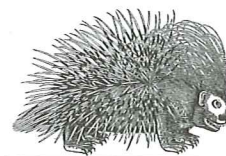


*Folke Edwards*

Från modernism  
till postmodernism

Svensk konst 1900—2000



BOKFÖRLAGET SIGNUM · LUND · MM

# Måleriet 1900—1980

---



Bruno Liljefors, *Fällande gräsänder*, oljefärg, 1890.

## BAKGRUND

### *Normerna vacklar*

Kyrkans totala dominans i Europa under medeltiden när det gäller etik, estetik, utbildning, människosyn, livs- och världsåskådning började ifrågasättas under renässansen på 1400-talet och vacklade på allvar vid rationalismens och naturvetenskapens genombrott under upplysningen på 1700-talet.

Naturvetenskapen är den främsta drivkraften bakom Västerlandets överlägsna tekniska, ekonomiska och materiella utveckling från 1700-talet och framåt. Nu var det inte längre schamaner eller helgon som stod för »underverken» utan naturvetenskapligt skolade forskare, ingenjörer och tekniker.

Under medeltiden trodde man på en Gud som gav jordelivet en mening och på ett evigt liv efter detta (i himlen eller helvetet). Efter naturvetenskapens genombrott undergrävdes tron på Gud, en högre mening med livet och ett evigt liv efter detta. Den moderna människan har fått en unik materiell trygghet till priset av unik existentiell otrygghet.

Naturvetenskapens och teknikens triumfer ger den dominanta och expansiva västerländska människan kapacitet att kolonisera stora delar av Nord- och Sydamerika, Afrika och Asien och mångdubblar på kort tid hennes välstånd, men berövar henne samtidigt tron på en allsmäktig försyn, en högre mening och ett evigt liv (av väsentligt högre dignitet än detta).

Den otryggheten präglar inte bara hennes syn på män-

niskan och uppfattning av verkligheten utan också hennes relation till det andliga, till tron, konsten och kulturen. *Varifrån komma vi? — Vad äro vi? — Vart går vi?* kallade Paul Gauguin signifikativt nog ett av sina mest betydande verk (1897). Det absoluta normsystem, som kyrkan och religionen en gång stod för, har följts av en relativistisk anarki, där den entydiga normen ersatts av ett otal motstridiga uppfattningar. Kyrkans roll som forum för livsåskådningsfrågor börjar i och med samhällets sekularisering från slutet av 1700-talet och framåt alltmer tas över av kulturen.

En normgivande roll liknande kyrkans fick från slutet av 1500-talet i Italien *akademierna* när det gäller de sköna konsterna. Akademierna, som först och sist förvaltade det klassiska arvet, introducerades i Sverige av Gustav III på 1700-talet, främst efter franskt mönster. De upprättade ett allmängiltigt och övergripande normsystem och grundade skolor för de sköna konsterna, baserade på klassiska och idealistiska principer, enligt vilka konsten hade en närmast sakral funktion. Inte minst berömd är den »ständige» akademisekreteraren Carl David af Wirséns beskrivning av det konstnärliga skapandet som »den gudomliga, stilla, kyska inspiration, hvilken i ett under av transsubstantiation låter materialet sjelvilligt forma sig efter själens i himmelsk receptivitet mottagna bilder».

Med oppositionsrörelserna mot akademierna under 1800-talets senare decennier och modernismens genombrott kring sekelskiftet 1900 frigör sig konstnärerna från detta klassiskt »tidlösa» normsystem och hävdar konstnä-

rens absoluta frihet och konsten som ett uttryck för tiden och inte för evigheten. Det ledde under 1900-talets första hälft till bildandet av ett accelererande antal kottier och ismer som relaterade sig till akademierna ungefär som protestantismen och frikyrkorna till »den heliga och allmänliga» katolska kyrkan. Efter modernismens genombrott under 1900-talets första decennier raserades det »tidlösa» estetiska normsystemet och reducerades akademierna till rituella ordensföreningar för stipendieutdelning och inbördes beundran.

Konstnärernas revolt mot akademierna inträffade i princip samtidigt med liberalernas och arbetarnas revolt mot det kapitalistiska klasshället och deras demokratiska reformkrav. Det radikala Konstnärsförbundet bildas 1886 och skaffar sig symtomatiskt nog en röd socialistisk flagga. Två år senare bildas Socialdemokratiska arbetarpartiet (SAP) och ytterligare efter två år LO, arbetarnas landsorganisation. 1919 lämnar de revolutionära socialdemokraterna partiet och 1932 vinner SAP politisk majoritet i andra kammaren.

Konsekvenserna av dessa omvälvningar blir bland annat

- att alla myndiga manliga svenska medborgare oberoende av inkomst får rösträtt 1915 och kvinnliga först 1922;
- att kungens makt blir enbart rituell och att en folkvald politiker blir landets högste ledare;
- att adelns och den traditionella överklassens inflytande reduceras radikalt och att finansbaronernas inflytande i stället ökar;
- att kyrkans samhälleliga och nationella roll reduceras radikalt, att det blir möjligt att utträda ur kyrkan 1952 och att statskyrkan upphör från 2000;
- att tron på absoluta och tidlösa sanningar ersätts av tron på relativa och tidsbundna sanningar;
- att tron på absoluta och tidlösa värden ersätts av tron på relativa eller föränderliga värderingar;
- att auktoritetsbundenheten minskar och självständigheten ökar;
- att konformismen minskar och meningsfriheten och värdepluralismen ökar;

- att arbetarklassens välfärd och bildningsnivå stiger snabbare än andra klassers men att kultur fortfarande främst intresserar högtbildade.

### Internationalism och provinsialism

Under 1900-talet kan man urskilja två huvudströmningar i svensk konst:

- den *internationella* (identitetsförändrande), som är expansiv, gränsöverskridande, ifrågasättande, förändringsbenägen, multikulturell;
- den *nationella* (identitetsbekräftande) som är kontraktiv och fokuserar bygden, landet, naturen, traditionen.

Gustav III grundade akademier (Svenska Akademin, Konstakademien) för att europeisera och kultivera Sverige. Akademiernas uppgift var att förvalta det klassiska arvet från antiken och renässansen — det som kallats »kungsådran» i europeisk kultur. Orsaken till att de infördes var att den nordiska kulturen ansågs primitiv och barbarisk. Det som först och sist präglade den kultiverade mediterrana traditionen var en idealistisk människosyn och livssyn (och därmed också kultursyn) med rötter hos Platon och Plotinos. Denna idealism var den gemensamma grunden för akademierna, som svarade för den världsliga kulturen, och kyrkan, som svarade för den religiösa kulturen, fram till sekelskiftet 1900.

Angreppet mot akademierna var också indirekt ett angrepp mot kyrkan och mot det tongivande etablissemangets värderingar som helhet. Radikalismens huvudfiende under 1800-talets senare decennier var just idealismen. I bräschan för kampen mot den gick Georg Brandes i Köpenhamn, Hans Jæger i Kristiania, August Strindberg i Stockholm. Brandes revolutionära budskap var att litteraturens och konstens främsta uppgift var att »ställa problem under debatt», d.v.s. att ifrågasätta i stället för att bekräfta tidens sanktionerade värderingar och uppfattningar. Att man i första hand angrep akademierna berodde sannolikt också på

att det var mindre problematiskt än att angripa kyrkan, som i högre grad var en av samhällets stöttepelare och stod närmare staten, ordningsmakten och militären. (Jæger, till exempel, fängslades för sin radikala sexuella frispråkighet).

Angreppet mot akademierna var en följd av den förändring av verklighetsuppfattning och värderingar, som den snabbt expanderande naturvetenskapens ifrågasättande av idealismen fört med sig. Sanningen blev viktigare än den ideala skönheten. Verkligheten blev viktigare än tron. Naturen blev viktigare än idealen.

För det sena 1800-talets fritänkare blev klyftan mellan ideal och verklighet i den officiella retoriken för stor. Etablissemangets idealistiska verklighetssyn uppfattades som förljugen och man valde därför verkligheten.

Revoluten mot akademierna och klassicismen blev också i de nordiska länderna en revolt för det nordiska barbariet. Kristnandet av Sverige hade av hävd beskrivits som ett civiliserande av ett barbarfolk, men kunde nu också uppfattas som en »mediterran kulturimperialism» (en tes som framför allt på 1950-talet med stor energi drevs av den danske målaren och filosofen Asger Jorn). Intresset för vikingar, isländska sagor, det egna folkets sagor, myter, visor och trosföreställningar växte snabbt under 1890-talet. I Sverige är Verner von Heidenstams och Erik Axel Karlfeldts diktning, Artur Hazelius' Skansen, Nordiska museet i Stockholm och Carl Larssons *Midvinterblot* 1910—1914 exempel på detta.

Opponenterna fick på 1880-talet impulserna för sin revolt mot Konstakademien från de franska friluftsmålarna och impressionisterna, men använde som »konstnärsförbundare» på 1890-talet dessa impulser för att manifestera en nordisk och nationell egenart. Nationalromantiken blev den första stora frihetsmanifestationen, det första slagkraftiga hävdandet av en nordisk egenart. Konstnärsförbundet stod både för konstnärlig och för politisk radikalism men också för nationalism och regionalism. Revoluten mot konstnärsförbundarna kom från de så kallade Matisse-eleverna kring 1910. Det var en revolt *mot* vad man uppfattade som en pompös, nostalgisk, nationellt konservativ och provinsial självgodhet och *för* en modern, tidsmedveten internationalism. Denna internationalism har under 1900-talet kom-

mit att stå för de väsentliga innovationerna i svensk konst. Men innovationerna har signifikativt nog i hög grad varit beroende av impulser utifrån för att hållas vid liv. Under de båda världskrigen, då utlandsförbindelserna bröts, tog provinsiala motrörelser med nationell förankring över.

På den internationella konstscenen kan man konstatera att 1910-talets första hälft var århundradets i särklass mest dynamiska förnyelseperiod. Den avbröts av första världskriget men återhämtade sig på 20-talet, samtidigt som (den akademiska) nysakligheten bjöd modernisterna spetsen (Picasso är ett bland flera exempel på tidens vacklan). Efter börskraschen i New York 1929, som innebar en svår knäck för de kapitalistiska, liberala västliga demokratierna, sköt de »provinsiala» eller »regionala» krafterna ny fart både i USA och Europa. Både i diktaturens Tyskland och demokratiens USA blev konsten utpräglat »regional». Den skoningslösa kampanj mot den »moderna» konsten som initierades av Europas två stora trettioårsdiktaturer, den nationalkommunistiska i Sovjet och den nationalsocialistiska i Tyskland, var den extrema konsekvensen av en växande nationalkonservativ reaktion mot den internationella liberalismen, kapitalismen och modernismen. Samma skymfande tillmälen som Hitler och Stalin använde om modern konst och litteratur på 30-talet använde flera svenska kritiker redan på 10-talet. 1937 (samtidigt som bokbålen börjar brinna i Tyskland) stoppade Sveriges »progressiva» socialdemokratiska ecklesiastikminister Arthur Engberg, ansvarig för kyrka och kultur, ett inköp av Carl Kylbergs *Uppbrottet* till Nationalmuseum av moraliska folkhälsoskäl. Det förvånar inte att denna nymoraliska och nynationalistiska våg på 30-talet både i Europa och i USA leder till ökande främlingsfientlighet och antisemitism. 30-talet var den nationella regionalismens och den rationella funktionalismens, hygienens och rashygienens förlovade decennium.

Efter andra världskrigets slut 1945 inträffade på nytt en stark internationalisering i svensk konst. Paris var fortfarande den europeiska modernismens självklara centrum och blev på nytt en viktig impuls-källa, i synnerhet för de stockholmsförankrade konkretisterna. Till Göteborg kom de nya impulserna framför allt genom den centraleuropeiske sur-

realisten Endre Nemes, ungerskfödd jude som hade flytt undan förföljelsehot först till Finland, sedan till Norge och slutligen till Sverige. I Malmö formerade sig redan 1947 imaginisterna med Max Walter Svanberg, C. O. Hultén, Anders Österlin m.fl. De hade framför allt nära kontakt med den politiskt och konstnärligt radikala dansk-holländsk-belgiska Cobra-gruppen (med Asger Jorn som chefsideolog), som genom ett lekfullt och spontant surrealistiskt måleri sökte sig tillbaka till en förkristen nordisk tradition — som ett alternativ till den allt mondänare nonfigurativa akademismen i efterkrigstidens Ecole de Paris.

Sammanfattningsvis kan man säga att efterkrigsmodernismen i Stockholm hade en mer entydigt formalistisk profil, medan den i Göteborg och Malmö var mer påverkad av surrealism och expressionism.

Den internationella referensramen var fram till början av 60-talet helt europeisk. Med den amerikanska neodadaismens och popkonstens triumftåg över Europa tog New York över ledningen för avantgardet från Paris. Väsentligt i sammanhanget var naturligtvis också att de internationellt ledande konstgallerierna hade börjat lämna Paris för New York.

Under 1900-talets senare hälft har den internationella modernismens banerförare framför allt varit amerikaner, även om européerna under perioder gjort vissa uppstickare. USA:s prestige som de europeiska demokratiernas räddare och den effektiva amerikanska marknadsföringen har varit viktiga pådrivande faktorer. Internationaliseringen av den europeiska konsteliten är sedan länge ett etablerat faktum, samtidigt som avståndet till den breda publiken bara tycks växa.

### Arvet från 1800-talet

»Jag har kommit till den övertygelsen att i konsten ej är annat än att söka det sanna, men inte det banala naturalistiska utan det sannas hjärta» (Carl Fredrik Hill, 1876).

»Det sanna är fult så länge sken är det sköna. Det fula är sant» (August Strindberg, 1885).

»Verkligheten griper mig om strupen med en järnhård hand, så att det känns som om en sångfågel ville dö i mitt bröst» (Ernst Josephson).

Under 1800-talet dominerar två bärande idéer konstdebatten i Sverige likaväl som i övriga Europa. (USA uppfattades i Europa fram till 1950-talet närmast som ett kulturellt u-land.) Den ena är *realismen*, den andra *symbolismen*. Båda stod i direkt opposition till den klassiska traditionen med dess idealiserande fixering vid antiken.

År 1885 skriver August Strindberg:

Den nyare filosofin erkänner endast ett slags brott och det är brottet mot naturen. [— — —] När människan genomskådat illusionen att hon är guds barn och en halvgud och i stället uppfattar sig som ett slags djur, då flyr hon från ett samhälle som bygger på föreställningen att hon är av gudomligt ursprung till naturen. Här upplever hon sig som en detalj i helheten, här ser hon sitt sammanhang: en timma i naturen blir som en timma av andakt.

Tio år senare (1895) skriver han till konstnären Paul Gauguin att också han börjar känna en dragning till det primitiva.

Liksom Karl Marx och Friedrich Engels med *Kommunistiska manifestet* 1848 provocerade det politiska etablissemanget genom att kullkasta den statiska samhällsuppfattningen och ersätta den med en dynamisk provocerade Charles Darwin med *Om arternas uppkomst* 1859 den bibliska skapelseberättelsen och uppfattningen av människan som Guds avbild. I stället blir hon i det evolutionistiska perspektivet en simpel naturprodukt.

År 1885 bildades den radikala konstnärssammanslutningen Opponenterna, som under ledning av Ernst Josephson gick till storms mot denna traditions främsta försvarare, Konstakademien i Stockholm. Opponenterna krävde en »frisinnad» undervisning, som syftade till att »utveckla individer» i stället för att »bibringa rutiner», och hävdade att professorstitlarna borde avskaffas och lärarna väljas av ele-

verna med endast treårig mandattid. Den moderna konsten skulle, menade man, tolka naturen, spegla tiden, befria sinnen och utveckla självständigheten.

Konstakademins adliga och högborgerliga professorer avvisade dessa krav och konfrontationen var ett faktum. År 1886 bildades i Anders Zorns svit på Hotel Christiania i Göteborg Konstnärsförbundet med Carl Larsson, Bruno Liljefors, Richard Bergh, Ernst Josephson och Karl Nordström i spetsen. Och i Viktor Rydbergs, S. A. Hedlunds och Pontus Fürstenbergs frisinnade handels- och sjöfartsstad startades året därefter Sveriges första radikala konstskola, Valand, med Carl Larsson som lärare. Parallellt planerade de radikala göteborgsliberalerna en högskola i Göteborg som skulle fungera som en »fri akademi» och som ett demokratiskt alternativ till de traditionstyngda konservativa universiteten i Uppsala och Lund.

Opponenterna var friluftsmålare som hade inspirerats av den nya konsten i Paris, av den revolutionäre Gustave Courbets närgångna realism och av impressionisternas djärva ljusmåleri. Det fanns ett uppenbart samband mellan tidens estetiska och politiska radikalism. Carl Larsson kallade sig socialist, hans vän August Strindberg angrep frenetiskt överklass- och pampsamhället, Ernst Josephson såg otåligt fram mot »den stora revolutionen», till och med professorssonen från Lund, Carl Fredrik Hill identifierade sig som »republikan, socialist och kosmopolit».

1880-talets kulturrevolution sammanfaller alltså i hög grad med arbetarrörelsens expansion och kampen för demokratins genombrott. En så tydlig koppling mellan konstnärlig och politisk radikalism finns inte i svenskt 1900-tal.

Det nyväckta intresset för underklassen leder till ett växande intresse för folkbildning: 1897 konstaterar Kata Dalström att kulturen inte rör folket: »I detta prosans och egoismens tidevarv får konstens fagra barn hemlösa irrande och rike kring — eller finna de en eländig tillvaro hos en eller annan mecenat, men för de djupa leden är de så gott som okända.» 1899 publicerar Ellen Key sin radikala programskrift *Skönhet för alla*. Året därpå kommer den ännu radikalare *Barnets århundrade*. Det nyväckta intresset för det primitiva sammanfaller med ett nyväckt intresse för

barnet och barndomen. Barnet som den ursprungliga, »primitiva», människan. Sigmund Freuds samtida psykoanalytiska fokusering av sexualitetens och barndomens betydelse är också ett uttryck för tidens primitivism. Och så kan man naturligtvis även uppfatta de demokratiska revolutionärernas krav på allmän rösträtt, på politisk upprättelse av och likaberättigande för den »obildade» och »råa» »underklassen».

Det knakade i det gamla konservativa, storsvenska Sverige. Till och med konung Oskar II talade bekymrat om en kamp »mellan idealism och realism i människohjärtat».

Norges frigörelse från unionen 1905 innebar det definitiva slutet för den svenska stormaktsdrömmen. Och med realismens seger över den akademiska idealismen blev sanningen konstnärligt sett viktigare än skönheten. Kanske är det, när allt kommer omkring, 1800-talets viktigaste arv till 1900-talet.

Realism och naturalism blev 1880-talets naturvetenskapliga estetik — eller snarare anti-estetik. En genial mekanisk uppfinning, kameran, blev dess främsta instrument. Mot denna naturvetenskapliga objektivitet revolterade 90-talets symbolister. De sökte en högre mening i tillvaron, en inre mening, en andlig dimension, bortom förgängelsens krassa verklighet. »Så länge man inte kan fotografera himlen eller helvetet, så länge har konsten en funktion» menade symbolisten Edvard Munch. Den polarisering mellan det fysiska och det metafysiska, mellan rationalism och mystik, som kommit att präglats mycket av det tidiga 1900-talets konst, har sina rötter i 1800-talet.

Flera av 1880-talets radikala, samhällskritiska friluftsmålare blev också under 1890-talet konservativa nationalromantiker och stämningsmystiker. Förändringen är tydlig inte minst hos Bruno Liljefors, Carl Larsson, Karl Nordström och Richard Bergh. Nationalromantiken är en glansperiod i svensk och nordisk konst och den enda konstnärliga epok sedan vikingatiden som har väckt internationell uppmärksamhet.

»Har naturen någon ande?», undrar Richard Bergh och fortsätter: »Ja, såframt människan som betraktar henne har någon». 1900 skriver han — i Ellen Keys anda — att konsten

har en demokratisk funktion — nämligen »att fostra folket till nationellt medvetande och till naturmedvetande».

Idén om konsten som moralfrämjare och folkbildare i början av 1900-talet har sina rötter dels hos Leo Tolstoj, dels hos John Ruskin och William Morris i den engelska Arts & Crafts-rörelsen, som framför allt gick till angrepp mot industrialismens estetiska och moraliska defekter. Den förfulade den privata och offentliga miljön och den berövade människan hennes omistliga skaparbehov.

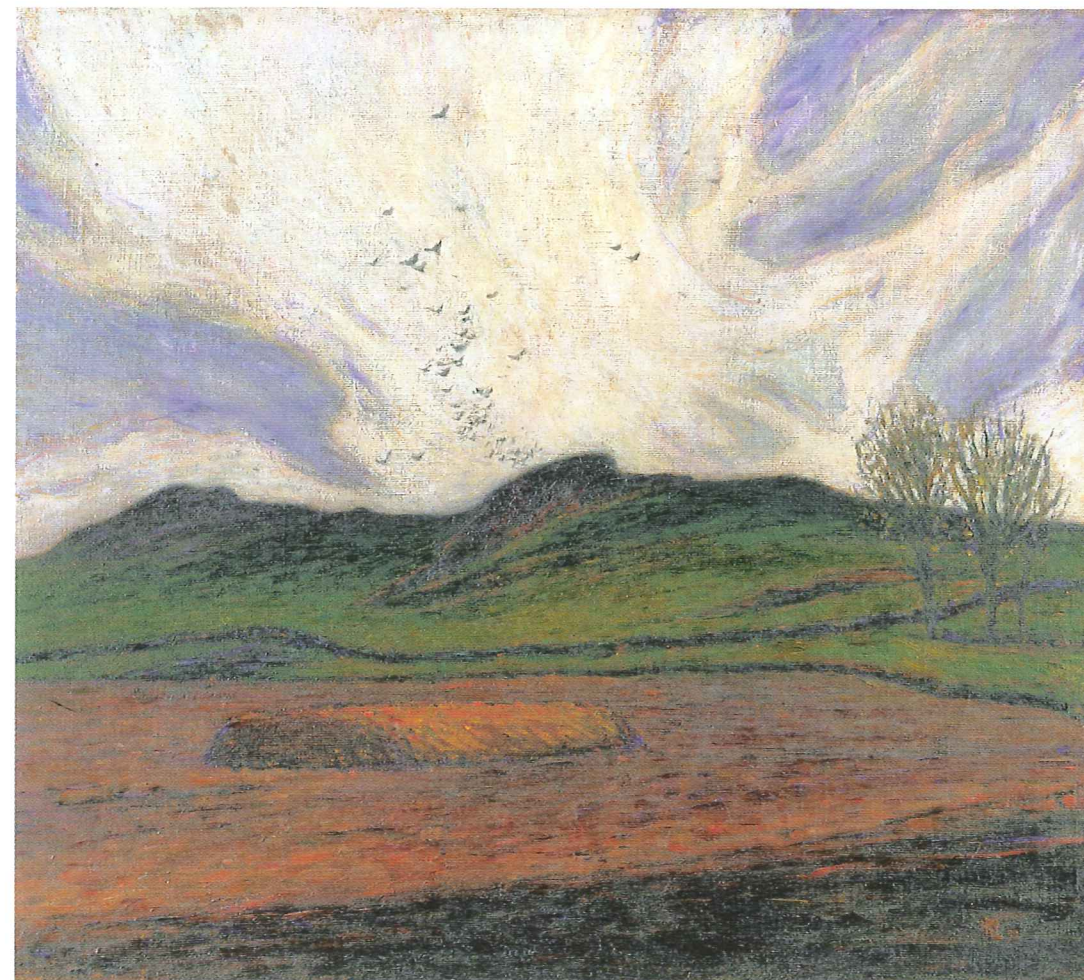
Svensk 90-talssymbolism blev framför allt en natur- och skymningssymbolism. Den nordiska naturen och »det nordiska ljuset» speglade, menade man, den svenska folksjälen. Naturen genom sin karga storslagenhet och det glidande skymningsljuset genom sin drömska melankoli. Ett lands natur präglade dess invånares mentalitet, ansåg man. Uppfattningar av det slaget blev efter Darwins *Om arternas uppkomst* (1859), det vill säga om allt livs ursprung och naturbetingade utveckling, allt vanligare i frisinnade kretsar under 1800-talets senare decennier. Montesquieus klimatlära från 1700-talet och Hyppolite Taines miljölära från 1850-talet hade tidigare pekat i likartad riktning.

Viktiga impulsgivare för den svenska symbolismen var konstnärer som Gauguin, van Gogh och Edvard Munch. Hos alla tre hade färgen inte främst en beskrivande utan en emotionell funktion. Färgen och ljuset blev bärare av känslor. Naturen blev »själens spegel» och landskapet blev alltmer ett »själslandskap». Det var inte den objektiva verkligheten utan den subjektiva som blev den centrala. Bildens beskrivande funktion minskade och dess emotionella funktion ökade. Bilden närmade sig alltmer musiken. Inte minst var detta en följd av att kameran alltmer övertagit konstens dokumentära funktion.

Sekelskiftets natursymbolism fick sitt tydligaste uttryck i *jugend* och *art nouveau*, som man ser ekon av hos Munch och Carl Larsson, men som framför allt kom att dominera tidens radikala konsthantverk, design och arkitektur. Naturen var all civilisations moder och naturens formvärld med sin förtrollande mångfald och flexibilitet skulle präglade den moderna människans livsmiljö. Darwins upptäckter hade vänt upp och ner på den bibliska skapelse-

berättelsen: människan var inte längre Guds avbild utan en naturprodukt, och som allt annat liv i naturen ett resultat av en lång biologisk evolution som hade börjat för länge sedan med amöbor och vars slut ingen ännu kunde ana. Det är knappast förvånande att katolska kyrkan med sin bibelfundamentalism bannlyste *Om arternas uppkomst*. Jugend och art nouveau var genom sin fixering vid naturen en låg och primitiv utmaning mot den idealistiska människosyn och verklighetsuppfattning, som dittills dominerat tros livet och konsten.

Denna »primitivitet» fick sitt tydligaste konstnärliga uttryck genom före detta banktjänstemannen Gauguins flykt från civilisationen — först till Bretagne, sedan till Martinique i Karibiska havet och slutligen till de franska kolonierna på Tahiti och Marquesasöarna i Söderhavet. Att lära av naturfolken var, menade han, enda sättet att gjuta nytt liv i en döende europeisk kultur. Det var bara genom att vända den vetenskapliga, rationella och tekniska utvecklingen ryggen och söka sig tillbaka till ursprunget som man kunde rädda den västerländska civilisationen. Den drömmen hade Jean-Jacques Rousseau (1712—1778) drömt tidigare och den var Gauguin knappast ensam om. I ett brev till honom 1895 skriver August Strindberg: »Je commence aussi de sentir un besoin immense de devenir sauvage et de créer un monde nouveau» (Jag börjar också känna ett oerhört behov att bli vilde och skapa en ny värld). I det ledande kapitalistiska industrilandet England hade liknande civilisationskritiska tankar — om än inte lika extrema — några decennier tidigare präglat prerafaeliterna och Arts and Crafts-rörelsen med William Morris och John Ruskin som ledargestalter. Maskinen uppfattades som moraliskt och estetiskt destruktiv, och man ville i stället återuppliva hantverket och hantverkarkulturen. Skönhet och moral, det vackra och det goda, blev två sidor av samma mynt. När Ellen Key, påverkad av Ruskin och Morris, lanserar sin kampanj »Skönhet för alla» syftar också hon på en återgång till folkets förlorade hantverkstraditioner och till folkkonsten. Samma ideal besjälade Anders Zorn, som blev förmögen på att porträttera amerikanska presidenter och industrimagener, men som också satsade mycket på att blåsa nytt liv i



Karl Nordström, *Ovädersmoln, Tjörn*, oljefärg på duk, 1893. Nationalmuseum.

Dalarnas folkmusik och folkkultur, den »naturliga» provinssiella särarten.

Den snabbt accelererande industrialismen och utvecklingsoptimismen under 1800-talets sista decennier leder alltså också till en utvecklingspessimistisk motrörelse. Denna antagonistiska spänning mellan utvecklingsoptimister och pessimister kommer i hög grad att präglade konsten under 1900-talet.

Det var art nouveau och jugend som innebar det defini-

tiva brottet med akademismens stilhistoria inom brukskonsten, men det var funktionalismen med sin rationella maskinestetik, som från och med 20-talet tog kommandot och kom att stå för den progressiva moderniteten inom design och arkitektur under 1900-talets första hälft. Jugend utgick från naturens organiska formvärld, funktionalismen från dess funktionella rationalitet.

Perspektivet hade ändrats. I stället för att söka inspiration och förebilder i det förflutna vände man sig mot fram-



August Strindberg. *Vita Märrn II*, oljefärg på pannå, 1892.

tiden. Det futuristiska perspektivet, tron på en kontinuerlig förändring till det bättre, kom under drygt ett halvsekel att bli det dominerande inom alla konstarter. »Der Zeit Ihrer Kunst, Der Kunst Ihrer Freiheit» (Åt tiden dess konst, åt konsten dess frihet) blev modernitetens främsta slogan.

Det framtidsoptimistiska perspektivet formulerades tydligast av Milano-furisterna kring 1910. De vände sig mot primitivismen både i dess natur- och i dess folklivsromantiska form. Det var inte genom att gå tillbaka till naturen och det primitiva som den europeiska kulturen kunde frigöras från akademismens och klassicismens bojar. Det var bara genom att liera sig med naturvetenskapen och tekniken. Där fanns det nya barbariet, den primitivitet (brist på kultur) och kreativitet som i grunden kunde förändra och vitalisera den europeiska kulturen. Enligt futuristerna var det bara en tidsfråga, innan naturvetenskapen och tekniken totalt skulle förändra »naturen» — inklusive människan. Artificialiteten — inte naturen — skulle bli framtidens normalitet. Det är först under 1900-talets sista »postmoderna» decennier, när »framtidlandet» USA totalt dominerar scenen, som framtidsscenarioer av detta slag på allvar börjar göra sig gällande.

Om den revolutionerande naturvetenskapliga och tekniska utvecklingen mot slutet av 1800-talet i hög grad bidrog till att demontera den idealistiska verklighetsuppfattningen, människosynen och konstuppfattningen så fanns det också i symbolismen och teosofin med dess ockulta och mystiska inslag en stark antirationell och esoterisk motkraft, som satte tydliga spår i konsten. »Konstnär — du är kungen! Konstnär — du är prästen! Konstnär — du

är magikern!» utropar på 1890-talet den karismatiska Sâr Peladan, som tillhörde den kristet mystiska rosenkorsorden (L'ordre de la Rose-Croix catholique) och vars mål var »att bidra till att koncentrera idealismens styrkor till mystikens seger över vetenskapen, materialismen och den moderna tidens revolution». Rosenkorsorden hade sina rötter i medeltiden och många beröringspunkter med Madame Helena Petrovna Blavatskij och teosofin och fick stor betydelse också för Rudolf Steiner och antroposofin, som i sin tur i hög grad har bidragit till den nonfigurativa konstens utveckling under 1900-talet. Ett svenskt exempel är Hilma af Klint, andra är Wassily Kandinskij, Piet Mondrian, Kasimir Malevitj och Johannes Itten i den tidiga Bauhausskolan. På 1920-talet öppnade konstnären Rudolf Bauer i Berlin galleriet »Det andliga riket. Det föremålslösa tempel» som, hoppades han, skulle rädda världen från »plebejisk demokrati» och utveckla »ett aristokratiskt sinne hos en kulturmänsklig elit». Bauer drömde om ett »tusenårsrike där människan befriat sig från det jordiska». New York-magnaten Solomon R. Guggenheims konstnärliga rådgivare Hilla Rebay var, som Peter Cornell har framhållit i sin lysande essä *Den hemliga modernismen*, influerad av Bauers elitistiska och idealistiska visioner, vilket bidrog till att det »nonfigurativa» Guggenheimmuseet i New York, som ritades på 1950-talet av den berömde Frank Lloyd Wright, vrider sig upp ur asfalten som en esoterisk spiral. Även den franske nouveau-réaliste-avantgardisten Yves Klein påverkades på 50-talet av de esoteriska och bestämde sig, när han dubbades till riddare av den ockulta San Sebastianorden, att som en tribut åt det överjordiska måla monokromt och enbart blått.