



Eric Hallström, *Ängsblommor*, oljefärg, 1918. Moderna museet.

## NAIVISM OCH NYSAKLIGHET

5

### *Primitivism och svenska krusbär*

Med modernismen fick Konstnärsförbundet sin definitiva knäck. Därmed kom också den tysta och slutna naturen att ersättas av den larmande och upplysta storstaden som avantgardets främsta motiv. Staden blev den nya futuristiska konstnärsgenerationens landskap. På samma sätt som femtio år senare den moderna storstaden blev den amerikanska popgenerationens och de franska nyrealisternas nya landskap. Modernismen som självaccelererande (och självförstörande) system är en storstadsprodukt, en produkt av en utpräglat artificiell miljö där naturen kuvats och människan till synes har full kontroll och där flygmaskiner upphäver tyngdlagen och elektriciteten förvandlar natt till dag och på nolltid sänder transoceana meddelanden.

Krigsårens isolering ledde i Sverige som på de flesta andra håll till att importen av internationella nyheter avstannade. Världskriget skakade Europa i sina grundvalar och innebar också förluster i människoliv och kulturskatter av tidigare oanade mått. Krigets tragedier och våldsamma turbulens gynnade inte de modernistiska bildstormarna. Tvärtom började man längta tillbaka till hembygdens trygghet och den folkliga traditionen och till den konstnärliga normaliteten. Naivismen, som Sverige är tämligen ensam om, kom först och står för det folkliga; nysakligheten, som har bred internationell förankring, står för normaliteten.

Naivismen innebar allt det som modernismen hade vänt ryggen åt, en återgång till det genuina, det troskyldiga, det småskaliga och det i folksjälen ursprungliga, till bonden,

landet, den förindustriella småstaden och koloniträdgården. Det börjar redan 1912, då Matisse-eleverna Nils von Dardel och Einar Jolin upptäcker amatörmålaren Henri Rousseau (som ett par år tidigare hyllats av Picasso och kubisterna), men naivismen som rörelse manifesterar sig först vid världskrigets slut 1919 med konstnärer som Eric Hallström, Hilding Linnqvist, Gideon Börje, Axel Nilsson och Bror Hjorth.

Naivismen kan ses som reaktionär nostalgi, men också som uttryck för den primitivitet, den längtan tillbaka till rötter och ursprung, som inte minst Gauguin och Picasso gav uttryck för kring 1900. Sekelskiftets art nouveau- och jugendstil står också för en »primitiv» längtan bort från akademismen men också från industrialismens maskinvärld tillbaka till naturen.

Men den svenska naivismen har mindre med primitivitet än med förakt för förkonstling att göra, mindre med hedniska riter än med småborgerlig idyll och mindre med det starka och animala än med det drömska och barnsliga. Folkvisan och folkkonsten blir dess främsta ledfyrar och folkliga autodidakter som Johan Erik Olsson (Lim-Johan), Nils Nilsson Skum och Axel Döderhultarn Petersson från Dalarna, Lappland respektive Småland blir plötsligt en del av svensk konsthistoria.

Naturligvis är naivismen en flykt undan en alltmer rationaliserad och mekaniserad verklighet — men i så fall en flykt som sitter djupt rotad i den svenska folksjälen under 1900-talet. Hur trenderna än har förändrats under detta sekel har naivisterna haft en stor och trogen beundrarskara.

Nils von Dardel, Einar Jolin och författaren Gustaf Hellström fick 1912 i franska Senlis kännedom om tullnären Henri Rousseaus konst — som Dardels *Begravning i Senlis* vittnar om. En växande reaktion mot moderniteten kunde man under senare hälften av 10-talet märka också på andra håll. Hellström beskrev Rousseau i en recension som en sentida Franciscus som får oss att känna oss »som barn inför livet, naturen och människorna». Och hans kollega Pär La-

gerkvist skrev efter världskrigets utbrott två år senare: »Jag tror att den moderna konsten, om den inte skall förtorka, måste börja känna hängivnare, innerligare och att den måste gripas av mystiken som ligger tung och ljuvlig över livet ...»

För de tongivande svenska naivisterna, Hilding Linnqvist, Eric Hallström och Gideon Börje, var Rousseau mindre viktig än Ernst Josephsons sjukdomsteckningar. De som



T.v. Nils von Dardel, *Änkedrottning Sophias begravning*, oljefärg, 1914.

T.h. Hilding Linnqvist, *Sjukhus-salen I*, oljefärg på pannå, 1920.

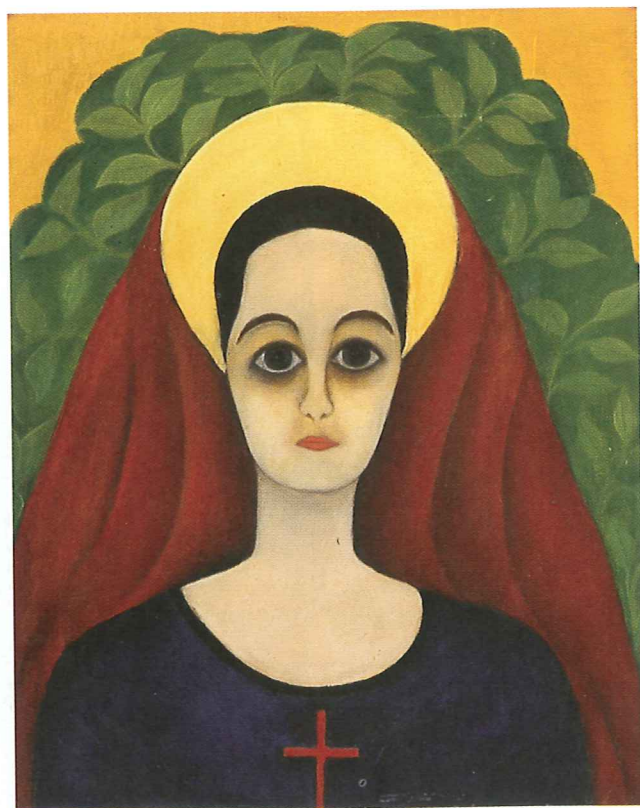


först upptäckte deras poetiska uttryckskraft var Ivan Aguéli, Richard Bergh och Karl Nordström. För de svenska naivisterna var det troskyldigt innerliga, det valhant sökande, det drömskt mångtydiga och sårbart nostalgiska viktigare än den frustande framtidsoptimismen och formella briljansen hos modernisterna. För dem var konstnärsidealet inte den högljudde och segervisse futuristiska banerföraren utan outsidersn och drömmaren, den synske autodidakten eller dilettanten. Både Josephson och Rousseau ansåg sig liksom Hilma af Klint i varje fall periodvis styrda av högre makter...

Naivismen var först och sist ett försök att återknytta till en av moderniteten hotad folketro-, folksage- och folkvisetradition, med dess förrationella inställning till livet och naturen, dess animism, magi och poesi. I den meningen kan man se naivismen som ett barn av nationalromantiken, men i så fall en romantik utan nationalistisk bombasm och retorik. Naivisterna tog avstånd från expressionismens patetik, kubismens formalism och futurismens dynamik och reste i stället ett »känslans och uttryckets äkthetskrav, som samtidigt gav den en större formell frihet än någon verklighets-skildrare tidigare haft» — för att citera Gösta Lilja. De var samtida med den ännu okände Birger Sjöberg och sökte litterär inspiration hos Bellman, Stagnelius, Almqvist och Fröding. De tydde sig till tidigare svenska naiva folklivsskildrare som 1700-talets Pehr Hörberg och 1800-talets Kilian Zoll. Man ville väcka den av moderniteten dödsdöma idyllen till nytt liv.

Det naivistiska måleriet fick under 20-talet en sakligare och mindre romantisk karaktär och det var i den andan som två av 1900-talets mest folkkära konstnärer, Bror Hjorth och Sven Erixson, började sin karriär. Hos dem är det verkligheten, statarnas, bondens, det enkla folkets, som skildras, utan några drömska eller mytiska övertoner men med naiv uppriktighet.

Bland 30-talets mer uppmärksammade naivister kan nämnas *Anna Berg* (hustru till skulptören Christian Berg) som målade kattor och blommor med en stillsam mytisk närvaro, och textilkonstnärinnan *Anna Casparsson*, som med stor underfundighet gjorde fantasifulla collage mellan



Anna Berg, *Madonna*, 1929.

dröm och verklighet. Det är ingen tillfällighet att många naivistiska särtingar just på grund av sin starka inre uttryckskraft och tack vare sin brist på — eller sitt ointresse för — konstnärlig skolning väckte surrealisternas intresse på 30- och 40-talen och Jean Dubuffets på 50-talet.

### Den nya sakligheten

Nysakligheten, Die neue Sachlichkeit, var ett internationellt fenomen, som uppstod efter första världskriget som en reaktion mot det kaos och den destruktions som många upplevde att den nya konsten — expressionism, kubism, futurism och dadaism — representerade. Framför

allt var det Benito Mussolinis Italien med konstnärer som Felice Casorati och före detta futurister som Carlo Carrà och Mario Sironi som gick i bräsch för denna restauration av etablerad ordning och stabila värden. I före detta kejsardömet Tyskland — första världskrigets stora förlorare — tog sig nysakligheten eller nyfigurationen under Weimarrepubliken mer aggressiva och militant samhällskritiska uttryck med konstnärer som Georg Grosz, Otto Dix och Max Beckmann. Frågan är om det under hela 1900-talet finns någon politisk konst, som når deras nivå. Följriktigt förklarades de också »urartade» när den nationalsocialistiska diktaturen på 30-talet tog makten i Tyskland. Den klassiserande nysakligheten blev däremot norm både i Hitlers Tredje rike och i Stalins Sovjetunion.

Hemma i Sverige blev nysakligheten närmast idyllisk. Naivisterna hade jämnat marken. År 1921 gör Erik Blomberg denna intressanta reflektion kring modernisterna som inspirerats av Matisse's »stenografiska färgspråk» eller av den arkitektoniska kubismen och de nysakligas återvändande till traditionen:

De [modernisterna] bo högt och måla i fågelperspektiv. De tränga inte riktigt in i det de skildra. De hålla sig till livets yta, liksom till bildens. [— — —] Allting slipper igenom dem, gott och dåligt, friskt och sjukt. De skildra upplösningen utan bitterhet. Denna moraliska slapphet har nog satt spår i deras konst. [— — —] Expressionismen och särskilt kubismen var nödvändiga för att återge konsten dess ryggrad, dess arkitektur. Men den var ett medel och inte ett mål, som så många naiva adoranter predikade. Kan skelettet vara mål för människokroppen? Nej, den längtar efter blod, nerver, sinnen, själ. Varför skulle då inte konsten göra detsamma som är människans uttryck? Det dekorativa idealet tillfredsställer icke länge, naturen vill med i hela sin rikedom. De gamla klassiska mästarna visa vägen och den konstnärliga traditionen återknytes på nytt.

Samma år konstaterar Georg Nordensvan i sin rapport till Konstakademien om konstförhållandet i Sverige med en

viss belåtenhet att modernismen tycks vara på reträtt och att »känslan för det reella åter börjat göra sig gällande». Till och med Picasso ägnar sig åt »akademielevskonst» och som en viktig inspirationskälla för det nya ser han Ingres, som »ägde den latinska rasens nedärvda sinne för den sköna formen».

Nysakligheten, eller den klassiska realismen som den i början också kallades, debuterade i Sverige med Arvid Fougstedts utställning 1919 på Nya Konstgalleriet men fick sitt egentliga genombrott först med Otte Skölds utställning 1921 på Svensk-Franska konstgalleriet.

Arvid Fougstedt (1888—1949) flyttade till Paris för att bli konstnär 1908, gick en kort period hos Matisse men studerade mest 1400- och 1500-talsmästare som Memling och Holbein. Fauvism och kubism stod han främmande för och avgörande blev ett besök i Picassos ateljé 1916, där han bland alla kubistiska abstraktioner får syn på några utsökta nyklassiska teckningar. Till hans mest berömda verk hör *David i Ingres' ateljé*, en hyllning till det efterrevolutionära Frankrikes stora klassicister. Omsorgen om detaljen, respekten för det faktiska, för tingen, för det slutna och balanserade renässansrummet och den klassiskt harmoniska kompositionen kommer nu att prägla hans konst. Det är lugnet och stabiliteten som intresserar honom, inte modernismens dynamiska destabilisering med mångtydiga simultanperspektiv, splittrad form och färgdissonanser. Ett sakligt perspektiv med fasta värden i stället för ett kalejdoskopiskt med kontinuerlig oro. Luften är helt stilla och människorna tycks inta tidlösa poser.

Otte Sköld (1894—1958) växte upp på en frikyrklig missionsstation i Kina och kom till Sverige som trettonåring. Som ung drömmer han om att bli cirkusartist men debuterar 1914 som tecknare med vad en kritiker kallade »smaklösa erotiska fantasier» i Beardsleys dekadenta anda. Under första världskriget flyttar han till Köpenhamn, där han — inspirerad av Picassos och Braques kubism och danska konstnärer som Olaf Rude och Vilhelm Lundström — gör kubistiska experiment (t.ex. *Vaktparaden*, *White Star*), som



Arvid Fougstedt,  
*Gerda vid balkongen*,  
oljefärg på duk.  
Moderna Museet.



Otte Sköld, *Madame  
Douareau, Bretagne*,  
oljefärg på pannå, 1920.

väcker stor uppmärksamhet på Liljevalchs höstsalong 1918 och leder till att han knyts till Gösta Olssons svensk-franska galleri. På höstsalongen följande år beskriver Ragnar Hoppe hans kollektion som »den mest betydande uppvisning av ung svensk radikal konst vi till datum haft i Sverige». Andra menade apropå Sköld att tiden gått ur led och att »de största vansinnigheter höjs till skyarna».

Efter kriget blir Otte Sköld nysaklig under en resa i Italien, och 1921 får han sitt definitiva genombrott med en

nysaklig utställning hos Gösta Olson. Mest uppskattad har han blivit för sina detaljskarpa parisiska takutsikter. Det är som nysaklig konstnär han främst har haft betydelse i svensk 1900-talskonst, men som karismatisk ledare för en egen konstskola, direktör för Konstakademien (1941—1950) och chef för Nationalmuseum (1950—1958) var han länge en maktfaktor i svenskt konstliv.

Bland betydande nysakliga målare från 20-talet bör också nämnas den distinkte stockholmsskildraren Axel Nilsson



Axel Nilsson, *Trädgården*, oljefärg på trä, 1921. Göteborgs konstmuseum.

och den alltför litet uppmärksammade göteborgaren, Ragnar Hallberg, som genom det magiska ljuset i sina förtätade stilleben och porträtt ger saktligheten en transcendent överton.

År 1924 skriver Gotthard Johansson apropå nysakligheten i Aftonbladet:

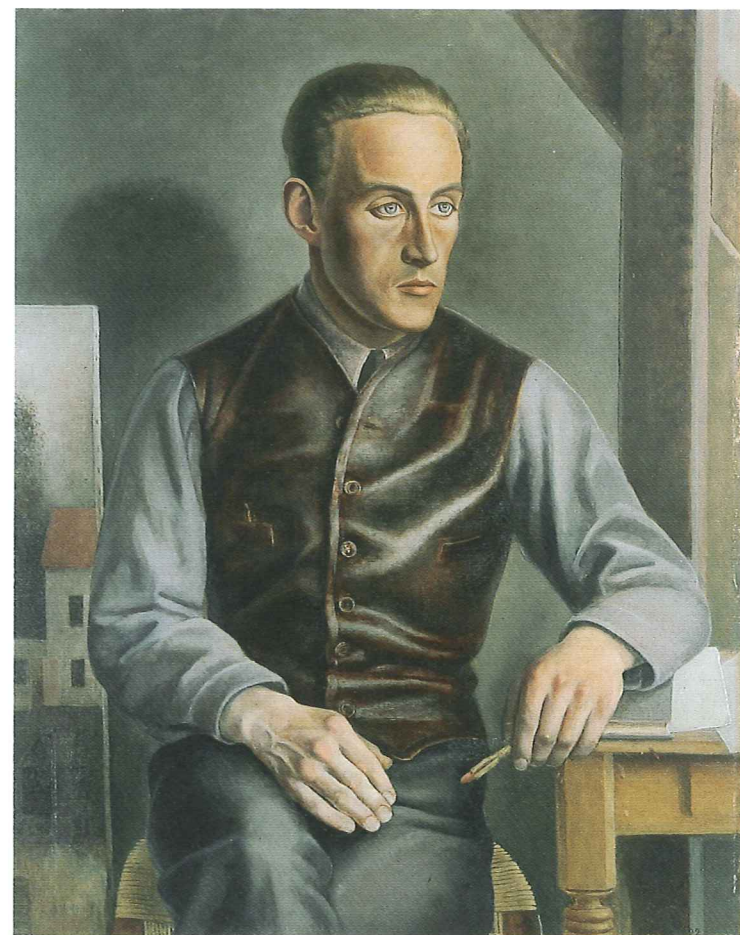
De senaste årtiondenas utveckling har varit som en rutschbana, där farten ständigt ökats, tills både konstnärerna och kritikerna frestats att bara följa med. [— — —] »Tillbed det, som du bränt, och bränn det, som du tillbett» (Strindberg) [— — —] röken från dessa ständiga autodaféer har blivit alltmer ogenomtränglig. — »Expressionismen är död, leve klassicismen!» Man blir nästan en smula generad över att man någon gång tagit dessa expressionister på allvar, när man ser hur smärtfritt omvändelsen ägt rum. Idag är ingen beredd att prisas negerskulpturen, idag hyllar man Ingres [— — —].

Men Gotthard Johansson vet inte heller om han skall ta denna nyrealism på allvar:

Såväl hos Fougstedt som Sköld finner man ofta en närsynt naturalism med miniatyraktigt utknåpade detaljer, men mitt i detta troskyldiga och tålmodiga verklighetsstudium, som långt mer än 1800-talsrealismen förtjänar namnet fotografiskt, stör en missteckning av proportioner och perspektiv som ett karikerande inslag. Det är som om konstnären vill göra en blinkning åt åskådaren att han inte är någon slav under verkligheten som den ser ut.

Det han kritiserar i denna »klassicistiska riktning» är dessutom dess »starka pastischkaraktär», en »karikerande stil» och ett »drag av tillgjord menlöshet och artistisk petitesse». Optiken sedan modernismen förändras radikalt: de stora visionerna ersätts av de små detaljerna!

Det var framför allt de som hade chockerats av de revolutionära bildstormarna och första världskrigets destruk-



Ragnar Hallberg, *Konstnären Kristian Lundstedt*, 1922. Göteborgs konstmuseum.

tiva kaos som ville se tjugotalets nysaklighet som en renässans av en förlorad humanistisk ordning med rötter i den tidlösa klassiska traditionen. Samma nyklassiserande tendenser kan man finna i det svenska tjugotalets arkitektur, konsthantverk och design. Ragnar Östbergs stadshus i Stockholm och Sigfrid Ericsons Konstmuseum i Göteborg, båda invigda 1923, är ett exempel och den konservativa svenska designen på världsutställningen i Paris 1925, där den visionäre funktionalistiska arkitekten Le Corbusier och l'esprit nouveau fick sitt internationella genombrott, är ett annat.