anita Kroon Jonasson och Anita Hull. Salongskonsten representeras av den store östgötske konstnären Marcus Larsson, som Anita Arbrandt skildrar medan Mariann Ekström Svensson fördjupat sig i skulptören Camille Claudel. Årets föreläsningstema om finska konstnärer följs upp av föreläsarna Niclas Franzén och Monika Minnhagen Alvsten med två fördjupande artiklar. I vår intervjuserie har Gunilla Thurffjell detta år porträtterat keramikern Inger Södergren.

Med stolthet och glädje ser vi hur KKL:s olika verksamhetsområden knyts ihop med varandra och inspirerar fler och fler att skriva i Konstvetaren. Stort tack till alla skribenter och till vår redaktionskommitté. Utan ert arbete skulle Konstvetaren inte kunna ges ut.

Konsthistoriska klubben hoppas ge våra medlemmar och andra läsare en riktigt läsvärd upplevelse genom årets upplaga av Konstvetaren!

LINKÖPING I NOVEMBER 2018

Eva Flogell

Hugo Simbergs undersköna blomma

Niclas Franzén

Det vackraste och mest värdefulla är också det allra ömtåligaste. Blomman som symbol för livets skönhet, men även för dess skörhet, löper som en röd tråd genom kulturhistorien. Våren 1895 lämnade den 4 år gamla Marjatta Gallén jordelivet och hösten samma år skapade fadern Akseli Gallen-Kallela det lilla träsnittet *Dödens blomma*.¹ Vid den mörka dammens kant växer en vacker blomma som lockar den unga flickan till sig, medan Döden obarmhärtigt väntar på henne, halvt dold bakom trädstammarna. Till bilden fogades även en kort dikt: "Vid den svarta dammen växte en blek blomma; i drömmen plockade jag den. Men ur drömmen vaknar jag inte, det var Dödens bleka blomma."²

Gallen-Kallelas unga elev Hugo Simberg tog starkt intryck av sin lärares ödesmättade bild.³ När han själv samma år började utveckla sin egen döds-gestalt blev resultatet dock en varm, känslösam lieman, som var full av människokärlek men som likväl var tvungen att utföra sin tunga uppgift. I *Döden lyssnar* (1897) håller Döden tre vita blommor i sin hand medan han med böjt huvud inväntar det ögonblick då den äldre kvinnan som ligger i sin säng ska följa honom vidare. Den lilla akvarellen tillkom samma år som hans mor avled, möjligen hade bilden en liknande terapeutisk betydelse för Simberg som Gallen-Kallelas träsnitt med största sannolikhet hade haft för honom.

Redan året innan målade Simberg *Dödens trädgård* (1896), där tre dödsfigurer kärleksfullt sköter om blommorna i sin trädgård. Intressant är att notera att Döden, som vanligtvis kopplas samman med lien och med skörd, här istället givits den helt omvända rollen då han med sin vattenkanna odlar och gynnar växtkraft. Simberg har förklarat bildens budskap, blommorna är själar, på en plats människor hamnar innan resan vidare till himlen.⁴ Trädgården, belägen mellan livet och himlen tycks

motsvara den andevärld som den svenske mystikern Emanuel Swedenborg beskrev som ett "övergångsstadium för människan efter döden"⁵. Varje avliden människa kom enligt Swedenborg till denna andevärld, en plats där själarna undervisades och förbereddes för himlen. Swedenborg var omåttligt populär inom de symbolistiska konstnärskretsar som Simberg umgicks i, och våren 1896 hade Simberg dessutom besökt Swedenborgs gravplats i London.⁶

Om detta fanns i hans tankar när *Dödens trädgård* målades kan vi inte veta, men det var en bild och ett budskap som av allt att döma betydde mycket för Simberg. Ett decennium senare återkom han till motivet genom att återskapa *Dödens trädgård*, nu i stort format i Tammerfors domkyrka. Denna gång lämnade han ännu en gåta efter sig, då han valde att datera målningen med A.M. (Anno Mundi, världens år) och inte som brukligt i en kyrka med A.D. (Anno Domini, Herrens år).⁷ 1897 målar Hugo Simberg sin sköraste och märkligaste blomma, *Den undersköna blomman*. Vid stranden till en stilla älv växer en ensam blomma. Dess stjälk är så tunn att den ser ut att kunna brytas av minsta vindpust, men så hög att själva blomman svävar över människorna. En nedstämd pojke eller ung man står under blomman med sina händer sammanslagna. Blicken är fäst på en annan pojke, som med lugn nöjd uppsyn sitter på knä framför blomman. Sin ena hand vilar den knäböjande pojken på blommans tunna stjälk, och med den andra är han just beredd att med sin sax klippa av stjälken. Saxen är utspänd till sitt max, som om han tog sats, det finns ingen tvekan i hans min eller agerande. Den stående pojken tillåter trots ett lidande ansiktsuttryck händelseförloppet, blomman är dömd. Det vackra livet, som redan från början är bräckligt och skört möter en övermäktig och handlingskraftig motståndare, medan den som skulle kunna förhindra förstörelsen är passiv och uppgiven.



Akseli Gallen-Kallela, *Dödens blomma*, 1895, Ateneum. Foto Hannu Pakarinen

1. Heikki Malme, "Grafik", *Akseli Gallen-Kallela: [utställning]*, Ateneum, 16.2 – 26.5, 1996, Åbo konstmuseum, 26.6 – 1.9, 1996, Juha Ilvas, (red.), Ateneum, Helsingfors, S. 90-103, 1996, s. 91-92.
2. Översättning från: Salme Sarajas-Korte, "Hugo Simberg, Axel Gallén och H. C. Andersen", Hanna-Leena Paloposki & Susanne Lehtinen, (red.), *Fan, döden och ängeln i ateljén: studier över Hugo Simbergs konst*, Statens konstmuseum/Museet för finländsk konst Ateneum, Helsingfors, S. 15-24, 2000, s. 22.
3. Sakari Saarikivi, *Hugo Simberg: hans liv och verk*, Fritze, Stockholm, 1951, s. 185.
4. Susanna Pettersson, "Döden i Hugo Simbergs konst: värdar, väntar och går bredvid", Hanna-Leena Paloposki & Susanne Lehtinen, (red.), *Fan, döden och ängeln i ateljén: studier över Hugo Simbergs konst*, Statens konstmuseum/Museet för finländsk konst Ateneum, Helsingfors, S. 25-36, 2000, s. 29.
5. Emanuel Swedenborg, *Om himlen och dess under och om helvetet enligt vad jag hört och sett*, Proprius, Stockholm, 1986, s. 351
6. Riikka Stewen, "Swedenborg", i *Hugo Simberg: alfabet*, Ateneum, Helsingfors, S.130, 2000, s. 130.
7. Anja Olavinen, *Hugo Simberg: 1873-1917*, Ateneum, Helsinki, 2000, s. 107.



Hugo Simberg, *Dödens trädgård*, 1896, Ateneum. Foto Jouko Kónönen

Det sköra livet innehåller en stor dos livsvilja. Blomman växer i skugga, men har genom att växa sig så hög lyckats sträcka sig ut i solen. Nu, efter en lång kamp i skuggan tronar den vita blomman i solljuset. Blommans vita färg, med små inslag av blått, ger den samma färgstruktur som molnen. Samstämmigheten mellan blomma och moln förstärker känslan av att blomman svävar högt över marken. Om en sekund faller den till marken. Strävade den för högt? Är det rent av skönhetspris? Älvstranden är full av små, röda och vita blommor, som pojkarna inte tycks ägna en tanke. De är tillräckligt anspråkslösa för att inte fånga deras intresse. De små blommorna utgör istället

ett dekorativt inslag, men förtydligar även hur unik den undersköna blomman är. Unik och därför sårbar. Precis så som många konstnärer vid tiden betraktade sig själva. Detta synsätt var särskilt framträdande inom den symbolistiska tradition som Simberg var en del av, även om han aldrig skrev under på rörelsens alla excentriska inslag.⁸ Konstnären är enligt symbolismen ett geni, med förmåga att se vad andra inte ser, en syn som når bortom våra sinnen, in till det eviga.⁹ En vacker och speciell förmåga, men en förmåga som samtidigt lämnar konstnären ensam och missförstådd. Ensamheten var inte bara av ondo, omvänt gällde även att tystnad, ensamhet och isolering sågs som

8. Sakari Saarikivi, *Hugo Simberg: hans liv och verk*, Fritze, Stockholm, 1951, s. 197. Saarikivi hävdar att Simberg konsekvent enbart tog till sig symbolismens krav på individualism. Utöver detta bör dock påpekas att Simberg absolut även inspirerades av såväl rörelsens motivtradition som mystik. Symbolismens mystiska sida introducerades han till, inte minst av Gallen-Kallela. Han fördjupade sig emellertid inte i symbolismens andliga och metafysiska sida lika mycket som sin lärare, utan utgick istället mestadels ifrån en personlig dröm- och fantasivärld.

9. För en utförlig redogörelse av symbolismens syn på det konstnärliga geniet och dennes relation till det andliga se; Niclas Franzén, "Bortom verklighetens utmarker – Symbolismens teori och metafysik ur ett svenskt perspektiv", *Konstvetaren* 2014., S. 20-35, 2015, s. 20-26.

förutsättningar för att geniet skulle kunna utforska den andliga världen.¹⁰ Priset var likväl högt, det fanns en utbredd tanke om att genialitet var sammankopplat med sinnessjukdom.¹¹ Unik och därför sårbar.

Den som ser livet bortom vårt, lämnar något kvar där, en del av själen blir pantsatt, och kvar på jorden står den svaga, sjukliga konstnären som redan förlorat en del av sin livskraft. Var det sådana tankar som Simberg brottades med vid skapandet av *Den undersköna blomman*? Funderingen leder tanken till en annan målning av en hög skör blomma skapad ett knappt decennium senare, Ivar Arosenius *Självporträtt med blomsterkrans* (1906).

Porträttet är målat en kort tid efter att Arosenius var nära att avlida av förblödning till följd av sin blödersjuka.¹² Den unge målaren avbildar sig själv som blek och svag, men utan att för den delen framstå som viljelös. Bakom honom växer en hög blomma på en tunn stjälk. Blomman förmår inte att stå upprätt utan hjälp, den stötts av ett enkelt blomstöd. Det bräckliga, sköra livet kan ibland behöva extra omvårdnad. Han är omplåstrad och har fått sin nödvändiga behandling, och han lever. Budskapet förstärks av bakgrundens dagsländor, en påminnelse om livets korthet. Arosenius levde varje dag med döden som sällskap i högre grad än vad Simberg gjorde, men även den senare brottades med sviktande hälsa och depressiva perioder.¹³ Simberg valde även självmant Döden som följeslagare i sin konst, kanske som ett medel för att lindra sin oro. 1897, återger han i en etsning hur Döden besöker honom i ateljén. Men nej, inte för att hämta honom vid detta tillfälle, utan för att be konstnären om en utsmyckning av lien. Arosenius uppstöttade blomma bröts av mindre än tre år efter självporträttet

målades när blödersjukan slutgiltigt tog hans liv i början av januari 1909. Simbergs resa slutade något senare, 1917 då han avled av en kraftig sjukdomsattack 44 år gammal. 20 år hade då förflutit sedan Dödens besök i ateljén.

Lika många år hade även förflutit sedan *Den undersköna blomman* målades. Den mot himlen avtecknade blomman påminner om en fågel.¹⁴ Är det en slump? Sannolikt inte, vad kan vara naturligare för en blomma som strävar mot skyn än att skaffa sig vingar? Inte minst om man växer på en så bräcklig stjälk kan lite extra lyftkraft vara positivt. Är det rent av så att lyftkraften är tillräcklig för fågelblomman även när stjälken klipps av, blir den



Hugo Simberg, *Den undersköna blomman*, 1897, Nationalmuseum, från Wikimedia Commons

10. Robert Goldwater, *Symbolism*, 1st U.S. ed., Harper & Row, New York, 1979, s. 29.

11. Michelle Facos, *Symbolist art in context*, University of California Press, Berkeley, 2009, s. 84.

12. Björn Fredlund, *Ivar Arosenius*, Signum, Stockholm, 2009, s. 143-144.

13. Sakari Saarikivi, *Hugo Simberg: hans liv och verk*, Fritze, Stockholm, 1951, s. 70, 84-85; Anja Olavinen, *Hugo Simberg: 1873-1917*, Ateneum, Helsinki, 2000, s. 95.

14. Att blommans form påminner om en fågel nämns även av Riikka Stewen, "Blomma", i *Hugo Simberg: alfabet*, Ateneum, Helsingfors, S. 22, 2000, s. 22.



Ivar Arosenius, *Självporträtt med blomsterkrans*, 1906, Nationalmuseum. Foto Cecilia Heisser

befriad från sin snara för att sedan äntligen kunna flyga fritt? Nej, den tolkningen känns långsökt och överensstämmer dåligt med scenens övriga budskap, fågelformen är sannolikt snarare tänkt att förstärka känslan av hur högt blomman strävar. Med det sagt ska vi minnas att Hugo Simberg älskade mångbottnade bilder, sällan kan hans symbolism reduceras till tydliga budskap. Kanske leker han med vår associationsförmåga. För det finns ytterligare en association med avseende på blomman som fågel som Simberg sannolikt lekt med. Blomman formar sig som en vit duva som sänker sig över den unga mannen, alldeles vid älvens strand, en bildidé med tusentals föregångare inom konsthistorien. Den Helige Ande som i form av en vit duva sänkte sig över Jesus vid floden Jordan i

samband med Jesu dop. Likheten med det kända bibelmotivet kan inte förklara bilden som helhet, då den på knä stående pojken näppeligen kan ha något gemensamt med Johannes döparen, men möjligen kan den duvlika blommans svävande över den stående pojken låta oss förstå att han bär en helighet inom sig. Han som inte vill avsluta det bräckliga, vackra livet.

Beslutet är dock taget och nu faller blomman mot marken. Men möjligen är det inte slutet. Rötterna och bladen finns kvar efter att blomman fallit. Kanske reser sig den undersköna blomman nästa vår på nytt mot himlen, kanske finns det något bortom det sköra livets slut. Där bortom våra sinnen, där den pantsatta delen av själen väntar.

Helene Schjerfbeck, Ellen Thesleff, Sigrid Schauman och Elga Sesemann, fyra banbrytande finska konstnärer

Monika Minnhagen Alvsten

2017 var ett jubileumsår för Finland som blev självständigt den 6 december 1917. Konsthistoriska klubben uppmärksammade jubiléet och inledde 2018 med ett finskt tema: ett Art after Work-föredrag, en offentlig föreläsning och en resa till Millesgården, där utställningen *Bilden av den moderna kvinnan* visades med verk av de fyra konstnärerna Helen Schjerfbeck, Ellen Thesleff, Sigrid Schauman och Elga Sesemann. Utställningen gav en intressant inblick i hur det var att vara kvinna och konstnär under 1900-talets första hälft. Deras konstnärskarriärer sammanföll med framväxten av det moderna finska samhället.

Den finska konstutbildningen var redan från starten 1846 öppen för både kvinnor och män. Decennierna kring sekelskiftet 1900 fick de kvinnliga konstnärerna stipendier – om än inte i samma utsträckning som de manliga – och reste ut i Europa för att förkovra sig. De ställde ut både hemma och utomlands, de blev omskrivna och deras verk köptes in till olika samlingar. Kontakterna var täta med både Sverige och kontinenten och de finska konstnärerna tog till sig modernismens olika stilar och ismer.

Men samhällsklimatet förändrades under mellankrigstiden. Den unga republikens officiella konstpolitik var, liksom i många andra länder vid den tiden, nationalistisk och konservativ. Det manliga geniet hyllades och kvinnornas möjligheter att skapa en karriär minskade. När ekonomin blev sämre satsade samlarna hellre på etablerad konst än ny och experimentell.

Finska språket fick ställning som nationalspråk tillsammans med svenskan 1919 men språkfrågan gav även lång tid därefter upphov till häftiga ställningstaganden. Konstnärskåren kom att delas efter

språk. Helene Schjerfbeck, Ellen Thesleff och Sigrid Schaumann hade svenska som modersmål. Elga Seesemann kom från en baltisk släkt som talade tyska och ryska och hon lärde sig finska i skolan. Den infekterade språkfrågan gjorde att både Thesleff och Schauman bodde utomlands långa perioder och kände sig främmande i hemlandet.

De fyra konstnärinnorna gjorde olika livsval för att kunna utöva sitt konstnärskap. Schjerfbeck och Thesleff gifte sig aldrig medan Elga Sesemann var gift med en konstnär. De hade inga barn. Sigrid Schauman fick en dotter men gifte sig inte med barnets far utan bestämde sig för att vara ensamstående försörjare.

Modernismen var en idé- och konstströmning med många förgreningar. Till det moderna hör en önskan att frigöra sig från det förflutna och söka det nya. Förutom att det gjordes olika form- och stilexperiment påverkade modernismen livsstilen och moderniseringen av samhället. I verken som fanns med på utställningen på Millesgården avspeglades modernismen i motivvalen. Den nya livsstilen med eleganta, självständiga kvinnor i moderiktiga kläder som förekom i tidens veckomagasin inspirerade många konstnärer. Bland dem fanns Helene Schjerfbeck som gjorde ett stort antal målningar av moderna yrkeskvinnor. Hon läste franska modetidningar som *La mode pratique* och *Chiffons* i sin frivilliga isolering i det lilla samhället Hyvinge norr om Helsingfors.

Ett annat nytt motiv var stadslandskapet. Helsingfors växte från småstad till storstad mellan sekelskiftet och första världskriget. Ellen Thesleff målade flera stadsbilder som fångar storstadens puls. Elga Seeseman målade expressiva stadslandskap där de tunga krigsårens stämningar känns.

För Ellen Thesleff var det viktigt att leva ett gott liv enligt de moderna idealen som innebar att återge en harmoni mellan människan och naturen i bild. Även för Sigrid Schauman var naturens harmoni och skönhet betydelsefull.

Alla fyra berättar i sina bilder om sin samtid och samhällssituationen. De var självständiga och uttrycksfulla kvinnor som förnyade sig gång på gång. Deras ideal var att vara en självständig bildkonstnär. De ville gå i spetsen, de hade visioner och ägnade sig helhjärtat åt sin konst.

Helene Schjerfbeck (1862–1946) fick redan som 11-årig plats på Finska Konstföreningens ritskola och debuterade 17 år gammal. Hon fick stipendier och resebidrag och målade bland annat i Frankrike, England och Italien. I början av 1890-talet undervisade Schjerfbeck på ritskolan i Helsingfors. 1902 övergav hon undervisandet av hälsoskäl. Hon flyttade med sin mor till Hyvinge fem mil norr om Helsingfors och bodde där i femton år utan att en enda gång lämna orten. Men hon följde med i internationella konstitidskrifter, höll tät brevkontakt med sina närmaste konstnärsvänner ”målarsystarna” och fick ofta gäster.



Helene Schjerfbeck, *Självporträtt med röd fläck*, 1944.
Finlands Nationalgalleri/Konstmuseet Ateneum. Foto Gunilla Thurffjell.



Helene Schjerfbeck, *Självporträtt mot svart fond*, 1915.
Finlands Nationalgalleri/Konstmuseet Ateneum. Foto Gunilla Thurffjell.

I Hyvinge utvecklade Helene Schjerfbeck sin egen modernistiska stil där hon förenklade och renodlade motiven i intensiva målningar. Under sitt långa konstnärskap fick hon impulser från olika stilepoker och sätt att måla. Hon skriver själv 1918: ”...bara en sak vet jag, att det påföljande arbetet har utvecklats från det föregående, erövrat genom erfarenheten.”

1913 tog konsthandlaren Gösta Stenman kontakt och lanserade henne efter den långa isoleringen genom att köpa och sälja verk och se till att de visades på utställningar både i Finland och utomlands. Efter Finska Konstföreningens uppskattade höstutställning 1914, där Schjerfbeck deltog, beställde föreningen ett självporträtt till sin samling i direktionsrummet. I *Självporträtt mot svart fond* avbildar hon sig som en modern yrkeskvinna. Här står en konstnär som går sin egen väg med penslarna i handen och en kaxig hårlock som inte vill inordna sig i frisyren. Endast de nödvändiga detaljerna som hakan med sin grop är markerade. Färgfälten är sammanhållna och genom att arbeta med färgplan i varma och kalla toner skapar hon ett djup som är inspirerat både av kubism och syntetism.

Helene Schjerfbeck gjorde mer än 40 självporträtt, oftast bröstbilder, där hon granskar sig själv och åldrandet med skarp och avslöjande blick. I de sista porträtten är det kroppsliga nästan borta och vi ser bara en skalle. De sista resterna av fåfänga har flagnat och hon ser sin nakna död i ansiktet.

Hon målade gärna människor men var inte intresserad av att fånga deras själsliv eller identitet. Det är typbilder där de personliga dragen är borta. De moderna kvinnorna på målningarna kan ses som sinnebilder för en ny mer demokratisk tid där kvinnorna stod på egna ben. Ofta är titlar anonyma, t.ex. *Sömmerskan* eller *Skidåkerska*.

Schjerfbecks produktion är stor – över tusen verk. Hon var mycket produktiv även på äldre dagar och lärde sig att arbeta med litografi som 75-årig. Ofta framhålls hennes dåliga hälsa och självkänsla i biografier men verken visar att hon var ihärdig, kompromisslös och professionell. Konsten betydde allt för henne.

Ellen Thesleff (1869–1954) förnyade sig liksom Helene Schjerfbeck flera gånger under sitt långa konstnärskap. Hon har kallats en banbrytare för det formupplösande, färg- och ljusskimrande måleriet i den finländska 1900-talsmodernismen.

Efter en period som symbolist där hon med sparsmakade färger utforskade människans själsliv förändrades henne uttrycksätt i början på 1900-talet. Sommaren 1904 var hon i München och kom i kontakt med Wassily Kandinsky och den expressionistiska konsten. Hon fick nya impulser och lämnade det drömska stämningsmåleriet. Färgen, kraftigt pålagd med palettkniv, fick huvudrollen. Formerna förenklades och löstes upp och ljuset präglar målningarna. Färgen blev en återspeglning av en inre upplevelse och bilderna är mer visionära tolkningar av en plats än ett återgivande av verkligheten.

Florens blev Ellen Thesleffs andra hemstad och hon bodde där i flera omgångar. Hon var väl medveten om sin förmåga och talang och ansåg sig vara ett skapande geni – trots att hon inte var man!



Ellen Thesleff, *Dekorativt landskap*, 1910. Finlands Nationalmuseum/Konstmuseet Ateneum. Foto Gunilla Thurfjell.



Sigrid Schauman, *Strandträäd*, odaterad, Finlands Nationalmuseum/Konstmuseet Ateneum. Foto Gullbritt Weiland.

Sigrid Schauman (1897–1979) växte upp i Polen och flyttade som 8-åring till Helsingfors. Hon studerade vid Finska Konstföreningens ritskola och undervisades av Helene Schjerfbeck som uppmanade henne att hålla fast vid sin originella kolorism. Efter uppståndelsen då hennes bror Eugen sköt den ryske generalguvernören Bobrikoff 1904, studerade hon vidare i Köpenhamn. Från 1908 reste Sigrid Schauman många gånger till Italien och hon målade bland annat tillsammans med Ellen Thesleff i Florens. Under sina resor fick hon nya intryck och började måla med klara färger och använda palettkniv. Även Sonia och Robert Delaunay inspirerade genom sin koloristiska inriktning (orfism).

Sigrid Schauman ansåg att färgen, linjen och kompositionen skulle påverka känslorna direkt. Hennes landskapsbilder är studier där färg och ljus samverkar till ett harmoniskt helhetsintryck. 1920 anställdes hon som konstkritiker på Dagens Press och skrev om konst i trettio år. Det blev nästan 1500 konstrecensioner. Som konstkritiker har hon skrivit in sig i den finska konstkritikens historia.

Elga Sesemann (1922–2007) föddes i Viborg som före andra världskriget var en av Finlands mest internationella städer. Staden tillföll Ryssland 1940 och familjen flyttade till Helsingfors där hon utbildade sig till konstnär och träffade bildkonstnären Seppo Näätänen. De gifte sig och bosatte sig i Ruovesi 25 mil norr om Helsingfors. Hennes motiv är stadsvyer, ensamma personer och självporträtt. Hon var även lyriker.

Gata målade hon efter krigets slut 1945, när livet i Helsingfors var mycket svårt. Många mödrar med barn hade flytt till landsbygden, när staden bombades och många barn hade också fått skydd i Sverige. Sesemann skildrar liksom flera av sina kollegor återuppbyggnaden av landet. De återerövrade staden genom att måla och teckna den. I *Gata* tornar byggnaderna upp sig i den öde staden men tele-

fonledningarna tyder på att det finns människor som vill kommunicera med varandra. Den lilla figuren som går mot ljuset återger på ett sätt som berör hur finska folket reste sig och byggde upp sin sönderbombade huvudstad. Det var svårt att få tag i dukar och färg men trots det lade Sesemann nästa upproriskt på färgen tjockt med palettkniv.

Det var ett spännande och givande möte med de fyra konstnärerna som tänkte i nya banor när de utforskade omvärlden med intensivt vibrerande färger, pensel och duk. De trodde på sitt konstnärskap och prövade hela tiden nya vägar utan att kompromissa. Alla skrev mycket om sin konst och de var även tongivande som lärare och kritiker.

Referens: *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890–1920*. Red. Riitta Ojanperä och Timo Hussko, Ateneum 2001.



Elga Sesemann, *Gata*, 1945. Finlands nationalmuseum/Konstmuseet Ateneum. Foto Gunilla Thurffjell.

Fast i leran och i ständig rörelse – ett möte med Inger Södergren, keramiker

Gunilla Thurfjell

Det är en vacker sensommardag när jag möter konstnären Inger Södergren i Kisa. Den yttre miljön, med det vackra huset och den storslagna kuperade trädgården med sina enorma träd, speglar den personlighet som sedan slutet av 80-talet verkat vid Grönedegatans branta backe. Det blir uppenbart under samtalet hur Ingers inre drivkrafter som person både harmonierar med och kontrasterar mot hennes konstnärliga utveckling. Vägvalen är både egna modiga val men också vägar som kommer henne till mötes genom nyfikenhet, öppenhet, samspel med andra och hög integritet.

Varför blev det lera och rökbränning?

Det är många personer och kontakter som påverkat Ingers utveckling som keramiker. En tvåårig utbildning 1974 på Leksands folkhögskola avgjorde valet att arbeta med lera. Det var inte främst materialet som sådant som var viktigt vid detta tillfälle utan mötet med en lärare, som inspirerade genom sitt sätt att få den enskilde eleven att hitta sin väg att växa. Han väckte intresse, såg och stötade och hjälpte till när det behövdes, annars inte. Ingers första intryck av leran var tveksam: "vad gör man med denna klump?" Det som sedan kom att fascinera med materialet var plasticiteten, det formbara, de olika sorternas lera med olika egenskaper, överraskningarna under processen och det relativt billiga materialet. I långa stycken kan man börja om! Ett tydligt och medvetet tidigt val var också att inte arbeta med bruksföremål och glasyrer.

Förutom denna tidiga utbildning har Inger utbildning från Capellagården 1977 och den estetiska institutionen vid Linköpings universitet 1999.

Inger har dessutom flitigt medverkat i utställningar och nätverk för konsthantverkare och tackat ja till symposier i Sverige och internationellt. Se vidare ingersodergren.com. Det är vid dessa möten som nya kontakter med keramiker har knutits, vilket i sin tur öppnat dörrar till nya tekniker. Ett stipendium från Östergötlands Hemslöjdsförening tog t.ex. Inger till England och en kurs om rökbränning.

Inger beskriver processen kring sina karaktäristiska fat som en handfast teknik med kontroll över formskapandet och sedan bidrar rökbränningen till det okontrollerade och överraskande. Hennes verk *Dish* från 2009 är ett exempel på de alster som kännetecknar hennes stil och varit en viktig inkomstkälla under snart tre decennier.

Modet och självinsikten att dras till det man inte kan och våga tröttna när man kan

Du kan, säger Inger, aldrig tvinga leran till någonting utan du kan bara med hjälp av kompetens och erfarenhet använda den teknik som materialet kräver. Även varifrån en specifik lera kommer har betydelse för resultatet oavsett hur skicklig du är rent tekniskt.

1996 fick Inger ett stipendium från Bildupp-hovsrätt i Sverige (BUS), som hon använde till att åka tunnelbana i Stockholm under en vecka. Den upplevelsen resulterade i en utställning som fick namnet *Stockholms tunnelbana v 42, 1997*. Där visades för första gången de tjocka, fyrkantiga plåtåfaten som fick namn efter namnsdagarna under vecka 42. I gästboken har en besökare skrivit: "Jag kände mig iakttagen av dessa märkliga väsen!" Ofta kallar Inger sina skapelser för just "väsen".



Inger Södergren, *Dish*, 2009, fat med diametern 48 cm. Foto Inger Södergren

Internationella symposier och utställningar har lett till kontakter i bl.a. Nigeria, Egypten, Tunisien och Kina. Kontakterna i Nigeria har blivit fleråriga och Ibofolkets keramiska udu-trummor inspirerade bl.a. till utställningen *udu-orkestern* i ett skyddsrum i Linköpings Trädgårdsförening 2001. Utställningen var imponerande och spektakulär på många sätt, inte minst akustiskt. Här arbetade Inger med stora objekt och några av verken blev till instrument som musiker intresserade sig för.

Nya former blir en del av Ingers produktion i början av 2000-talet. Inger börjar fundera på vad som definierar ett fat. Självva ytan på fatet blir mera intressant än fatets funktion och utvecklingen leder så småningom till såväl kapslar som skurna och veckade ytor.

Flera verk är också inspirerade av naturen (t.ex. svampar) och kan ses som konst som kan hänga på väggar. Ett exempel på hur de tidigare släta ytorna har blivit veckade är verket *Black eye* från 2004.

Under denna period får Inger flera uppdrag att skapa och bidra med offentlig konst, vilket bland

annat tar sig uttryck i stora och vägghängande verk. Några exempel finns på universitetssjukhuset i Linköping och senast i Vallastaden i Linköping. 2018 fick Inger uppdraget att göra en gestaltning med namnet *Fragment av en trädgård* för Region Östergötlands EU-kontor i Bryssel. I det praktiska arbetet med hängning av konsten bistod Julius Nord, konstnären som intervjuades i *Konstvetaren* 2017 och som nu är antagen till en femårig utbildning – fri konst – på Konsthögskolan i Stockholm.

Att leva och skapa som konstnär och att försörja sig på valet av yrke

Flera av de ord som Inger använder för att beskriva attraktionen till leran och sin profession kan också användas för att beskriva Inger som företagare och person:

Strukturerad – frihetsberoende

Kontrollerad – vill bli överraskad

Öppenhet – integritet

Lära in – lära ut

Redan 1987 startade Inger Södergren sitt eget företag – för vem vill anställa en keramiker, som Inger säger. Men stipendier har också varit viktiga. Det tvååriga stipendium som Inger fick från Bildkonstnärnsfonden 2005 gav arbetsro och hon inledde sitt arbete med att utveckla väggobjekt. Ett resultat blev den första serien med namnet *Memories of lovers and other friends* som visades på en separatutställning på Höganäs museum 2008.

Samma metodik som Inger blev inspirerad av på Leksands folkhögskola har hon försökt implementera i sin egen undervisning på Liljeholmens folkhögskola. Att få den enskilde eleven att lära in teknik utifrån egna förutsättningar och ambitioner är målet. Det är elevens val som gäller och inte mina, påpekar Inger.

Inger Södergrens konsthantverk och keramik har under senare år fått en publik och offentlig uppmärksamhet genom konstnärliga gestaltungs-uppdrag i bland annat Vallastaden i Linköping. Ett av Ingers verk där är *Väggväsen* från 2017. Konsten på väggarna hänger på ytterväggar och enligt Inger har dessa väsen en uppgift att skydda de boende

från yttre fara och ha ett vakande öga inåt i fastigheten. Vägen från det rökbrända fatet till ett iakttagande väsen på vägg är en flerårig förflyttning.

Inger har under hela sitt konstnärsliv fattat tydliga beslut med insikt och mod. Det senaste är att efter tjugofem år sluta med rökbränning utomhus och inköpa en liten ugn. Inger känner sig färdig med den rökbrända tekniken och vill utmana sig själv att hitta nya former och tekniker. Att känna sig färdig är ingenting som tilltalar Inger. Leran gäller även framgent, men tekniken kan bli en ny överraskning för den nyblivne pensionären, som för första gången har en fast lön i form av pension. Många överraskningar samtidigt.

Varför jag har följt och fascinerats av Inger Södergrens konst och person har med hennes målmedvetenhet och öppenhet att göra. Det finns en bestämmdhet och tydlighet vad Inger kan, vill och inte vill skapa. Under de otaliga utställningar där jag följt hennes utveckling har hennes verk ständigt förvånat och överraskat. Hur är den form hon skapat möjlig att göra i lera? frågar jag mig. Detta jordnära material som i hennes händer kan sväva och skapa ljud.



Inger Södergren, *Black eye*, 2004, l 57 cm, b 44 h 22 cm. Foto Nisse Peterson



Inger Södergren, *Väggyäsen*, 2017. Foto Inger Södergren

FYRA KVINNliga KONSTNÄRER

I en av seminariegrupperna har vi under året studerat, belyst och diskuterat kvinnliga konstnärers villkor. Vilka uttryck har deras konstnärliga förmåga tagit? Har de i sitt skapande påverkats eller hållits tillbaka av samhällets normer och ett patriarkaliskt synsätt? Har de uppmärksammats av sin samtid? Här följer en presentation av fyra kvinnliga konstnärer, alla med en gedigen konstnärlig utbildning, deras livssituation, utveckling och inriktning. Skribenterna är medlemmar i en seminariegrupp som varit verksam i ca 9 år.

Anneli Lindberg – lust och lekfullt allvar!

Irene Karlsson

Anneli Lindberg är en norrköpingskonstnär som valt att ofta arbeta med textil och garn. Hon vill visa på och upphöja kvinnors hantverk, dels genom att välja textila material för sina verk i blandteknik och garn i sina blobbar, dels genom att använda gamla traditionella handarbeten på ett helt nytt sätt.

Anneli är född och uppvuxen i Norrköping och intresserade sig redan tidigt för att teckna och måla. Redan som 4-åring vann hon en teckningstävling och fick en kamera som pris. Fotografering hör till hennes intressen. Mormoderns knypplade spetsar och fina handarbeten, liksom mammans lapp-täcken inspirerade. Mamman uppmuntrade Annelis skaparglädje och så länge hennes hälsa stod bi virkade de ofta "vitaminplättar" tillsammans.

Anneli valde målmedvetet en textil utbildning på Lennings till produktutformare/designer. Efter avslutad utbildning arbetade hon på Fix barnkläder i Söderköping, där hon fick se sina mönster förverkligade. I sitt eget företag sydde hon kläder på beställning men dammet från textilierna gav henne astma och hon gick därför över till grafik och köpte sig en tryckpress. Flera konstnärliga utbildningar följde, förberedande på Folkuniversitetet i Norrköping och tre år på Liljeholmens folkhögskola fram till 2002. Grafik och målningar, skulptur och blandteknik ingår i hennes produktion. I sina bilder i blandteknik arbetar hon på infärgade ytor av lakansväv, blandar tryck och broderi, virkade figu-

rer i fantasieggande former limmar hon på med bokbindarlim.

När Anneli var 14 år flyttade familjen till Stora Kinäs gård i södra Östergötland. Då ladugården inte längre var i bruk, inrättade hon där Karlssons galleri som tre år i rad ingick i Åtvidabergs konstrunda (2011 – 2013). Hon har haft ett flertal separatutställningar på gallerier inte bara i Linköping eller Norrköping utan exempelvis också i Uddevalla och Karlskoga. För att nämna några: 2009 i utställningen *Spinna Vidare* fyllde hennes blobbar spiraltrappan i Östergötlands museum och även hennes foton ställdes ut. 2011 hade hon och vännen och kollegan Lillevi Hultman utställningen *Husmorsgraffitti*. 2015 hade hon en stor utställning i Litografiska muséet i Tidaholm.

Anneli Lindberg har sökt sin egen väg. Det är djärvt att virka blobbar. Är de gosedjur för barn? Nej. Konst? Ja. Blobbarna har alla olika personligheter med individuella drag. De uttrycker mänskliga känslolägen och har talande titlar som *Oskuldsfullast* eller *Skvallerbytta*. Ibland fotograferar hon blobbarna och skapar med datorgrafiken som teknik. *Word Wide Blobb I och II* är exempel på det. För en utställning på galleri Kronan i Norrköping 2016 lade Anneli den lekfulla virkningen åt sidan för att frenetiskt sticka en skrämmande stor hög med "stenar". "Fulstick", säger hon själv. När man tappar en maska vid stickning måste man plocka

upp den, annars repas allt upp. Hennes tankar har gått till de ilandflutna döda flyktingarna på Medelhavets stränder.

Med stor inlevelse och känsla engagerar sig Anneli för utsatta människor. Som en naturlig följd av det tog hon initiativet till ett ”integrationsprojekt” för kvinnor: *Kvinnonätverket Hemma*. Det startade 2016. En grupp kvinnor med ursprung i exempelvis Somalia, Syrien, Chile och Sverige träffas och arbetar med virkning och återbruk av kvinnors skänkta hantverk i form av dukar och grytlappar. Det är ett prestationsfritt och lustfyllt skapande. Tillsammans går man sedan ut och lär känna staden och sätter upp Husmorsgraffitti på grindar eller broräcken och sätter sina tags i form av grytlappar på träd. Mycket uppskattat blev det *Hjärta* i röda färger som sattes upp inför Alla Hjärtans dag. Det pryder en trist vägg nära spårvagnshållplatsen Söder Tull. Ett alster fanns med på Östgötamuseets utställning *Det blå skåpet*. Till vernissagen för naturligtvis kvinnorna i samlad tropp med Östgötapendeln.

Projektet inför sommaren 2018 var en lavvu, (samiska för kåta) där vita virkade dukar utgjorde dess skira väggar. Den färdigställdes och sattes upp på plats i parken till Löfstad slott. Detta projekt är en viktig del av Anneli Lindbergs konstnärskap. Att ständigt söka samarbetspartner och ekonomiskt stöd har hittills lyckats för Anneli Lindberg och möjliggjort projekten.



Anneli Lindberg i verket *Lavvu* i parken vid Löfstad slott, 2018. Foto Tullan Widén

Idun Lovén Marianne Örtlund

Idun Lovén föddes i Växjö 1918 som dotter till seminarieläraren Sam Lovén och Zedonia Bengtsson. Familjen med sju döttrar flyttade till Hejdegården i Linköping där pappan arbetade som lärare i teckning, svenska, tyska men även som simlärare. Idun gick på flickskolan, en begåvad elev främst i teckning men också i svenska. Vid skolavslutningen fick hon hålla tacktalet till lärarna.

1937 började hon på ABF:s söndagskurs i konstnärlig verksamhet med Leoo Verde som lärare. Därefter studerade hon två år på Statens handverks- och industriskole i Oslo med Henrik Sören-

sen och Peter Krogh som lärare. Därefter började hon vid Otte Skölds målarskola i Stockholm varpå följde fria studier i Paris. Hon samlade också intryck från olika resor t.ex. från Nordamerika, Marocko men också genom resor i Kindabygden, Tjusts skärgård och övriga Sverige. Hon kom också att få mottaga Per Hörberg-stipendiet och senare också stipendium från Konstakademien och KRO.

Alla dessa resor och nya miljöer gav avtryck i landskapsmålningar, i både olja och akvarell, från Lappland, Kindabygden och Tjusts skärgård. Hon målade också porträtt och stilleben. Trots en ganska



Idun Lovén, *utan titel*, 1954, olja på duk, Konstskolan Idun Lovén. Foto Irina Gebuhr

stor produktion är hon inte så känd i sin barndoms- och uppväxtstad. Hon förekom främst i samlingsutställningar men hade även separatutställningar i Stockholm, Linköping och Kisa. En stor del av hennes konst finns förmodligen i privat ägo.

Konstintendent Stefan Hammenbeck som föreläst och forskat om Idun Lovén uttalar sig enligt följande: "Idun är bl.a. inspirerad av Isaac Grünewald. Hennes måleri är mustigt och fyllt av frodighet. Man får gå till vitalisterna för att hitta en konstnär av samma kynne. Hon målar enligt 1930- och 40-talstraditionen där glädjen av att måla det välkända vardagliga såsom kantareller, kräftor och prunkande sensommarblomster, det svenskaste av svenska, tar sig tydliga uttryck."

Idun Lovén var bosatt i Solna, där hon också hade sin ateljé, men vistades under sommarhalvåret i Kinda, där hon då anordnade uppskattade kurser i måleri. 1920 startade konstnären Edward Berg-

gren tillsammans med skulptören Gottfrid Larsson, bördig från Vallerstads socken, Konstskolan för målning och skulptur belägen vid Karlaplan i Stockholm. Redan som 16-åring fick Leo Verde här en friplats och han blev som nämnts ovan sedermera hennes lärare på ABF:s kurs. Efter ett antal ägarbyten öppnade Idun 1958, och nu helt i egen regi, skolan på nytt. Konstskolan Idun Lovén gav undervisning i teckning, målning, kroki och studier av rörelse. Även en skulpturavdelning inrättades. Allt skedde i samarbete med TBV. För att få undervisa på skolan krävdes att man var aktivt arbetande konstnär. Idun undervisade själv i målning och skulptur. För Idun innebar skolan hårt arbete och ekonomiska problem men även stunder av glädje och lättsamhet. Hon kom att behålla skolan fram till 1988. Hon hade ett stort intresse för sina elever. De uppskattade henne mycket och fann henne spontan, bussig, energisk och snabb med lösningar. Eleverna ställde solidariskt upp då hennes alkoholproblem orsakade bekymmer.

Utöver gängse undervisning arrangerades föreläsningar med anknytning till konst på fredagskvällarna. Leo Verde var en uppskattad föreläsare. Efter föreläsningarna samlades alla kring stearinljusprydda långbord. Det blev fest med underhållning, gitarrspel, sång och lyrikläsning. Idun var nära vän med Nils Ferlin och kunde berätta minnen från "Gamla Klara". Antalet sökande ökade över tid och skolan finns än i dag under namnet Konstskolan Idun Lovén.

Idun var alltså verksam både som konstnär och konstpedagog. Hon avled 1988, då 71 år gammal. Hon är gravsatt i föräldragraven på Västra kyrkogården i i barndomsstaden Linköping, där en gata i nya Vasastaden bär hennes namn.

Källor:

Hammenbeck, Stefan, "Om konstnärer och konstliv i Kindabygden under 1900-talet", i *En bok om Kisa socken, del 4*, red. Börje Nordström, 1990
Svensson, Börje, *Konstskolan Idun Lovén – om en konstskola i Stockholm*. Konstskolan Idun Lovén. Sthlm 2002

Brita Rothlin-Zachrisson

Anita Jonasson Kroon

Brita Rothlin-Zachrisson har tillsammans med sin man konstnären Per Olof Zachrisson, under de år paret tillbringade i Kindabygden, tillhört de självskrivna medlemmarna i det löst sammansatta konstnärskollektivet *Kindakonstnärerna*. Andra medlemmar var t.ex. Bengt Ericson, Lolo Holmquist, Carl Delden, Christer von Rosen, Ivan Ring, Leoo Verde och Mary-Ann Tollin Verde.

Brita föddes i Göteborg, dotter till apotekaren Herman F.J.H. Rothlin och Gerda Lorentzon. Med orden "Må konsten bli min gud och kärleken min frälsare" lär Brita ha inträtt som 24-årig elev på Valands konstskola. Nils Nilsson, som var lärare på skolan, tillhörde Göteborgskoloristerna som lade större vikt vid färgen än formen. Brita har flera gånger vittnat om det stora inflytande som hans stora figurkompositioner i matta blonda färger hade på henne. "Det var han som lärde mig se färger", sade hon i en intervju på sin 87-årsdag. Efter Valands konstskola fortsatte hon på Isaac

Grünewalds målarskola i Stockholm. Hon gjorde också studieresor till Danmark och Norge, där hon en tid vistades vid Lofoten. Trots att det finns tydliga spår av Grünewalds lätta färgspel i hennes konst förblev hon i själ och hjärta en Göteborgskolorist i sitt måleri.

1943 gifte hon sig med Per Olof Zachrisson. Paret kom till Linköping i början av 40-talet. De blev sommarboende i Kindabygden 1947 och där gick de, tillsammans med några av de ovan nämnda konstnärerna, under namnet *Konstnärskolonin i Korpkleven*. Båda makarna deltog flitigt i olika utställningar över hela landet. Brita deltog med finstämda interiörer och expressionistiska landskap med motiv från Östergötland, Halland och Nordnorge. Det var naturens dova färger, det grågröna, jordbruna och lergrå i skogarna och sjöarna som utmärkte hennes måleri under de första åren. Gärna i form av en skymningsmåne över en taggig skogskant.

När hon avslutat dagens plikter tog hon sitt må-



Brita Rothlin-Zachrisson, *Värmadrigal*. Olja på duk, 1998, Foto Olof Rothlin Zachrisson

larskrin och begav sig till sin mjukt rundade favoritsten i åkerkanten för att fånga den trolldom som sänkte sig från himlens stjärnor. Det blev ett romantiskt måleri i litet format, uppskattat av kritiker och publik men också traditionellt.

På vintrarna, när familjen bodde i Linköping, var Brita en ofta anlita porträttmålare inte minst bland högre militärer i den dåtida garnisonsstaden. Biskopar och riksdagsmän porträtterades också. Då kunde kärleken till måleriet sättas på prov, ”händerna var ett litet helsicke” och ”medaljerna på bröstet blev en fars”. Många familjer önskade också porträtt av sina barn som då fick lyssna till konstnärinnans sagoberättelser.

1970 flyttade familjen från Linköping till Kisa permanent. De bodde högt med utsikt mot Kisa-sjön med en stor ateljé på andra våningen. Hemmet kom tidvis att fungera som ett mindre konstnärscentrum. I den nya ateljén kunde Brita gå upp i större format och många av hennes senare kompositioner har initierats av ljuset där.

Så länge familjen tog hennes krafter i anspråk fanns det få möjligheter till den konstnärliga utveckling som Britas begåvning möjliggjorde.

Det var först när hon befriats från den kvinnliga roll som samhället föreskrev som hennes konstnärskap slog ut i full blom. Nu förändrades också färgskalan från jordfärger till en allt ljusare ton. En lyrisk och innerlig färgexpressionism som dallrade på ett magiskt sätt. Färg och form löstes upp till ett stämningsförtäta känslotöcken, koloristiska flöden och atmosfäriska skyar som var vackra och gåtfullt uttrycksfulla.

En utställning på Kinda bibliotek 1999 recense-rades av konstkritikern Bo Borg i Östgöta Correspondenten med orden: ”Det är kolorismen som är hennes domän. Hennes färger svävar och skimrar. Men det är inte enbart dekorativa färgstrukturer hon skapar. Det är i vackra färgdis som hennes andlighet och mystik har sin hemvist”.

Brita Rothlin-Zachrisson avled 2002. Hon finns representerad på Östergötlands museum med porträtt, landskap och lyriskt impressionistiska målningar, på Norrköpings konstmuseum och Göteborgs konstmuseum samt i ett flertal andra större och mindre samlingar. En retrospektiv utställning benämnd ”Ljusets målarinna. Ett kvinnligt konstnärsliv firar 100 år” arrangerades på Kinda bibliotek 2015.

Källor: Hammenbeck, Stefan, ”Om konstnärer och konstliv i Kindabygden under 1900-talet”, i *En bok om Kisa socken, del 4*, red. Börje Nordström, 1990
Givande och inspirerande samtal med sonen Olof Rothlin Zachrisson

Gerda Wegener

Anita Hull

Gerda Maria Frederikke Gottlieb levde mellan åren 1884-1940. Hon föddes i Hammelev, Danmark i en högkyrklig prästfamilj. Av familjens fyra barn överlevde endast Gerda. Hennes konstnärliga begåvning upptäcktes tidigt och som elev på Hobro Private Realskole undervisas hon i konst av målaren Viggo Simesen. Efter fortsatta studier på Julie Meldahl och Charlotte Sodes Tegne- och Maleskole antas hon, 17 år gammal, som elev på Kunstakademiets Kunstskele for Kvinder. Här möter hon sin blivande make landskapsmålaren Einar Wegener. Tillsammans kommer de att göra studieresor till Rom och Paris.

Redan 1904 ställer hon ut på Kunsternes Efterårsutstilling, Charlottenborgs Forårsudstilling och Journalistforbundets Udstilling af Arbejder afvis-te fra Charlottenborg. 1907-08 orsakar hennes

porträtt av Ellen von Kohl en hetsig debatt i Politiken efter att både Charlottenborg och Den frie Udstilling vägrat ställa ut målningen. Debatten började med ett inlägg i Politiken av målaren Gudmund Hentze, som ansåg att hennes målning inte kunde inlemmas i någon av de rådande ismerna – varken realismen, naturalismen eller impressionismen. Denna Bondemaleristrid deltog Gerda Wegener inte själv i. Varför då denna upprördhet över porträttet?

Ellen von Kohl framställs på målningen som en 1500-talets renässanskvinna med ansiktet vänt mot betraktaren. Klänningen och håret är mörka i kontrast till det ljusa ansiktet, halsen och de vackra slanka händerna, så typiska för Gerda Wegeners måleri. Vad kan då ha verkat stötande i denna målning? Ja modellens blick är något beslöjad, nästan



Gerda Wegener, *Porträtt av Lili Elbe*, akvarell, c. 1928, Wellcome Collection

som i trance, kanske uppfattas kvinnan också som sensuell och erotisk.

Gerda Wegener var en stark och självständig kvinna och mycket modemedveten. Hennes motivkrets innefattar storstadens unga, vackra, koketta, flirtande kvinnor, trygga i sig själva och deras kvinnliga former framhävs. Det här porträttet liknar ju också de porträtt, som Gerda Wegener utförde av tidens många kända kvinnor inom litteratur, teater och dans. Både Picasso och Matisse hade ju porträtterat kvinnor men nu stod alltså en kvinna framför staffliet!

Men den nämnda målningen samt flera andra ställdes ut på konsthandeln Winkel og Magnussen i Köpenhamn, där den väckte stor uppmärksamhet. Efter Bondemaleristriden 1908 deltog Gerda Wegener i flera uppmärksammade konstutställningar och hon framställde en stor mängd reklamteckningar, satirteckningar, karikatyrer och bokillustrationer. 1908 vann hon en teckningstävling utlyst av Politiken och blev fast knuten till tidningen som karikatyrtecknare.

Gerda Wegener var också road av att måla masker. Ett sätt att förvandla sig till den person man kanske önskar vara. Att klä ut sig är ju ett sätt att leka med identiteter. Tillsammans deltog gärna makarna i maskerader t.ex. som Harlekin eller Amor. Redan 1904 började maken sitta modell som kvinna för Gerda Wegener, efter att en modell uteblivit från en sittning. Detta blev inledningen till ett långt samarbete med maken som kvinnlig modell. Båda makarna tycktes också trivas med att framträda som två kvinnor. För Einar Wegener, som var transkönad, blev kvinnoklädseln kanske ett sätt att få leva ut sin rätta identitet och en väg till beslutet att så småningom genomgå en könsbytesoperation och bli Lili Elbe.

När Gerda Wegener 1912 deltog i en utställning i Ole Haslunds hus i Köpenhamn blev hon uppmärksammad av den engelska tidskriften *The Studio*. Detta ger henne mod att satsa på en internationell karriär och makarna bosätter sig i Paris. Hon når stora framgångar och uppfattas som en driftig, rebellisk och frigjord kvinna. Konstkritikerna i Paris framställer henne som osedvanligt talangfull, oavsett vilket konstuttryck hon använder. Hon levererar satirteckningar i tidskrifterna *La Baïonnette*, *Fantasio* och *Le Rire*. Hon arbetar som illustratör för olika exklusiva modemagasin, hon gör bokillustrationer och affischer. 1920-talet var ju den gyl-

lene åldern för art deco med kortklippta kvinnor i korta kjolar. Här passade ju hennes pikanta och lätt depraverade teckningar in och de blev mycket uppskattade i en tid då utvecklingen gick mot en friare moralsyn. Hon utför också många porträtt av kända kulturpersonligheter t.ex. revystjärnan Mistinguette. Kanske hade hennes popularitet också att göra med att hon framställde sina modeller lite vackrare än de var och i en stil som var på modet. Hon designar också glasmosaiker för både butiker och välbärgade privatpersoner.

Utöver alla dessa uppdrag deltar hon flitigt i olika utställningar såsom på Salon d'Automne, Salon de Humoristes och Salon des Artistes Humoristes. På den stora världsutställningen Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925 tilldelades hon en brons- och två guldmedaljer dels för sina glasmosaiker och dels för sina bokillustrationer, bl.a. hennes illustrationer för exklusiva utgåvor av erotisk litteratur, som var eftertraktade samlarobjekt för voyeururer. Båda makarna var också mycket produktiva under sina somrar i konstnärskolonin i Beaugency. Hon är inte representerad på danska konstmuséer men den franska staten köpte tre verk av henne bl.a. självporträttet *Dame med anemone*.

Hon inleder ett samarbete med den italienske poeten Ricciotto Canudo som startat den revolutionära tidskriften *Montjoie* – det samlande organ som alla avantgardister saknat. På tidskriftens måndagsmöten knyter hon kontakter med det parisiska kulturetablissemangen – Fernand Léger, Eric Satie, Marc Chagall och många, många fler. Detta glada och inspirerande konstnärsliv upphör liksom tidskriften vid krigsutbrottet 1914.

Vid denna tid bodde i Paris många utlandsfödda konstnärer som engagerade sig i kampen mot tyskarna. Makarna Wegener bidrog med att stötta ett flytande sjukhus, en ombyggd pråm som låg på Seine. Gerda Wegeners satiriska tecknarförmåga kommer också till uttryck i antitysk propaganda.

Efter skilsmässan från Einar Wegener gifter hon 1931 om sig med flygofficeren Fernando Porta. De bosätter sig i Marocko men här når hon inte ut med sin konst. Hon känner sig avskuren från det europeiska konstlivet. Makarna skiljs 1936. Efter några år i Italien och Frankrike flyttar hon till en liten lägenhet i Köpenhamn där hennes liv slutar i armod och ensamhet.

Källa: *Gerda Wegener*. Utställningskatalog, Arken Museum for Moderne Kunst.

Marcus Larsson (1825–1864)

– en levnadsberättelse

Anita Arbrandt

Konstnärsgeniet och landskapsmålaren Simon Marcus Larsson föddes på släktgården och rusthållet Lilla Örsätter strax norr om Åtvidaberg. Familjen hade sju barn. Rusthållet hade ett mycket gott anseende och fadern umgicks gärna och festade med gästerna. När faderns drickande med tiden eskalerade kom familjen på obestånd. Marcus Larsson beskrev sin barndom som fattig med en despotisk och oberäknelig fader.

Marcus ansågs ha läshuvud och skjutsades som tioåring av en stolt fader in till Linköping för att börja i Katedralskolan. Han började på apologist-skolans lägsta avdelning. Eleverna gick två år i varje klass, första året som slav och andra året som tyrann. Louis de Geer, som gick på skolan ungefär samtidigt som Marcus, har lämnat en beskrivning som inte saknar något ifråga om elände och penalism. Skolan började halv sex på morgonen och varje elev hade en vecka att vara "tillsägare" dvs väcka läraren klockan fyra, skruva ifrån fönsterluckorna, elda och tända ljusen i klassrummet. I väntan på läraren skulle man sitta alldeles rak i ryggen, annars fick man knuffar och slag av de äldre eleverna som patrullerade bakom den rygglösa bänken. Marcus trivdes inte så han lämnade skolan med slätstrukna betyg fjorton år gammal. Han fick därefter undervisning i hemmet av en informator varannan månad.

En dag fick familjen besök av en sadelmakare som skulle laga några vagnar. Marcus följde med stort intresse mannens arbete och bestämde sig för att bli sadelmakare. Inspirerad byggde han en liten vagn som baron Adelswärd betalade med 50 rdr. Baronen försökte även erbjuda en av pojkarna en officerstitel, men den stolte fadern avböjde. Med prästbetyget och finkläderna i ränseln tog Marcus farväl av sin älskade mamma och gick till Stockholm för att möta sin framtid.

Han fick snabbt en lärlingsplats hos älderman Hultgren där han, läs- och skrivkunnig, fick sköta böckerna och rita förslag till nya vagnsmodeller. Villkoren var hårda men modern sände honom både skinka och gåsstek för att dryga ut den torftiga maten. Hultgren uppskattade sin lärling och satte honom i Akademiens principskola på kvällarna. Han erhåller "jettonen" 1846. En dag kom en grosshandlare Ekström in i verkstaden där väggarna var fyllda med fartygsbilder och gubbar. Ekström blev imponerad av skisserna och fick några vänner att stödja Larssons fortsatta studier vid Akademien. Där ägnade han sig mest åt att teckna "så sant som möjligt" enligt den uppskattade läraren professor Carl Johan Fahlcrantz anvisningar.

1846 fick han också sitt gesällbrev och ett erbjudande från en framgångsrik hyrkuskverks-ägare att överta dennes hela verksamhet. På sin fritid besöker han Operan. För sina surt förvärvade slantar köper han biljetter högst upp "under änglarna" bland pigor och drängar för att lyssna på Jenny Lind i Donizetti eller Rossini. Marcus sjöng gärna och hade en mycket stark tenor och funderade på att söka in till Operan, men vände på trappan.

Han beskrivs som mager, blek, dolsk och tystlåten, svarthårig och med djupt liggande blågrå "brinnande" ögon. Han hade en framåtlutande hållning och knotiga fingrar. Han arbetade hårt, på dagen i sadelmakeriet och på kvällen i Akademiens antikskola. För att få ro att teckna hyrde han med två andra elever en ateljé på Ladugårdslandet.

Professor Fahlcrantz var en stämningsromantiker med stort inflytande. Han fick prins Gustav att anonymt sätta upp en tävling med ett storartat pris, 5 dukater. Uppgiften var att avbilda ett träd i vinterskrud och där trädets struktur framträdde tydligt. Larsson vann tävlingen och den ambitiöse

tjugotvååringen sökte sig till målarlinjen på Akademien vars regler, studier och möjlighet till stipendier kom att bestämma hans livs inriktning.

Han hade mycket ont om pengar och måste arbeta med porträttmåleri för att få mat för dagen. Knappheten gjorde också att de material han använde såsom färger och underlag, hade kort livstid eftersom han var slarvig med grundmålningen. Många av hans målningar, även senare verk, förintades helt av tidens tand.

Han försörjde sig på porträtt också under sommaruppehållet i Småland. För 15-25 rdr kunde man få ett familjeporträtt med fantasiföremål såsom marmorbord, spatserkäpp eller hund allt mot en tjugusig parkbakgrund. Likheten med de avbildade personerna var det viktigaste. Vid ett besök hos familjen Aschan på Klafreström sattes han att förbättra ett tidigt porträtt målat av Per Krafft d.y. Det har fortfarande, i restaurerat skick, påskriften M. Larsson pinxt 1848 kvar. På hösten går han i Akademiens modellskola men han får aldrig till sina figurer. Hans landskapsskisser, som han jobbar vidare med, får god kritik och Akademien uppmuntrar honom genom flera inköp. Han säljer sitt första vattenfall 1849.



Marcus Larsson, *Vattenfall i Småland*, 1856, olja på duk, 190 x 233 cm, den s.k. statstavlan, målad i Paris. Nationalmuseum. Foto Erik Cornelius. I Sverige är detta antagligen den mest kända av hans tavlor. Den är målad med precision i detaljerna, kanske med fotografier som förlaga. Stor dramatik, man känner dånet av stormen och vattnet. Högst upp till höger ser man en samling hus i skydd av vita fjäll. En vertikal byggnad påminner om en gruvlave.

Sommaren 1849 arbetade Larsson som ritlärare i Helsingborg där han målade Helsingborgs och Kronborgs hamn. På sina resor till Köpenhamn upptäckte han marinmålningar av klass och insåg sin egen oförmåga. Han sökte upp mästaren W. Melbye som satt och drack med några vänner, slängde en børs med mynt i bordet och sa: "Se där, lär mig måla en bölja". Den besynnerlige och aggressivt otålige Larsson blev till sist inbjuden för att ta ett glas. Efter några timmar tyckte han sig ha lärt allt om hur man målar böljor, de tre berömda vågorna. Han lämnade Helsingborg med många uppslag till kommande mariner. Men hans teckningar av segel och rigg blir inte så lyckade, så han kontrakterar kvartermästaren i flottan P.H. Cedergren för detta arbete. Deras samarbete hölls hemligt men det visade sig vara mycket produktivt och lönsamt, särskilt under vintern 1850-51 då Larsson flyttade in i en malmgård på Stora Badstugatan hos Kilian Zoll, en begåvad elev vid Akademien och duktig figurmålare. Larsson drog upp de stora dragen i tavlorna, Cedergren tecknade båtarna och Zoll alla de figurer och staffage som behövdes. Därefter kom Larsson med sina fantastiska färger, vid den här tiden ganska svala med en grön "såpa-ton".

Vilket konstnärsliv! Zoll sov på golvet och blev på morgonen av en gumma serverad grovt bröd som han doppade i svagdricka innan han i sin slitna nattrock kunde följa Larsson till lunchen på Phoenix. De tavlor som fanns med på Akademiens vårutställning var samarbetet till trots signerade M. Larsson. På Norrköpings konstmuseum finns en tavla där Zoll kärleksfullt och detaljerat avbildar en leende Larsson i vackra kläder och med palett och pensel i händerna. På sommaren reste Larsson till Gudbrandsdalen och återvände med ett hundratal skisser i olja och sepia av brusande vattenfall, mån-



Marcus Larsson, *Nattlig marin med brinnande fartyg*, olja på duk, 112 x 156 cm, Wikimedia Commons, Foto Bukowskis.se. Flera typiska element finns med: ett brinnande hav med ett skepp i nöd, en fyr och svarta moln delvis genomlysta. I förgrunden skarpa klippor där man i andra versioner kan se figurer kanske målade av K. Zoll. Bilden påminner mycket om den tavla i jätteformat, som gjordes 1859 på AF i Lund. Den första brinnande ångbåten målades i Paris 1857 och resulterade i stora trafikstockningar när den visades för publik.

belysta vatten, aftonsolar och branta fjäll. Nu blev det vildmarkstavlor där den norske målaren Mårten Müller målade stenar och träd och Larsson de forsande vattenfallen.

När prins Oscar gjorde en resa med korvetten Lagerbjelke till Helsingör fanns Larsson med ombord för att skaffa sig mera kunskap om båtar och rigg. På kvällen utbröt en brand i Helsingborg och prinsen med manskap deltog i släckningsarbetet som noga följdes av Larsson. Han målade flera tavlor som prinsen köpte. Nu hade Marcus Larsson alla verktyg han behövde. Vatten och kuster i alla former, brinnande himlar och svarta moln, båtar och byar, förgrundsdetaljer sedan han inlett ett hemligt samarbete redan på 1850-talet med C.G.W. Carleman som fotograferade stenar och träd på Larssons uppdrag.

1852 gifter han sig med sin barndoms älskade, den svartsjukt bevakade Adèle och de flyttar till Düsseldorf. Där var Akademien inrymd i en stor tornförsedd byggnad med många rymliga ateljéer. Det

fanns en stor utställningshall där arbetena efterhand hängde för längre eller kortare tid öppna för kritik. De skandinaviska konstnärerna höll ihop. De samlades runt hovsångaren J. A. Berg med sång och musik, de spelade whist och superade på Bockhalle. Larsson arbetar flitigt och han och Kilian Zoll arbetar tillsammans med en marin, ett skeppsbrott vid svenska kusten, tre och en halv aln bred och tre alnar (2,5 x 1,8 m) hög, Han beskriver den i ett brev till Akademien som gett honom det resestipendium han lever på. Tavlans blir hans stora genombrott och han får beställningar från hela Europa och säljer även till Amerika.

De stora pengar han tjänar försvinner dock snabbt. Akademien kräver nu att han vistas ett år i Paris för modellstudier och ett år i Italien. Han måste också besöka muséer och konstmarknader och rapportera hem. Han trivs inte men arbetar intensivt, nu i en ny varmare färgskala och mer pastost, inspirerad av Troyon. En sårad och besviken Larsson får inget hedersomnämmande på Parissalongen 1855.



Marcus Larsson, *Vinter vid havet*, 1861, 125 x 80 cm. Privat ägo. Foto Håkan Arbrandt. Tavlan visar en förlamande kyla (se de löst liggande isbitarna). Det finns dock liv, en rykande skorsten och uppe till höger Åtvidabergs gamla kyrka och klockstapel. När han hade målat färdigt för utställningarna i Helsingfors och S:t Petersburg hade han gjort slut på de kraftfulla kulörerna cinnober och krapplack. Denna målning ansluter till flera strandmotiv med lugna vatten som han målade under sin vistelse hos Runebergs.

Till julen 1857 är han tillbaka i Sverige och hans snille kräver dukar i kolossalformat för att han skall kunna uttrycka sig fullt ut. Vi ett besök på Korns stora ölkneip och musikhall i Düsseldorf inser han plötsligt att detta borde vara hans ateljé för det stora monumentalverket *Skeppsbrott i bohusslänska skärgården* och han hyr lokalen i fjorton dagar. Nästa dag spänner han upp en jätteduk, arton fot bred och tio fot (5,5 x 3,0 m) hög duk försedd med datumstämpel. Detta skall bli ett hastighetsrekord! Så stod Larsson där med några unga medhjälpare utrustade med färgpytsar och borstar. Han skissade, de andra skötte undermålningen och Larsson fullbordade färgerna och allt kunde beskådas från en uppbyggd läktare. Det är storm, aftonsol, åskmoln, röda granitklippor och sönderbrutna skeppsdelar! Tavlan är dessvärre försvunnen men en liknande bravad genomförde han senare i Lund.

Då han nu är en så berömd målare väcks frågan i riksdagen om han skall göra en s.k. "statstavla". Efter flera omröstningar avslås frågan. En förklaring kan vara att han är helt utarbetad, har svåra alkoholproblem, är lungsjuk och att hans älskade Adèle har lämnat honom.

Han köper kronogården Flenshult i Småland nära sina bröder och bygger en högt belägen tornliknande byggnad, med hög stenfot, stor ateljé och

en stor sal. På grund av hans förvärrade alkoholism blir den målarskola han tänkt starta inte av. Ateljén brinner dessutom ner sedan en elev, som skulle värma upp huset, eldade på för mycket. Han var i desperat brist på pengar. Han pantsatte sina privata tavlor och fick med kunglig nåd ställa ut sina verk i Operans foajé. Nu kan han måla tillräckligt med tavlor för en utställning i Helsingfors som blir mycket framgångsrik. Hos makarna Runeberg i Borgå finner han arbetsro omsvärmad av musik.

De pengar han tjänade i Helsingfors och vid en senare utställning i S:t Petersburg investerade han i konst som visade sig vara värdelösa kopior. Han hamnar i London där hans verk inte ger några intäkter. Utfattig, svårt sjuk och utan bostad står han i gathörnen och försöker sälja små, dystra tavlor för några shilling och för sexpence per natt bor han på något obskyrt hotell. Den svenske ministerns betjänt hittar honom stelfrusen och sjuk i porten. Han är döende. Riddaren av Vasaorden, professorn och konstnären Simon Marcus Larsson begravs i en fattiggrav på kyrkogården i Woking väster om London.

Marcus Larsson finns representerad på många museer och i Östergötland på konstmuseet i Norrköping och Östergötlands museum i Linköping. På Linköpings slott finns en stor skeppsbrottstavla som även är signerad av Kilian Zoll.

Källa: Gauffin, Axel, *Ett svenskt geni*, Stockholm, 1943

Skulptören Camille Claudel 1864–1943

Mariann Ekström Svensson

”Ett tidlöst nådens ögonblick innan katastrofen slår till” Reine-Marie Paris

Antligen! Den klara vårluften möter mig när jag kommer upp från metron på Rue de Varenne. Den metro i vars vagnsdörrar jag några hemska sekunder klämts fast, utan att komma någonstans. Kanske en mental förberedelse inför mötet med skulptören Camille Claudels värld på Musée Rodin? Där finns nämligen en sal med de mest kända och bevarade skulpturerna av henne. De flesta av hennes verk är sålda och spridda över världen. Hon är en av Frankrikes största skulptörer, som i sin samtids patriarkala samhälle sakta bryts ner. Mer om bakgrunden till detta i det följande.

Denna text vill kort berätta om Camille Claudels liv och då framför allt om hur det präglas av att hon, som kvinna, vill bli en erkänd skulptör. I ett försök att separera och tvätta bort hennes roll som kvinnligt offer, har fokus i denna uppsats lagts på en analys av fyra av hennes skulpturer. De utvalda skulpturerna ger en fascinerande inblick i Camilles yttre och inre värld. De utstrålar innerlighet, benådade ögonblick av lycka men också mycket smärta. Skulpturerna är de som bäst uttrycker och speglar Camilles livsöde samtidigt som de även demonstrerar hennes utomordentliga skicklighet som bildhuggare.

Vem är då Camille Claudel? Hon föds den 8 december 1864 i Fère-en-Tardenois. Hennes barndom präglas av en spänd relation med modern, som har svårt att bemästra hennes okuvliga vilja. Fadern är full av beundran för sin uppseendeväckande vackra, ambitiösa dotter. Camille har ett medfött höftfel som ger henne en lätt dansande gång,

vilket säkert bidrar till att forma hennes personlighet. Barndomslandskapet med skog, stenar och bergsformationer, speciellt en stenhöjd ”Le Géyn”, som reser sig högre än allt annat, fascinerar och drar Camille och hennes lillebror Paul till sig. Hon börjar tidigt att skulptera i lera i ett skjul på gården. Hela familjen får hon att posera för sig. Tretton år gammal gör Camille sin första skulptur som föreställer David och Goliat. Fadern är imponerad och tar kontakt med skulptören Alfred Boucher, som efter att ha sett en av Camilles skulpturer rekommenderar Camille för studier i Paris på L’Académie Colarossi, beläget på Île de la Cité, eftersom den skolan accepterar kvinnliga studenter och till och med låter dem teckna av nakna manliga modeller. Modern och barnen flyttar till Paris. Bland de kvinnliga deltagarna finns Jeanne Hébuterne (Modiglianis musa), den skotska impressionisten Elizabeth ”Bessie” MacNicol samt den kanadensiska impressionisten Emily Carr.

Camille visar på en egenartad, explosionsartad, konstnärlig utveckling under denna period. Den artonåriga Camille hyr tillsammans med några kamrater en ateljé i Paris. Där får de privatlektioner av Alfred Boucher. Camilles bror Paul minns henne: ”de magnifika ögonen, vars mörkblå färg man så sällan träffar på annat än i romaner... den stora munnen snarare stolt än sensuell, det väldiga kastanjebruna hårsvallet, just den kastanjebruna färgen som engelsmännen kallar auburn, och som föll ända ner till midjan.”¹ Alfred Boucher efterträds som lärare 1883 av Auguste Rodin, som i likhet med sin företrädare, imponeras av den unga konstnärinnans talang och omgående ber Camille

¹ Camille Claudel 1864–1943, [utställning], Millesgården 12 oktober–3 december 1989, Göran Söderlund (red), Millesgården, Utställningskatalog nr 19, Lidingö, 1989, s 59.

att bli en av hans medhjälpare – den första kvinnliga. Snart anförtros hon uppdraget att modellera händer och fötter till figurer på Rodins stora verk *Helvetesporten*, och *Borgarna i Calais*, ett stort ansvar med tanke på den betydelse Rodin anser att händer har. *Helvetesporten* arbetar Rodin med i hela sitt liv. Ett exemplar av skulpturen står idag i Rodinmuseets trädgård i Paris.

Camille Claudel blir snart den tjugofyra år äldre Rodins älskarinna. De arbetar passionerat tillsammans under tio års tid. Camille älskar att arbeta i brons, marmor och onyx och hon är nogga med att ingen annan får påverka hennes skapande. Typiskt nog får emellertid Camille ofta lägga sitt eget arbete åt sidan för att hjälpa Auguste med hans verk. Som Lena Kåreland påpekar: "Det finns kring sekelskiftet 1900 en föreställning om att kvinnor inte har något väsentligt att komma med. Två italienska läkare Cesare Lombroso och Guglielmo Ferrero hävdar att kvinnans begåvning är repetitiv. Hon kan kopiera men inte självständigt skapa något originellt. De kvinnor som trots allt tar penseln i sin hand blir därför en tacksam måltavla för förlöjligande och hån."²

Lena Kåreland diskuterar också en fransk avhandling från 2013 av Foucher Zarmanian som studerat kvinnliga konstnärer i Frankrikes symbolistiska kretsar. Det är de "andras" historia som Foucher Zarmanian berättar. Framför allt uppmärksammar hon kvinnornas strategier för att skaffa sig möjligheter att skapa. De väljer ofta både andra metoder och andra genrer än männen för att få en plattform utifrån vilken de kan verka. Det kompakta motstånd de oftast möter är både institutionellt och psykologiskt. Den kvinnliga konstnären liknades ofta vid en hora, vilket kan ses som ett sätt att förstärka den manliga överlägsenheten och förhindra att den sociala ordningen rubbas.³ I den ovan beskrivna dåtida mansdominerade konstnärsvärlden är det svårt att som kvinna få ställa ut i Paris. Camille Claudels sociala situation med en berömd bror som är katolsk författare, samtidigt som hon är åtrådd av den upphöjde skulptören Auguste Rodin och arbetar i par med honom, banar väg för henne in i Paris konstvärld.

Nu till Camille Claudels skulpturer på Rue de Varenne. Jag går in genom porten till Musée Rodin. Byggnaden är en vit herrgård från 1700-talet byggd i rokokons stil. För hundra år sedan har bildhuggaren Auguste Rodin sin bostad här med ateljé ut mot den vildvuxna trädgården. I trädgården ställer han ut skulpturer som *Tänkaren*, *Borgarna i Calais* och *Helvetesporten*. Jag går till höger på andra våningen och där mitt i denna omgivning av erkända och vördnadsfullt betraktade Rodin-skulpturer, finns en speciell sal där Camille Claudels skulpturer finns utställda. Jag stannar till i dörröppningen, vad är det jag ser? Trots att de båda skulptörernas verk har tillkommit i samma omgivning och under samma tidsanda, så skiljer de sig radikalt från varandra. Rodins skapelser är tunga och mäktiga – Claudels luftiga och innerliga, mer levande, som om de skildrar ett intensivt ögonblick, innan ödet vill något annat.

Jag ser den lilla bronsskulpturen *La Valse*, en skulptur som lovsjunger paret, ett lysande exempel på konsten att avbilda människokroppen i rörelse. Här är skulpturens diagonala linje så precist balanserad, att den återger känslan vad händer härnäst? "Här ses ett omslingrat par, dansande. De är draperade i en lång mantel, som samtidigt bildar skulpturens bas. Den skickligt utmejslade linjeföringen ger ett livligt samspel mellan ljus och skugga, vilket förstärker känslan av rörelse. I de expressiva ansiktsdragen, i draperingar, hårsvall och komposition kan man skönja mötet med den rådande jugendstilen. Ett exemplar av skulpturen fanns i Claude Debussys ägo och stod fram till hans död på hans piano."⁴

Reine-Marie Paris, barnbarn till Camilles bror Paul, menar att "Camille befriar sina skapelser från den magnetiska dragningskraft mot jorden, som tynger Rodins fördömda gestalter. Camille svingar sina figurer uppåt i en stigande linje i *ett tidlöst nådens ögonblick innan katastrofen slår till*. Det är som om ansiktena blickar inåt med sina slutna ögon, huvudena är fångna i hårmassor som hos en skeppsbruten och läpparnas viskning uttrycker en urtida hemlighet."⁵ Reine-Marie Paris arbetar med sin biografi över Camille i tjuugo år.

2. Lena Kåreland, "När kvinnorna tog plats bakom staffliet", *Svenska Dagbladet*, 23 juni, 2016.

3. Lena Kåreland, "När kvinnorna tog plats bakom staffliet", *Svenska Dagbladet*, 23 juni, 2016.

4. "Medicinsk konstpaus", *Läkartidningen*, nr 39, 2002.

5. Reine-Marie Paris, "Camille Claudel och hennes konst", *Camille Claudel 1864–1943, [utställning], Millesgården 12 oktober-3 december 1989*, Göran Söderlund (red), Millesgården, Utställningskatalog nr 19, Lidingsö, 1989, s.11.



Camille Claudel, *La Valse*, brons, 1889-1905, Musée Rodin, Paris. Foto Wikimedia Commons



Camille Claudel, *L'Âge mûr*, brons, 1899, Musée Rodin, Paris, Foto Mariann Ekström Svensson

Camille Claudel deltar i konstsalongen på Champ-de-Mars i Paris 1893 och 1894. En av hennes beundrande kritiker Octave Mirbeau beskriver henne som "En revolt mot naturen: ett kvinnligt geni."⁶ Andra kritiker intar en skeptisk hållning och menar att Rodin ligger bakom hennes skulpturer. Rodin svarar kritikerna; "Jag visade var hon kunde finna guldet, men guldet som hon hittar, finns hos henne."⁷

Den skulptur som står mitt i Camille-salen på Musée Rodin återger ett mycket gripande ögonblick i en människas liv. Skulpturen heter *L'Âge mûr*, medelåldern. Camille Claudel försöker i symbolisk form förmedla en vision av människoödet: Det är den grekiska ödesgudinnan Klotho som i statygruppen tvingar en åldrad man att ta avsked från ungdom och kärlek, symboliserad av en ung, bönfallande kvinna. Skulpturen är ett mycket tänkvärt verk om mänskliga relationer, men som det

så ofta händer Camille, skymmer hennes privata situation, bedömningen av hennes skulptur. De samtida betraktarna har inga svårigheter att tolka budskapet. Skulpturen uppfattas som en gestaltning av det triangeldrama som Camille Claudel själv upplever. Den manliga figuren Rodin, dras med av en äldre kvinna som då föreställer Rodins livsledsagarinna Rose Beuret, den knäböjande och bönfallande är Camille Claudel, enligt samtidens tolkning.

Camille Claudel älskar Rodin och vill gifta sig med honom. Rodin vill inte överge sin livskamrat Rose Beuret. När Camille Claudel blir gravid och frågar Rodin om giftermål så får hon ett nej till svar.⁸ Hon gör abort, därefter separerar Camille Claudel från Rodin, trettiofyra år gammal. När Rodin ser Camilles nya skulptur *L'Âge mûr* för första gången 1899, reagerar han med chock och vrede och stoppar mycket av sitt stöd till Camille Claudel. Troligen har Rodin även utövat påtryckningar

6. Whitney Chadwick, Isabelle de Courtviron, *Skapande par*, Alfabetabokförlag AB, Stockholm, 1994.

7. Camille Claudel 1864–1943, [utställning], Millesgården 12 oktober–3 december 1989, Göran Söderlund (red), Millesgården, Utställningskatalog nr 19, Lidingö, 1989, s 56.

8. Brigitte Fabre-Pellerin, *Camille Claudel, en omöjlig kärlek*, Paris, Ed. FP. Foucart, 1986, sid. 78.



Camille Claudel, *La Vague*, marmor, onyx, brons, 1897-1903, Musée Rodin, Paris. Foto Mariann Ekström Svensson

på Ministeriet för konst för att avbryta finansieringen av bronsprovisionen. När modern förstår situationen med Rodin, fryser hon ut henne, säger att hon sprider vanära över familjen. Camille Claudel är nu ensam i sin strävan som skulptör, men några kritiker och gallerister i Paris stödjer henne fortfarande.

La Vague, vågen, är en liten skulptur i onyx och brons. En vardaglig situation med tre badande kvinnor som ställs mot världssalltets oändlighet, här en jättelik havsvåg. Camille är påverkad av konst från Mellanöstern.

Camilles ambition är att bli en självständig konstnär och hon frigör sig från Rodins inflytande. Statyn *Vågen* är även inspirerad av japanen Hokusais träsnitt. En vän till Camille, kompositören Debussy som också är påverkad av Hokusai, skiss-

ar orkesterstycket *La Mer*, ett möte med havet som tar alla människans sinnen i anspråk.⁹ Så den sista överväldigande statyn, inne i salen vid fönstret står *Clotho* från 1899. *Clotho* visas på salongen samtidigt som *La Valse* och blir dess antites.

Klotho, den spinnande, var i grekisk mytologi en av de tre ödesgudinnorna, moirerna. Reine-Marie Paris, beskriver henne: "den grekiska ödesgudinnan Klotho uppger sitt fasans skri; som en ålderdomens vålnad fäster den vilt stirrande norran upp håret till en levande härva av de av tiden redan spunna åren, som aldrig kommer att levas."¹⁰ Ödets gudinnor i grekisk mytologi bestämmer alla människors öden och väver livets väv för varje människa från födseln till döden. Deras beslut är oföränderligt, inte ens gudarna kan ändra det.



Camille Claudel, *Clotho*, gips, 1893, Musée Rodin, Paris.

9. Camille Claudel 1864–1943, [utställning], Millesgården 12 oktober–3 december 1989, Göran Söderlund (red), Millesgården, Utställningskatalog nr 19, Lidingö, 1989, s 37.

10. Reine-Marie Paris, "Camille Claudel och hennes konst", Camille Claudel 1864–1943, [utställning], Millesgården 12 oktober–3 december 1989, Göran Söderlund (red), Millesgården, Utställningskatalog nr 19, Lidingö, 1989, s. 9.

När jag betraktar hår och draperingar på *Clotho* påminner verket mig om Giacomettis skulpturers grova, spretiga nervknippen. *Clotho* är en mycket speciell skulptur, som berör. Symboliserar gudinnan Camilles öde? Camille som med sin energi av lust och smärta skapar, tills hennes livstrådar brutalt klipps av, genom moderns och broderns förskyllan.

Hennes sista utställning är en retrospektiv sådan hos galleristen och vännen Eugène Blot år 1908. Därefter drar hon sig helt tillbaka från det offentliga livet. Hon slutar även att umgås med sina vänner. Sina sista verksamma år, under första världskriget, lever hon ensam, saknar pengar och bryts sakta ner psykiskt. Det sägs att hon går ut på nätterna och letar efter lera i Paris katakomber. Innan hon lämnar sin ateljé för sommaren, sitter hon med stängda fönsterluckor och krossar sina skulpturer med en hammare. Camille börjar visa tecken på paranoia och schizofreni och hon försvinner från bostaden långa perioder. Anklagar Rodin för att försöka mörda henne och stjäla hennes idéer. Camilles far dör den 2 mars 1913, hans stöd till sin dotter har aldrig sviktat.

Några meningar från Dr Michaux' intyg, daterat den 7 mars 1913: "Jag intygar att CC lider av mycket allvarlig intellektuell förvirring, använder hemliga kläder, lever i en smutsig miljö. Hon är instängd i sitt hem utan frisk luft, med helt stängda fönsterluckor, går aldrig ut om dagarna men ibland om natten. Enligt några brev skickade till Paul Claudel är hon ständigt rädd för Rodins "tjuvsällskap". Hennes tillstånd är farligt för henne själv, inklusive grannarna, och det är därför nödvändigt att lägga in henne på sinnessjukhus."¹¹

Vid denna tid har brodern, Paul Claudel hunnit bli en respekterad författare och diplomat som under åren har gjort mycket för att hjälpa sin syster. När systemen nu betraktas som psykiskt sjuk drabbas han av högmood och blir rädd att hennes sjukdom skall fläcka hans rykte. En vecka efter faderns död, den 10 mars hämtas Camille i sin bostad. Brodern och modern får henne inspärrad på ett sinnessjukhus, först utanför Paris, därefter i Montdevergues utanför Avignon. Camille skriver och vädjar till modern om hjälp. Modern svarar inte. Läkare och

personal, även jurister i Paris reagerar och gör försök att få Camille utskrivna. Men de anhöriga vägrar. Brodern Paul hälsar på henne blott tolv gånger under den långa tid hon kom att vistas på sinnessjukhus. De få brev som bevarats från sjukhuset visar att hon förblev klar och att hon inte kunde förlika sig med det faktum att hon förlorat sin konst: "Allt som hänt mig är mer än en roman, det är en epik, en Iliaden eller Odysseen, men den skulle kräva en Homeros för att kunna återberättas. Jag lever i en värld som är så besynnerlig, så underlig. Av drömmen som var mitt liv är detta mardrömmen"¹². Mardrömmen pågår i trettio år.

Auguste Rodin tillhör skaran som är upprörd över Camille Claudels situation och försöker hjälpa henne. Det visar sig senare att Rodin har fortsatt att betala hennes ateljéhyra. På sin ålderdom donerar Auguste Rodin sin bostad och sina skulpturer till franska staten. Tre år innan Auguste Rodin dör, tillägnar han en sal i muséet till Camille Claudels verk. Rodin bryter dock aldrig helt med sin livskamrat Marie-Rose Beuret, 1917 gifter de sig, men båda dör senare samma år.

Camille skulle komma att överleva sin ungdomskärlek Rodin i många år. Hon dör 79 år gammal, den 19 oktober 1943, på Montdevergues sjukhus. Dödsorsaken är förmodligen svält, vilket drabbar närmare 40 000 mentalpatienter under Tysklands ockupation av Frankrike. Camille Claudel blir begravd i en massgrav.

Camille Claudel är inte längre kvar i anonymiteten på grund av Reine-Marie Paris' biografi från 1980-talet som skapat henne en plats i konsthistorien. Camille Claudel får under sin levnad erkännande för sin egenartade konst av Paris konstetablissemang. Det är familjen som i sin rädsla för vanära gömmer undan henne och tystar henne för gott. Hennes bror Paul Claudels ord i en radiointervju från 1951: "Jag har uppnått resultat, hon har inte uppnått något alls" gäller inte längre.¹³ Camille Claudel är en av de konstnärer som öppnade vägen för impressionismen.

Ute ur museet ställer jag mig på trappan och tittar ut över parken. "Vill jag gå runt och titta på Rodins skulpturer? Nej, jag vandrar ut i Paris värskygning djupt berörd av Camilles livsverk.

11. "Medicinsk konstpauz", *Läkartidningen*, nr 39, 2002

12. *Tidningen Kulturen*: <https://tidningenkulturen.se/arkiv/92-konst/konst-portratt/21313-camille-claudel-elev-och-musa>

13. Sveriges Radio, 1951. Intervju med Paul Claudel

