

Sigrid Hjertén, *Den röda rullgardinen*, oljefärg på duk, 1916. Moderna museet.

DET MODERNA GENOMBROTET

4

De franska impressionisterna och friluftsmålarna i början av 1870-talet var den första framgångsrika kollektiva utmaningen mot Ecole des Beaux Arts (Konstakademin) och klassicismen. Från och med nu och ett knappt sekel framåt blir Paris (i stället för Düsseldorf och München) den nya konstens och den nya frihetens självklara internationella centrum. Konstutvecklingen i västvärlden bestäms av vad som händer i Paris.

På impressionismen följer från 1880-talets slut symbolismen, som innebär det första steget bort från en fysisk mot en metafysisk verklighet. Det vill säga från konsten som en tolkning av den yttre reella världen (landskap, porträtt, stilleben etc.) till konsten som en tolkning av den inre emotionella eller irrationella världen (myten, upplevelsen, fantasin, drömmen). Det väsentliga är inte längre att formen och färgen beskriver något utan uttrycker något. Kameran tog över konstens dokumenterande funktion och konsten blev autonom, sig själv nog.

Nästa fas i denna frigörelseprocess kommer med fauvismen och expressionismen — vars främsta inspiratörer var van Gogh och Munch, som betonar färgens emotionella roll, och kubismen, vars främsta inspirationskällor var Cézanne och afrikansk voodooskulptur, som betonar formens och strukturens roll. Expressionismen utvecklades parallellt i Frankrike (där den kallades fauvism av *fauve*, vilddjur) och i Tyskland, där den fick sitt starkaste uttryck och djupaste fäste. Både expressionismen, genom ryssen Kandinskij i Tyskland, och kubismen, genom spanjoren Picasso och fransmannen Braque i Paris, lämnar det föreställande och

blir nonfigurativa (eller i kubismens fall näst intill nonfigurativa) kring 1910. Det året konsolideras också den italienska futurismen, som söker en syntes mellan impressionism, symbolism, expressionism och kubism, men som framför allt betonar dynamikens nya roll och konstens framtidsinriktade, nyskapande och samhällsutvecklande funktion — som ett komplement till vetenskapens och teknikens snabba acceleration.

Dessa tre rörelser är fram till 1950-talet själva fundamentet för det modernistiska framtidsprojektet. Den gemensamma nämnaren är deras intresse för det primitiva, deras tro på färgens, formens och dynamikens egen uttryckskraft och på konstens förändringspotential. De viktigaste motrörelserna mot denna uppfattning är dadaismen från mitten av 1910-talet och surrealismen från mitten av 1920-talet. Båda dessa rörelser ifrågasatte den modernistiska estetiken och framtidsoptimismen i grunden. Dadaisterna bland annat genom att introducera fotocollages och *ready-mades* (Duchamp) och surrealisterna genom att exponera drömmens, magins och det undermedvetnas mångtydiga verklighet. Dadaisternas mål var en total anarkistisk frihet, surrealisternas var en förändring av samhället genom en irrationell revolt mot den västerländska civilisationens materialism, rationalism och moralism.

Det är kring dessa fem poler, expressionismen, kubismen, futurismen, dadaismen och surrealismen, som det moderna projektet kretsar. Och det är till dem som det svenska avantgardet under 1900-talets första hälft främst förhåller sig.

43

Paris — bakgrund

Den svenska modernismens första kollektiva konfrontationer med Konstnärsförbundet kom kring 1910 då en grupp Matisse-elever med Birger Simonsson och Isaac Grünewald i spetsen revolterade. Deras bärande idé var att *formen* var viktigare än *innehållet*, att bildens *abstrakta* värden var viktigare än dess *figurativa*. Tydliga abstraktions-tendenser fanns redan hos Aguéli och Isakson men de arbetade i det tysta. Det kontroversiella hos Matisse-eleverna var främst de stora friheter de tog sig i förhållande till motivet när det gällde både form och färg. Men motivet i sig ifrågasattes aldrig.

År 1908 stängdes Konstnärsförbundets en gång radikala skola, vars målsättning varit att stärka nationalkänslan och »öppna elevernas ögon för naturlagarna», för gott. År 1909 visade De unga (Matisse-eleverna) sin första utställning. Det var en brokig samling konstnärer som i Paris tagit intryck inte bara av Matisse utan också, och inte minst, av postimpressionister som van Gogh, Gauguin och Cézanne, alltså av konstnärer som hade tagit sig nya utmanande friheter i förhållande till realister och impressionister. Ledare för De ungas opposition mot Konstnärsförbundet var västsvensken Birger Simonsson (1882—1938) som kommit i kontakt med de nya »abstrakta» strömningarna redan 1906 i Paris men som i sitt eget måleri var moderat abstrakt och stod konstnärskollegerna nära. I stället blev det den unge, djärve Isaac Grünewald (1889—1946) från Stockholm — elev hos Karl Nordström — som med De åttas utställning 1912 radikalt gick i bräsch för den nya abstrakta konsten och blev expressionismens främste förespråkare i Sverige under närmare fyra decennier. I De åtta fanns bland andra Sigröd Hjertén-Grünewald, Einar Jolin, Leander Engström och Nils von Dardel.

Man kan urskilja två falanger Matisse-elever: Stockholmsfalangen, som de sistnämnda tillhörde och som stod för en radikalare abstraktion och en mer dekorativ hållning och Västskustfalangen med bland annat Simonsson, Gösta Sandels (1887—1919) och Tor Bjurström (1888—1966), som stod för en försiktigare, mindre dekorativ och mer ut-

trycksladdad abstraktion. För de förra var Cézanne och Matisse de främsta ledstjärnorna, för de senare spelade van Gogh och Gauguin en större roll. Den ende utmanande expressionisten bland nordiska konstnärer kring sekelskiftet var Edvard Munch, som redan kring 1890, inspirerad av van Gogh och Gauguin, utvecklade en ångestladdad symbolism. Hans utställning i Stockholm 1894 väckte inget större intresse vare sig hos konstnärer eller hos kritiker. Dåvarande nationalmuseichefen Fritz von Dardel avfärdade honom som utmanande infantil. De svenska Matisse-eleverna, som hos publik och kritik till en början väckte så starkt motstånd, hade en svalare, mer dekorativ framtoning. Expressionism som känsloladdad färgupplevelse fick sitt genombrott i svensk konst först med Carl Kylberg på 20-talet och göteborgskoloristerna på 30-talet.

De tre huvudströmningarna i måleriet kring sekelskiftet var i Paris impressionismen (som satte nuet före historien och verkligheten före myten) symbolismen (som satte helheten före detaljerna, myten före verkligheten och det långa tidsperspektivet före det korta), och expressionismen eller fauvismen (som satte uttrycket och känslan före den empiriska observationen).

Konsten hade med andra ord blivit ett uttryck för sin tid, och konsten hade vunnit sin frihet. Tron på absoluta och tidlösa värden ersattes i allt snabbare takt av tron på kontinuerlig förändring. Konsten skulle aldrig mer bli sig lik.

För Isaac Grünewald (1889—1946) var inte bara Cézanne och Matisse utan också Munch och Josephson (sjukdomsteckningarna) viktiga inspirationskällor. Men det var hos de båda senare snarare det formella — den dekorativt svajande konturen — än det uttrycksladdade som intresserade honom. Han var en framtidsvisionär, som ville »sjunga med i den berusande livssång som tonade fram i det lyckliga Europa åren före första världskriget». Den sången präglades i hans fall av en närmast futuristisk livsberusning och utvecklingsoptimism. Det var den energiladdade upplevelsen och inte den triviala verklighetsavbildningen som skulle bli den nya konstens signum. En dynamisk känsloupplevelse förmedlad dels genom överraskande branta perspektiv, dels



Isaac Grünewald, *Apache-dansen*, oljefärg på duk, 1918.

genom linjens böljande rytm och spänningen mellan varma och kalla färger. Det senare var inte det minst väsentliga. »En tavlas främsta uppgift är att vara en ögats fågnad» framhöll han som banerförare för de unga radikalerna, vilket fick nationalskalden Verner von Heidenstam att sucka: »Deras ögas glädje är dem allt.»

Som konstnär hade Grünewald ett imponerande brett register: han målade flera lysande stockholmsvyer och några lysande porträtt, han vann 1914 tävlingen om utsmyckningen av det borgerliga vigselrummet i Carl Westmans nya nationalromantiska rådhus i Stockholm, men blev utmanövrerad, och han startade oblygt redan som tjugofemåring en egen konstskola. Han hade också stora framgångar som modernistisk teaterdekoratör, han missionerade ihärdigt och framgångsrikt för den nya konsten och för sig och sin hustrus konstnärskap, han älskade att stå på scenen och blev det tidiga svenska 1900-talets mest berömda och folkkäre modernist. Av den norske nationalromantikern Henrik Sörensen kallades han »den svenska konstens Mussolini».

År 1918 utgav Grünewald programskriften *Den nya renässansen i konsten* som sammanfattar hans konstnärliga credo:

Varje konst, som blivit bestående, har varit barn av sin tid. Antiken var exponent för kroppskulturen och beundran för den fysiska skönheten. Den medeltida konsten, kulminerande i de gotiska katedralerna, en exponent för medeltidens allt uppslukande religiösa anda. Rokokon blev en exponent för sällskapslivets högsta blomstring. Romantiken för den tid, då en Byron och Alfred de Musset var de tongivande.

Vår tid, över vilken *hastigheten* kan sättas som motto, har medfört ett behov av koncentration och återkoncentration i all konstnärlig yttring. Det tjugonde århundradet med expreståg, automobiler och flygmaskiner ger åt människorna förut oanade möjligheter att under en kort tidsrymd samla en *mångfald av olika intryck*.

Ett landskap, sett genom ett automobilfönster, är icke längre samma landskap som förr. Den strålande starka elektriska belysningen, som avskaffat natten i

storstaden, har skänkt oss förr oanade ljusfenomen. Det bländande, blåvita ljuset från varieténs och cirkusens strålkastare utplånar formen och slagskuggorna.

Den nervösa oro, som utmärker den moderna människan, har nödvändigtvis också satt sin prägel på den moderna *konsten*. Och som en självklar följd därav har även uttrycksättet blivit ett nytt. I den gamla goda tiden, då dagarna var långa och avstånden var stora, och nästan oöverkomliga, hade konstnären tid att fördjupa sig i detaljer, och beundrandet av dessa detaljer. Men nu, då konstnären har sett mer, får tusenfalt fler intryck än konstnären förr, måste även hans sätt att uttrycka sig bli ett annat.

Fart, stress, oro, flyktighet, ögonfågnad — längre kunde den nya stadsmänniskan knappast komma från nationalromantikens ruvande tungsinne.

Nästan inget i Grünewalds medryckande programförklaring är originellt, det mesta är hämtat från de italienska futuristernas manifest i början av 1910-talet. För Grünewald är modernismen framför allt ett uttryck för den nya tidens snabbare puls och livsrytm. Impressionisterna skildrade en föränderlig verklighet från en fast punkt, modernisterna skildrar den från en flyktig punkt. Grünewald förblev i grunden en impressionist, men en impressionist i en alltmer dynamisk verklighet. En impressionist som kompletterar iakttagelse med känsla. Grünewalds konstnärligt betydelsefulla insats begränsar sig till 10-talet. Med ökad framgång blev hans konst alltmer traditionell, flyhänt och ytlig. Parallellen med Milles är tydlig: båda började som underbarn, slog igenom tidigt och slutade som nationalhjältar med en stor men ofta lättvindig produktion.

Sigrid Hjertén (1885—1948) var som konstnär ojämnare men hennes talang större — eller känsla djupare — än makens. Så såg emellertid inte samtiden det. Tvärtom möttes hon till en början av hårt motstånd. I en recension från 1918 av en utställning av Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén och Leander Engström skriver Albert Engström: »Fru Hjertén-Grünewald tar jag alldeles ur räkningen, ty hennes arbeten



Gösta Sandels, *Strandfynd*, oljefärg på duk, 1914. Göteborgs konstmuseum.

är rena idiotien. Hon har sina modeller på Eugeniahemmet och ser ut att äga en pervers längtan efter vanskapligheter. Det finns inget av konst i hennes idiotiska kråkspark. Låt mig genast slå fast att hennes försök är humbug. Hennes färg är ful och tunn, dumt kokett.» En recension som i sitt totala förakt är något av ett bottenrekord i svensk konstkritik. Mannens herravälde var fortfarande intakt. Utmaningar anstod inte en kvinna. Omvärderingen från kritik och publik dröjde till 1960-talet.

Det finns i hennes bästa målningar en intensitet och värme, som Grünewald med all sin briljans saknade. Den fientliga reaktion hon mötte — i kombination med den påfrestande dubbelrollen som konstnär och mor och ett konfliktfyllt samliv med en yngre dominant make — bidrog sannolikt i hög grad till att knäcka henne som konstnär. Om målningen *Det sjungande trädet* representerar mycket av det bästa hos Isaac Grünewald, så visar *Den röda rullgardinen* (bild s. 42) Sigrid Hjerténs dimensioner. Den hör till det



Einar Jolin, *Skeppsbron*, oljefärg på duk, 1914.

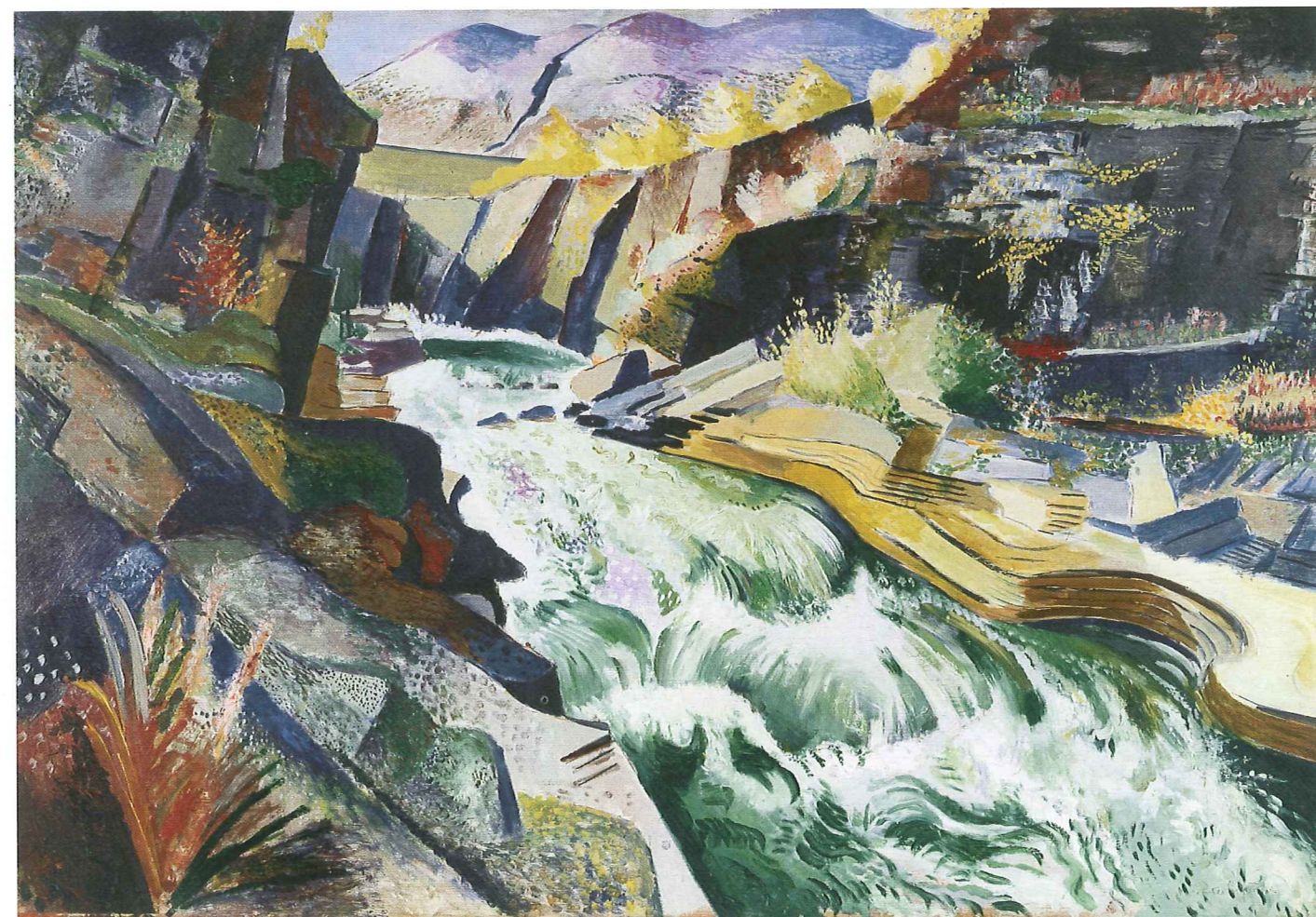
tidiga svenska 1900-talets mest egensinniga och smärtfyllda målningar och är en av de få som kommer i närheten av den existentiella ångest som finns hos Munch eller Egon Schiele. En existentiell ångest som skulle bli ett grundtema hos många av de största konstnärerna, författarna och tonsättarna under första hälften av 1900-talet.

Sigrid Hjerténs höga nervspänning tar sig i början av 30-talet uttryck i ett maniskt bildskapande med febril penselskrift och inflammerad kolorit och utmynnar mot decenniets mitt i en svår schizofreni, som totalt förlamar hennes skaparkraft.

Andra uppmärksammade Matisse-elever var *Einar Jolin* (1890—1976), *Leander Engström* (1886—1927), *Nils von Dardel* (1888—1943) och *Gösta Sandels* (1887—1919).

För Jolin och Engström blev den stiliserade formen och den dekorativa ytan det väsentliga, även om de i sina motivval och som konstnärliga temperament var väsensskilda —

den ene stockholmare och spröd, elegant miniatyrist, den andre norrlänning och älskare av en storslagen lappländsk fjällvärld. Den förres stiliserade stockholmskildringar är som utsökta stilleben — vackra men syrefattiga — och den senare försöker som en modernistisk nationalromantiker förena Lapplands storslagna vildmark med Matisse's pari-



Leander Engström, *Abiskojojokkes kanjon*, oljefärg på trä, 1918. Norrköpings konstmuseum.

siska elegans, en halsbrytande utmaning. Båda står med ett ben i det förflutna, ett annat i framtiden. Det gäller även Gösta Sandels (bild s. 47), som under sin västsvenska tid sökte en syntes mellan van Gogh och Cézanne, men som efter att ha flyttat till Stockholm blir dekorativ med dragning åt det mondäna. Den mest komplicerade och fördomsfrie i kretsen var Nils von Dardel, som på 10-talet pendlar mellan kubism, naivism och absurdism (se även s. 58, 77).

Berlin — bakgrund

Om den sociale Grünewald är modernismens främste banerförare under 1910-talet är ensamvargen Gösta Adrian-Nilsson (1884—1945) den store problematikern. Grünewald blev snabbt berömd men GAN förblev en outsider som aldrig fick något riktigt erkännande av det fransk-orienterade konstetablissemanget i Stockholm. 1918 skriver August Brunius, en av den moderna konstens främsta uttolkare, föga uppmuntrande: »Hans tavlor bilda en levande kakofoni, vars verkan man inte undslipper utan lätt illamående.»

Konstnären själv konstaterar: »Mitt frihetsbegär är en del av min vilddjursnatur.»

Skälen till GAN:s utanförskap är flera: hans konst präglas knappast av den sundhet och jämvikt som August Brunius uppskattade. Han var udda, homosexuell, född och uppvuxen i Lund, och han sökte sig 1913 som sydsvensk till Berlin och inte som andra till Paris. Han var då närmare trettio och hade beslutat sig att bli konstnär i stället för poet. Som ung hade han utan framgång gett ut några diktsamlingar i fin de siècle-anda, påverkad av Poe, Wilde och Baudelaire.

Paris var den nya konstens självklara internationella centrum, men Berlin var en kosmopolitisk metropol av andra dimensioner. Centralfiguren i Berlins avantgardemiljö var den dynamiske Herwarth Walden, som 1910 startade den internationella konsttidskriften *Der Sturm* och 1912 det internationella galleriet med samma namn. (Walden var gift med dottern till häradshövdingen i Landskrona, konstnärinnan Nell Roslund, som på 1910-talet utvecklade

ett exoteriskt »psykiskt» nonfigurativt måleri, som i sin struktur kan erinra om det spiritistiska klotter som Hilma af Klints krets höll på med kring sekelskiftet.) Medan Parisgallerierna, då som nu, var påfallande provinsiella och ointresserade av utomparisisk konst, så öppnade sig *Der Sturm* i Berlin fördomsfritt för nyskapare från alla väderstreck. Möjligheterna att göra internationell karriär var större i Paris, men intresset för vad som hände på den internationella scenen var större i Berlin.

Der Sturm blev en fast punkt för GAN under Berlin-tiden och där kom han att ta starka intryck dels av Wassily Kandinskij och Franz Marc i den tysk-ryska gruppen *Der Blaue Reiter*, dels av kubisterna Pablo Picasso, Georges Braque och Juan Gris och sist men inte minst av de italienska futuristerna — Marinetti, Boccioni, Carrà, Balla, Russolo och Severini. Den nostalgiske poeten med sina dekadenta sekelskiftesideal överrumplades i Berlin av en uppsjö nya utmanande impulser. Hans heroiska föresats som oerfaren bildkonstnär blev att försöka skapa en syntes av dessa tre inbördes motstridiga uttryck för den nya tiden. Den tysk-ryska gruppens färgexpressionism med dess teosofiskt-antroposofiskt inspirerade andliga mystik, den konceptuella paris-kubismen med dess geometriska dekonstruktion av motivet och ambivalenta rumsstrukturer och futurismen med dess dynamik, simultanitet, storstadscination och tekniskvetenskapliga framtidsoptimism. Den modernism som han står närmast under sina formativa år på 10-talet är futurismen, som presenterades just 1913 på *Der Sturm* och som i sin tur i hög grad är en syntes av kubism och expressionism. »Framtiden skall blott känna en konst och den man möjligen med en sammanfattande term kalla Futurism», framhåller GAN 1915.

Ett par år senare publicerar han i Georg Paulis konstnärliga avantgardetidskrift *flamman* en futuristisk hyllningsdikt till framtiden, som slutar så här:

Elektricitet!
Energi!
Härliga, starka, hårda tid!
Kraft och manlig viljas seger.



Gösta Adrian-Nilsson, *Syntes av en stad*, oljefärg på duk, 1915. Lunds kommun.

Ett aeroplans motor dånar genom rymden.
Konstnären följer med ögonen dess flykt.
Hans blick är strålände fast och fri.

Det GAN tar fasta på är inte minst den nya konstens form- och identitetsupplösning och mångtydiga simultanperspektiv — eller med andra ord dess dekonstruktion av renässansens och den akademiska traditionens statiska verklighetsuppfattning. »Att ersätta *imitation* med *konstruktion* är den moderna konstens stora uppgift», konstaterar han 1916. Samtidskonstnären måste lämna den ytliga optiska verkligheten för den konstruktiva verkligheten, för de strukturer och det dynamiska kraftspel som är själva existensens och den optiska verklighetens — eller universums — förutsättning.

År 1922 publiceras GAN:s programskrift *Den gudomliga geometrin*, där han bland annat framhåller den medeltida konstens andliga dignitet. »Konstens mål är att med synliga medel gestalta det osynliga, det andliga, det gudomliga.» Tolstojs vision av konsten som religionens arvtogare i den nya tiden (Guds död = Konstens återuppståndelse) inspirerade många konstnärer i det sekulariserade samhällsklimat som skapats av den industriella, tekniska och ekonomiska expansionen.

Han vänder sig där på nytt emot realismen med argumentet att naturavbildning »måste förbliva en *lögn*, en förfälskning, en *illusion* av något som *endast är i sammanhang med det Hela, med Kosmos* och levande endast i detta sammanhang». Konstnärens uppgift är därför »att skapa ett mikrokosmos av det stora Hela» och återspegla »det Helas lagar, ordning och sammanhang». Det är »den gudomliga geometrin» som står för den universella lagbundenheten, som det är den visionäre konstnärens uppgift att »på ett personligt sätt i bild uttrycka», framhäver han och konstaterar sammanfattningsvis att »konst är i själva verket alltid religion» och att utvecklingens mål är »människosläktets triumf över materien». Tankegångarna påminner i sin religiöst färgade esoteriska form mycket om den franske symbolisten Sâr Peladans på 1890-talet och den tyske mystikern Rudolf Bauers på 1920-talet.

I detta märkliga manifest tangerar GAN liksom sina samtida Viking Eggeling och Otto G. Carlsund flera av denna efterkrigstids mer eller mindre utopiska avantgardevisioner. Dels den futuristiska att konstnären skall identifiera sig med och uttrycka de (dynamiska) kosmiska urkrafterna, »det Hela», i stället för att utifrån ett antropocentriskt perspektiv realistiskt avbilda naturens detaljer, dels den esoteriska att människan genom andens makt skall segra över materien och slutligen den futuristiskt-konstruktivistiska att konsten liksom universum skall styras av geometrins lagbundenhet och att människan genom vetenskapen och tekniken kommer att totalt kunna kontrollera naturen.

Ett manifest med så storslagna pretentioner har varken förr eller senare sett dagens ljus i Sverige. Möjligen med undantag för Öyvind Fahlströms från 1950- och 1960-tal.

Det som skiljer GAN:s messianism från Aguélis och de andras är att hans måleri inte andas frid utan ångest — och konflikt. Det finns en febrig intensitet, en klostrofobi och en turbulens i hans konst som man inte finner någon svensk motsvarighet till vare sig förr eller senare. Fransk charm och hedonistiskt behag var denna »vilddjursnatur» fullständigt främmande. »Det löst graciösa hos Grünewald passar ej mitt mörka väsen», slår han fast. Tvärtom tycks det som om han i själva den våldsamma energiurladdningen mellan motstridiga krafter anar det gudomliga. Eller existensens essens: skapelsen och förintelsen som siamesiska tvillingar.

Kring 1920 experimenterar GAN på nytt och gör både absurda bildcollage med sciencefictionmotiv, inspirerad av dadaisterna, och plangeometrisk nonfigurativa målningar inspirerad av Mondrian och Léger (bild s. 74). Samtidigt förenklas hans kubo-futuristiska bildvärld i nysaklig riktning och dras motiviskt mot kristen mystik och medeltida folkvisor (det var det närmaste GAN kom naivismen). Hans avgörande insats i svensk konsthistoria förblir emellertid den som han gör under 10-talet.

GAN:s konsthistoriska betydelse bottnar inte bara i hans eget konstnärskap — han fungerade också som en viktig mentor för Otto G. Carlsund från Stockholm och Erik och Axel Olson från Halmstad — konstnärer som kom att spela en väsentlig roll i svenskt 20- och 30-talsavantgarde. Det



Gösta Adrian-Nilsson, *Akrobater i Paris*, oljefärg på duk, 1924.

var genom GAN dessa unga blivande konstnärer fick kontakt med Fernand Léger och det plangeometriskt abstrakta parismåleriet. Till det återkommer vi längre fram (s. 83).

GAN är, som Jan Torsten Ahlstrand har konstaterat, den mest konsekvente kubisten, expressionisten och futuristen, den mest konsekvente modernisten i svensk konst under modernismens genombrottsår. Liksom Aguéli, Isakson, Hilma af Klint och senare Eggeling var han också övertygad om att konsten borde ha en andlig eller religiös funktion. Men snarare som disharmoni än harmoni. I det vältempererade svenska konstklimatet är GAN den som kommer närmast Munchs existentiella ångest. Hans starkaste målningar har en svetslågas intensitet. Och deras konstruktivt destruktiva energi är minst av allt entydig.

Jämfört med GAN:s modernistiska måleri framstår Nils von Dardels, John Stens, Kurt Jungstedts, Dick Beers eller Georg Paulis kubo-futuristiska övningar närmast som diletantiska.

Modernismen och kritiken

Svensk konstkritik under 1900-talets första decennier hade svårt att hänga med i de modernistiska svängarna. När Edvard Munch 1894 första gången ställer ut i Stockholm skriver Nationalmuseums chef Fritz von Dardel att han visar »de gräsligaste målningar som likna alster av ett 10 års barn ... en fullkomlig parodi på skön konst.»

Matisse-elevernas verk karakteriserar Axel Gauffin — von Dardels och Richard Berghs efterträdare som chef för Nationalmuseum — som »rätt plankstrykeri» och »egocentriska modenyer». Konstkritikern Adolf Tallberg kallar dem »pestspridande monstrositeter» och Albert Engström karakteriserar Matisse-eleverna som »pseudoblaserade kvasiperversa dibarnssjälar» med »en pervers längtan efter vanskapligheter — rena idiotin». Carl David Moselius var den mest förstående och framhöll att den nya konsten byggde på en »markant rörelseaccentuering», som innerst inne är »reflexen av den nervösa spänningen i vår tid, av dess onaturligt stegrade puls, ekot av vårt oroliga hjärtas ojämna slag». Till vilket Georg Nordensvan på sitt sätt anknyter när

han konstaterar: »Man borde se tavlorna i blixtljus, man borde åtminstone inte stanna framför dem, endast se dem medan man går förbi.»

År 1912 skriver den välkände August Brunius apropå den stora internationella modernistutställningen i Köln med bland annat Munch, Picasso, tyska och ryska expressionister: »Slaverna och närmast ryssarna är hejdlösa, råa och obegripliga, tyskarna hänge sig åt smaklösa överdrifter i mystiskt djupsinne, fransmännen bevara i allt öfverdådet behag och de nordiska folken tappa icke hufvudet utan hålla sig lugna och söka sig en väg. Svenskar och norrmän stå oändligt öfver alla andra kontinenters expressionister utom fransmän. [— — —] Nordisk ultrakonst utmärker sig för sundhet och jämvikt.»

Psykiatriprofessorn Bror Gadelius skrev i Ord och Bild 1915 att expressionismen står nära schizofrenin och att expressionister likaväl som futurister lider av »det fragmentariska sönderfallet hos paralytiker.» Andra talade om mentala störningar jämförbara med smittsamma sjukdomar eller »moralisk dekadens, sensationslystnad, reklamlystnad och cynisk blandning av fräckhet och perversitet i uppfattningen».

Ragnar Josephson menade i skriften *De friaste konsternas akademi* 1917 att den nya konsten var »värd ett häftigt bekämpande som varje sjukdom som når en omfattande spridning».

När den dansk-tyske expressionisten Emil Nolde ställde ut i Göteborg 1919 avfärdades hans arbeten av stadens ledande kritiker som »förryckta och till rent vansinne gränsande ... monstruösa skräckmålningar» som uttrycker »kaos och brutalitet» samt en »fruktansvärd råhet».

Den nya konsten, expressionismen likaväl som kubismen och futurismen, uppfattades av den bredare publiken och flertalet konstkritiker inte bara som ett hot mot konsten utan mot själva den civiliserade världen och den västerländska kulturen. Man jämför med barn, dårar och vildar — på samma sätt som de framtidsvisionära diktatorerna Stalin och Hitler skulle göra ett par decennier senare, med hänvisning just till den klassiska traditionen, »kungsådran i europeisk kultur».

Modernismen uppfattades alltså av sina vedersakare inte bara som en utmanande radikal konstriktning utan som en återgång till barbari och kaos. Dåtidens kritiker var domare på ett helt annat sätt än senare tiders och såg sig som försvarare av mer eller mindre tidlösa värden. I eftervärldens ögon har många av deras hårda domar ofta framstått som fatala misshugg.

Det enda galleriet med en tydlig modernistisk profil i Stockholm på 1910-talet var italienaren Arturo Ciaccellis Ny konst. Ciacelli själv var en medioker futuristmålare i försörjningsringen. År 1913 visade Gummesons på Strandvägen Wassily Kandinskij, 1918 öppnade Svensk-Franska Konstgalleriet av Gösta Olson (f. d. sjukgymnast i Paris), som spelade en tongivande roll i svenskt konstliv i närmare ett halvs sekel och som 1925—1933 utgav tidskriften *Konstrevy*. Den enda modernistiska tidskriften på 1910-talet var konstnären Georg Paulis *flamman*, som utkom med ojämna mellanrum 1916—1921 och spelade en viktig roll för konstdebatten och som introduktör av kubismen. I det första numret skaldar redaktören själv om den unga konsten:

Fåtalets dyrkan — flertalets gäck

Dess dag är aldrig idag

Ung konst med segertro — dess hopp är morgondagen

— — —

Kärleken är beständig — flammorna växla

SÅ HAR DET VARIT — SÅ ÄR — SÅ FÖRBLIR DET

År 1913 publiceras två intressanta programskrifter, som tar upp samtidskonsten ur olika aspekter: konstkritikern August Brunius' *Färg och Form* och författaren Pär Lagerkvists *Ordkonst och bildkonst*.

I ett inledande »bref till en blifvande konstnär» skriver Brunius att »den store konstnären liksom den store uppfinnaren är de enda och kanske de sista idealisterna» eftersom »allting annat i våra dar är demokratiserat och förflockat». Konstnären blir ett alltmer otidsenligt fenomen, då »det mänskliga arbetet» för varje dag »mekaniseras alltmer och

farten hetsar och gör oss till yrkesautomater, som på en bestämd tid leverera sina praestanda». (Brunius elitistiska kritik av tidens demokratiska förflackning och mekanisering återfinns vi hos Morris och Ruskin på 1880-talet och hos 1890-talets dekadenta symbolister och esoteriker men också hos samtida utvecklings skeptiska filosofer och författare som Martin Heidegger och Oswald Spengler.)

Vår tid, fortsätter Brunius, är »det lösa konstpratets tid» där »människorna ha en önskan: att flyta med strömmen; och en oro: att inte veta hvar den stora strömmen ligger och hvart den går». Hans rekommendation till den blivande konstnären är att sätta sig över tidens opportunism och gå sin egen väg trots svårigheter och motgångar. Den nya konsten, fortsätter Brunius, »har i väsentlig mån gått fram ur fransk kultur, hvilket beror på folkets utpräglat artistiska begåfning och på dess teoretiska läggning». Den frankofila inställningen kom nästan totalt att dominera stockholmskritiken.

Pär Lagerkvists polemiska skrift riktar sig mot den samtida »naturalistiska» litteraturen med dess »omåttliga psykologiska jupsinne och icke jupsinne, av vilket den formliken översvämmats och som fört den till försumpning och ofruktbarhet». Skriften utmynnar i en förhoppning om att de samtida författarna med utgångspunkt från »den modärna bildande konstens idéinnehåll samt den primitiva poesin och de gamla kulturfolkens diktning» skulle kunna skapa en litteratur »av högre halt» och större renhet. »Jenom allt modärnt måleri går den bestämda önskan att söka nå fram till en ren konst», fortsätter han och framhåller att kubismen kommit längst när det gäller att skala bort allt oväsentligt och göra verket till »en konstruktionsritning», där inget kan ändras utan att helheten faller sönder. Kubismen, hoppas Lagerkvist, kan »ägga skönlitteraturen till ett mera juggående studium av värkligheten» och »en av modärn konstns vackraste förtjänster» är just upptäckten av den komprimerade och kärva uttrycksfullheten hos det primitiva — i nordisk litteratur främst representerat av de isländska sagorna och landskapslagarna.