



Torsten Jovinge,
Kvarteret Mar-
morn, oljefärg
på duk, 1933.

FUNKTION, DRÖM, REGION, VISION

8

30-talet är först som sist polariseringens decennium. Radikalismen representeras på det internationella planet av purismen (*art concret*), som nu manifesterar sig framför allt genom funktionalistisk arkitektur, och genom surrealismen, med konstnärer som Salvador Dalí, René Magritte och Max Ernst. Reaktionen representeras i sin extremaste kommunistiska och nationalsocialistiska form av socialrealismen och i sin mildare, demokratiska, form av regionalismen.

Socialrealismen, som var ett led i diktaturernas politiska indoktrinering, innebar att konsten i stället för att ifrågasätta skulle återgå till att befästa etablerade (alltså makthavarnas) värderingar. Regionalismen var också en reaktion mot modernismen, men framför allt mot den industriella och artificiella samhällsutveckling som modernismen i hög grad var ett uttryck för. Regionalismen stod primärt för förindustriella ideal och naturkontakt. Den har anknytning till nationalromantiken men saknar dennas naturmystiska och nationalistiska patos. Vildmarken ersätts av koloniträdgården. Carl Kylberg är den svenska konstnär under 30-talet som framför allt återknyter till den tidiga visionära modernismen, och göteborgskoloristerna skapar en syntes av det regionala och det visionära perspektivet.

Funktionalism

Börskraschen i New York 1929 förde med sig massarbetslöshet och stor social oro inte bara i USA utan också i

Europa. Börskraschen uppfattades av många vänsterradikala som kapitalismens och det gamla klassamhällets definitiva sammanbrott. De länder som inte drabbades av massarbetslöshet och social misär var framför allt de fascistiska diktaturerna i Italien och Tyskland och den kommunistiska i Sovjet.

Svenskt 30-tal började med funktionalismens genombrott på Stockholmsutställningen 1930, där Gunnar Asplund var chefsarkitekt, Sigurd Lewerentz arkitekt för reklampelaren och rakbladssymbolen och Otto G. Carlsund ansvarig för den internationella art concret-utställningen. Denna inkluderade enligt programbladet kubism, postkubism, konstruktivism, neoplasticism, surrealism och surimpressionism, men med tydlig tonvikt på purism och konstruktivism.

Om Stockholmsutställningen innebar funktionalismens genombrott i svensk arkitektur och design så innebar den samtidigt den nonfigurativa konstens sammanbrott. Konstnärligt är det regionalismen som vinner folkets hjärta och halmstadsurrealisterna och göteborgskoloristerna, som under 30-talet står för avantgardet.

Funktionalismen byggde liksom art concret på en överindividuell universell rationalism: med den moderna vetenskapens och teknikens hjälp skulle man skapa mer rationella, hygieniska och funktionella bostäder, stadsmiljöer, redskap, maskiner, kommunikationsmedel och med vetenskapens och teknikens hjälp skulle man skapa ett progressivt och mer jämlikt samhälle och ett sundare och mer renasigt folk. (Efter Auschwitz upphörde i praktiken rasforsk-

81

ningen, ett område där Sverige hade intagit en tätposition.)

Den funktionalistiska arkitekturen avlöste sekelskiftets nationalromantiska (jfr Konstnärsförbundet) och 20-talets stileklektiska (jfr nysakligheten). Funktionalismen var både estetiskt och socialt revolutionär, den klippte resolut av alla band med historien, och dess genombrott inträffade samtidigt med den revolutionära socialdemokratins. Dess sociala inriktning, att genom rationell industriell produktion pressa ner byggnadskostnaderna så att även arbetarklassen kunde få goda (= praktiska och hygieniska) bostäder, var inspirerad av den tyska Bauhausskolan. Dess estetiska inriktning, som innebar att i såväl helhet som detalj eftersträva en så enkel, tydlig och praktisk form som möjligt var liksom Bauhausskolans i hög grad inspirerad av den franska purismen. Den akademiska arkitekturens grekiska kolonner och romerska valv, jugendarkitekturens ändlösa organiska slingor och nationalromantikens tunga murar och invändiga mörker skulle ersättas av ett nytt funktionellt, rationellt och progressivt tänkande baserat på purismens minimalistiska estetik och den socialistiska drömmen om frihet, jämlikhet och broderskap.

Frihet innebar inte minst frihet från nöd och sjukdomar, och det är nu socialdemokratins dröm om folkhemmet och välfärdsstaten, tydligast personifierad av partiledaren Per Albin Hansson, börjar förverkligas. De vänsterradikala samhällsförbättrarnas tro på det demokratins och förnuftets klassutjämning och välståndsbefrämjande potential var utan gräns. Andra världskriget 1939—1945 innebar det definitiva slutet för det tidiga 1900-talets utopiska framtids-optimism.

Om funktionalismen och purismen representerar den rationella extremen så representerar surrealismen den irrationella extremen. Förnuftet var enligt den bara en del av överbyggnaden, naturen — biologin och drifterna (överlevnadsdriften, sexualdriften) — var den starkaste styrande kraften. Freuds aidealiserade och animaliserade människosyn anammades av många vänsterintellektuella, som revolterade mot varje form av klassförtryck, metafysik och idealism och som liksom Marx såg religionen som ett opium för folket.

Radikalismen splittrades i en rationell funktionalistisk

(teknokratisk) flygel och en irrationell (antiteknokratisk) surrealistisk flygel. Den förra skapade socialingenjörer och blev samhällsbyggande, den senare gick under ground som en subversiv subkultur. Ett intressant undantag är halmstadssurrealismen, som med sin idealiserande drömsurrealism blev folkhemspopulär.

De extremistiska diktaturerna delades i två läger, å ena sidan det fascistiska i Italien, som Benito Mussolini hade skapat efter en statskupp 1922 och det nationalsocialistiska Tyskland, som Adolf Hitler hade skapat efter demokratiska val 1932, å den andra det kommunistiska Sovjet, som Lenin hade skapat efter en blodig revolt 1917 och vars verk fullföljdes av Josef Stalin från 1923. Den avgörande skillnaden mellan dessa två fraktioner var att de fascistiska och nationalsocialistiska diktaturerna uppfattade samhället som en organism där huvud och hand, kapital och arbete måste samverka, medan den kommunistiska (nationalkommunistiska) diktaturen hävdade arbetarnas oinskränkta makt.

Den vänsterradikala falangen inom svensk socialdemokrati bröt sig ur partiet redan 1919, och när socialdemokraterna för närmare ett halvsekel framåt tog makten i valet 1932 under Per Albin Hanssons ledning, konsoliderades genom saltsjöbadsavtalet samarbetet mellan arbete och kapital. Det svenska socialistiska experimentet var det mest pragmatiska och kompromissvilliga och det som också, menar många, lyckades skapa den största reella jämlikheten. Bara fyrtio år efter det att SAP och LO bildas och tjugo efter det att Sverige blir en full demokrati tar vänstern i Sverige genom val över makten från högern, kapitalet och det borgerliga etablissemangen och Sverige får en rad starka socialdemokratiska ledare från Hjalmar Branting och Per Albin Hansson till Tage Erlander och Olof Palme. Under 30-talet fanns det både inom den svenska högern och inom socialdemokratin på många håll starka sympatier för den framgångsrika nationalsocialistiska samhällsomdaningen i Tyskland. En rad riksorganisationer bildas efter tyskt mönster inom kulturlivet av ecklesiastikminister (kultur- och kyrkominister) Arthur Engberg: Rikskonserter, Riksteatern, Konstnärernas riksorganisation, Konstfrämjandet. En socialdemokratisk riksdagsman föreslår 1939 till och med

Adolf Hitler till fredspristagare. Makarna Myrdals *Kris i befolkningsfrågan* och det rasbiologiska forskningsinstitutet vid Uppsala universitet visar att en radikal svensk intellektuell elit på 30-talet inte var främmande för rasistiska och rashygieniska tankegångar som stod nationalsocialismens nära. Den resoluta avvisningen av judiska flyktingläkare på 30-talet är också ett tecken i tiden.

Inom kulturområdet var socialdemokratins ambition från början att bredda kulturens sociala bas. Att kultivera folket genom att höja bildningsnivån och göra kulturen mer tillgänglig och att satsa på barn- och ungdomskultur var viktigare än att stödja elitkulturen, och har så förblivit. Den gamla nyckfulla donationskulturen ersattes genom konfiskatoriska skatter av en målinriktad socialdemokratisk kulturpolitik.

På arkitektur- och miljöområdet kom funktionalismen med sitt sociala budskap att stå socialdemokratin nära. Funkis blev Kooperationens och konsumbutikernas stil, och rationella och hygieniska egnahem för arbetare började successivt ersätta trånga och osunda bostadsbaracker. Det svenska socialdemokratiska folkhemmet lyckades i samarbete med ett motsträvt kapital rensa ut misären och slummen och höja folkbildningen och välbefindandet. Det svenska folkhemmet blev det tidiga 1900-talets mest lyckade samhällsrevolutionära experiment: 1800-talets konservativa borgerliga ideal sopas i graven och nya progressiva ideal tar över. *Swedish design* blev en viktig exportprodukt som stod för flärdfri enkelhet, stilrenhet och funktionalitet. Den tillbakablickande dekadenta överklassen förlorar makten och det vitala framåtblickande folket tar över.

Summa summarum: svensk socialdemokrati lyckas i samarbete med ABF och andra folkrörelser på några decennier väsentligt modernisera folksmaken och höja folkbildningen inklusive folkets kulturintresse. En större smakmedvetenhet växer successivt fram och får på 60-talet tack vare Ingvar Kamprads IKEA sitt genombrott. Samtidigt blir elitkulturen mindre exklusiv och elitistisk. Inom litteraturen gör karismatiska arbetarförfattare som Ivar Lo-Johansson, Artur Lundkvist, Erik Askund, Rudolf Värnlund stor succé med en ny politisk och vitalistisk arbetardikt.

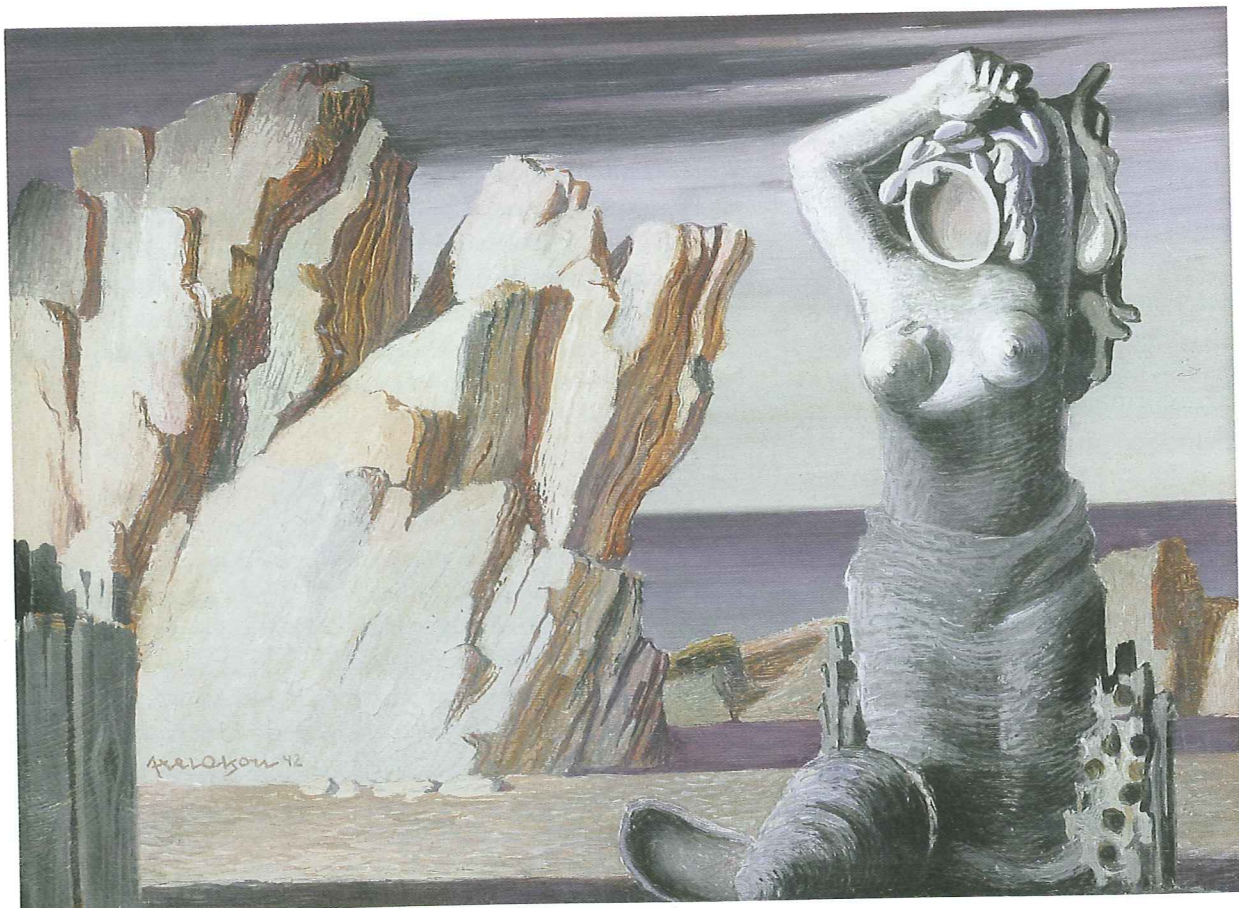
Frapperande inom konsten är däremot att starka och särpräglade individualister av det slag som bidrog till modernitetens genombrott i början av seklet nu mot mitten av seklet blir alltmer sällsynta. Svensk design och svenskt konsthantverk firar internationella triumfer, men svensk konst kommer i skuggan. Någon Aguéli, Hilma af Klint eller Carlsund hade vi inte under 30-talet. X-et som blev det svenska folkhemmets folkäraste konstnär nådde aldrig utanför Sverige, och inte heller de populära halmstadssurrealisterna. Den elitistiske Carl Kylberg var den ende som lyckades med det.

Surrealism

Jag anser att man måste vara seende, göra sig seende. Diktaren gör sig seende genom en långvarig, allomfattande och medveten sinnesrubbing. Han söker sig frivilligt till alla former av kärlek, lidande och vansinne, förbränner alla gifter inom sig för att bara behålla kvinnans essens. Det är en utsäglig tortyr som kräver högsta tro och övermänskliga krafter och som gör honom till



Erik Olson, *Svart handske — röd fond*, 1929. Göteborgs konstmuseum.



Axel Olson,
Snäckkvinnan,
1942. Göteborgs
konstmuseum.

den sjukaste av sjuka, den störste av brottslingar, den fördömdaste av de fördömda — men också till den som vet mest. Ty han når fram till det okända. (Arthur Rimbaud vid sjutton års ålder i *Lettre du voyant* 1871.)

Den unge franske rebellen, sedermera vapenhandlaren, Arthur Rimbaud föregriper i detta uttalande surrealismens ambition att utforska det undermedvetna: människans okända kontinent. En kontinent som efter Sigmund Freud för många framstod som viktigare än det medvetna. 1924 signerade den franske poeten och läkaren André Breton det första surrealistiska manifestet. Termen syftar på ett eröv-

rande av en inre irrationell verklighet, en drömmens, fantasins och magins domän som står över sinnen och förnufts. I detta manifest rekommenderar han en rent psykisk automatism, att författaren eller konstnären utan förnufts censur och hämningar omedelbart registrerar de föreställningar, fantasier eller hallucinationer som från det undermedvetna dyker upp i medvetandet. Freud hade visat att förnuftet (överjaget) fungerar som en censur för det undermedvetnas associationsflöde och att denna censur styrs av samhällets normer. Surrealismen var (och är) snarare ett förhållningssätt än en estetik, ett kontroversiellt förhållningssätt eftersom man värderar det undermedvet-



Waldemar Lorentzon,
Kort gästspel, oljefärg
på duk, 1937.

na högre än det medvetna, fantasin högre än förnuftet och kaos högre än ordning. Estetik uppfattade man följdriktigt som en form av censur. Estetiken tar avstånd från det fula, surrealismen från det sköna. Av alla modernismens ismer är surrealismen den principiellt mest revolutionära och samhällsomstörtande.

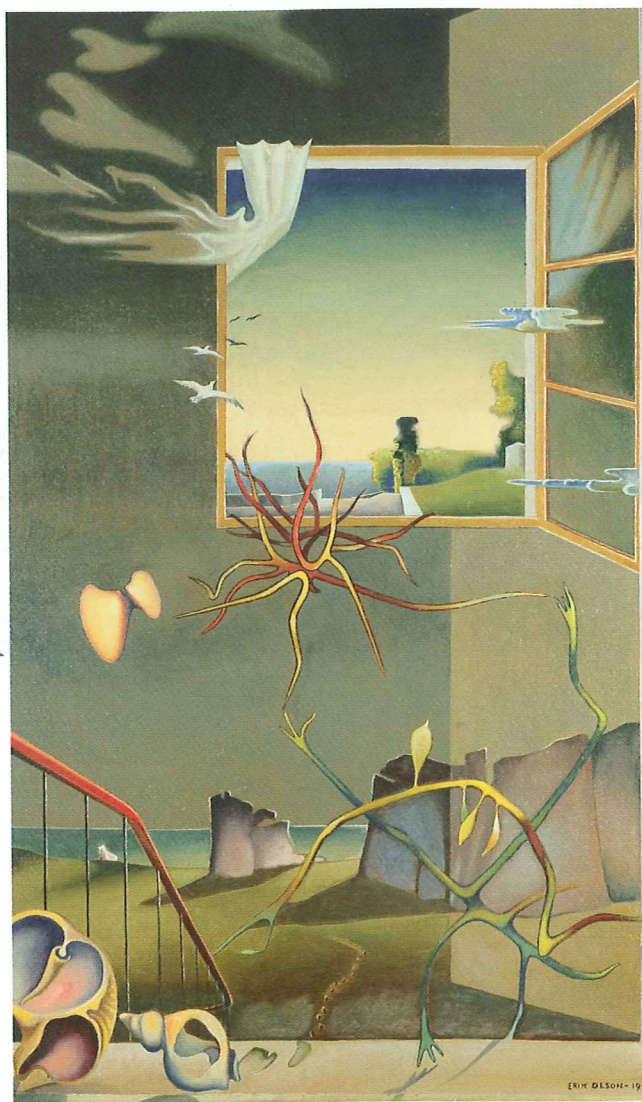
Avantgardepoeten Gunnar Ekelöf, som tillbringade en stor del av 20-talet i Paris, där han åkte omkring i en Bugatti, sammanfattade i sin bok om fransk surrealism rörelsen så här:

Vid sidan om det aktiva deltagandet i kampen mot ett

otillfredsställande samhälle ägnar sig denna rörelse åt en kamp mot moralens herravälde över livet och estetisismens över konsten, den bekämpar varje form av överjag, den upphäver människans beroende av utkristalliserade, kodifierade ideal och det formella inflytande som dessa kan ha på det medvetna och omedvetna fantasernas skapande liv. Sätter en konstnär formen som huvudmål är det ett tecken på fysisk ofrihet ... samhället bör rätta sig efter människan och inte tvärtom moralen bör rätta sig efter drifterna och inte tvärtom konsten bör rätta sig efter den ohämmade ingivelsen och inte tvärtom

i dessa tre punkter kan man sammanfatta det program som surrealismen delar med en upplyst kommunism

Parallellen med »en upplyst kommunism» är intressant:



kommunismen ville befria folket från kapitalets och överklassens förtryck, surrealismen ville befria människan från överjagets och moralens förtryck. Kombinationen surrealism-kommunism representerar 1900-talskonstens optimala — och mest utopiska — frihetsdröm.

Konsthistoriskt sett har surrealismen en rot i symbolismen med dess intresse för myt och dröm och dess sökande efter en översinnlig verklighet, och en annan rot i primitivismen och dess strävan att återerövra en förlorad magi, naturkult, sensualism och uttrycks kraft. Vilden, barnet och dåren, de som ännu inte kuvats av den västerländska rationalismen, blev surrealismens främsta inspiratörer.

Inom arkitektur och design var det vid seklets början jugend och art nouveau som stod för en liknande längtan bort från klassicism och stilarkitektur till det ursprungliga (naturen). Jugend var ett barn av samma sekelskiftesprimitivism, t.ex. hos expressionister och fauvister, som psykoanalysen och kan i det perspektivet ses som ett presurrealistiskt fenomen. Den gemensamma nämnaren och utgångspunkten för jugend, primitivism, psykoanalys och surrealism var naturligtvis darwinismen, som reducerade människan från Guds avbild till ett ovanligt intelligent djur. Den idealism och det förakt för sexualitet och fortplantningsdriften, som präglade den västerländska elitkulturen sedan Platon och kristendomen fick med darwinismen sitt grundskott. Utan Darwin hade Freuds psykoanalys med dess starka betoning av driftens betydelse inte varit möjlig. En anledning till att Freud blev så kontroversiell är att han i stället för att idealisera människan animaliserar henne. Hon lever i en kluven verklighet: dagen tillhör förnuftet och natten driften. Det ena är hennes kultur, det andra hennes natur.

»Natten är dagens mor. / Kaos är granne med Gud», skaldar romantikern Erik Johan Stagnelius. När det gäller relationen människa-natur-det undermedvetna finns det också beröringspunkter mellan surrealismen och romantiken.

Om man bortser från kyrkornas medeltida helvetes-schildringar och 1700-talslibertinerna Johan Tobias Sergels och Carl August Ehrensvärds skabrösa teckningar finner man de första surrealistiska bilduttrycken i svensk konst

hos Carl Fredrik Hill och Ernst Josephson under deras år av sinnessjukdom och även hos symbolisten och diletanten August Strindberg. (Sinnessjuk förklaras den som inte längre styrs av sitt förnuft, sitt »överjag» utan är ett rov för sitt ohämmade undermedvetna.) Att dessa konstnärers sjukdomsalster (även Strindberg ansågs ju på 1890-talet periodvis vara bortom sina sinnens fulla bruk) uppmärksammades först på 1900-talet är en följd av de förändrade värderingar och den förändrade konstuppfattning som inte minst expressionismen och surrealismen har givit upphov till.

De »friska» svenska konstnärer under 1900-talet, som först närmar sig ett surrealistiskt förhållningssätt, är Nils von Dardel, skulptören Eric Grate (s. 77, 239) och halmstadsmålarna Erik och Axel Olson, Waldemar Lorentzon, Esaias Thorén, Sven Jonson och Stellan Mörner.

Halmstadgruppen, som grundades 1929, fick, till skillnad från art concret, ett sensationellt snabbt genombrott redan i början av 30-talet och fortsatte som ett vitalt inslag i svenskt konstliv fram till 60-talet. Initiativtagare till gruppen var maskingenjören och konstsamlaren Egon Östlund, som i decennier blev en viktig sammanhållande kraft, och hans vän GAN, som introducerade de halländska »målarpojkarna» i modernismens mysterier och bland annat öppnade vägen för dem till Fernand Léger i Paris. Utan dessa två hade det som hände sannolikt aldrig kunnat hända.

Detta surrealistiska genombrott är paradoxalt ur två aspekter. Det sker samtidigt som funktionalismens, och det görs av en grupp målare som bara några få år tidigare entusiastiskt hade målat i plankubistisk och puristisk anda. Funktionalismen och purismen tilltalade radikala och rationella samhällsingenjörer, surrealismen teknikskeptiska irrationella romantiker. När funkisen stängde dörren till historien, öppnade surrealismen den till det undermedvetna.

Halmstadgruppen är en unik gruppbildning i svensk 1900-talskonst. Dels därför att den kom att spela en pionjärroll i Sverige när det gäller både purism och surrealism, dels därför att den uppstod i en småstad och, med undantag för greve Stellan Mörner (1896—1979), skapades



Stellan Mörner, *Barndomslandet*, oljefärg på pannå.

av en grupp »amatörer» (en snickare, två dekoratörer, en maskinritare och en kontorist). Slutligen också därför att den fick en publik uppskattning och visade en varaktig sammanhållning som ingen annan avantgardegrupp i Sverige. Axel Olson (1899—1986) och brodern Erik Olson (1901—1986), Waldemar Lorentzon (1899—1984), Esaias Thorén (1901—1981) och Sven Jonson (1901—1981) var företagsamma och fördomsfria autodidakter som hade tagit kurser i modernistiskt måleri i Berlin eller Paris men — liksom X-et och Amelin — aldrig genomgått en traditionell utbild-

ning på någon etablerad konsthögskola. Av det elitistiska etablissemangen i Stockholm har Halmstadgruppen också betraktats med en viss nedlåtethet, dels på grund av sin publiksuccé men främst därför att deras konst uppfattats som en provinsiell och kitschig efterklang av den kontinen-

tala surrealismen. Det senare onekligen med en viss rätt, men med det argumentet kan man också avfärda en stor del av det respektabla svenska avantgardet.

Några data:

1929 bildas Halmstadgruppen.



Sven Jonson, *Den vaknande vidden*, oljefärg på duk. Moderna Museet.

1930 visar Konsthallen i Göteborg Halmstadgruppen med mottot »rytmen är konstverkets livsnerv». I Osvald Siréns *Toskanska målare på 1200-talet* står det: »Rytmen är konstverkets livsnerv. Den överför till åskådaren de element av inre och yttre rörelse, som inspirerat konstnären, och genom den anknytes en förbindelse med vår egen levande puls.»

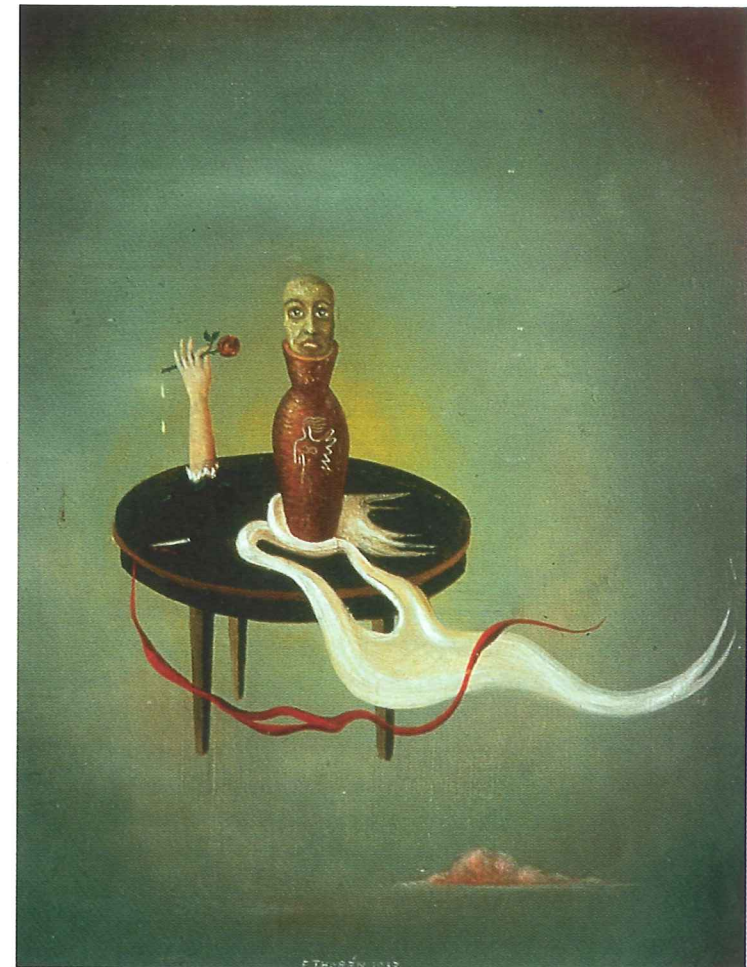
1931 ställer Halmstadgruppen ut på Galerie Moderne i Stockholm. »Hos oss utgör Halmstadgruppen den första homogena konstnärskolonin av mer radikal läggning efter naivisterna», skriver Erik Blomberg och Gustaf Näström utbrister: »... här var allt i en anda av färglysande och festlig bilderbok, målad av sex glada laxar från Halmstad. Heder åt dessa pojkar!»

1932 ställer Halmstadgruppen ut på Konsthallen i Göteborg och Galerie Moderne i Stockholm. Artur Lundkvist skriver en artikel om instinktens betydelse och livets djuriska dimension och tar avstånd från den nonfigurativa geometriska konstens »teori-impotens».

1933 ställer gruppen ut på Hallands museum i Halmstad, 1934 i Helsingfors och Örebro. 1935 medverkar några av dess medlemmar på en stor internationell surrealistutställning i Köpenhamn. 1936 ställer Halmstadgruppen ut på Konstakademien i Stockholm och Konsthallen i Göteborg samt i London och 1939 på Liljevalchs i Stockholm. 1949 visar Konstakademien i Stockholm *Halmstadgruppen 20 år*. 1968 återkommer Konstakademien med en retrospektiv gruppställning.

Symtomatiskt nog är också halmstadsurrealismen den enda ism i Sverige som fått en egen institution, Mjellby konstgård, som har byggts upp av Erik Olsons dotter, konsthistorikern Viveca Bosson.

När Halmstadgruppen bildas är det fortfarande Légers konstruktivism som dominerar men samtidigt som Léger omkring 1930 för in organiska och vegetativa former som drar åt surrealismen gör också Halmstadgruppens målare det (bild s. 83). Skillnaden är att brottet hos dem blir mycket radikalare. Det är som surrealisterna inte som konstruktivisterna gruppen har vunnit berömmelse, och det är



Esaias Thorén, *Under narkosen*, 1937. Moderna Museet.

som surrealisterna de har fascinerat litterära avantgardister som Artur Lundkvist och Erik Lindegren.

År 1930 målar Erik Olson *Handsken är kastad* som uppbrottssignal och konstaterar att passaren och linjalen inte längre ger honom »den rätta vibrationen». Han och de andra började nu se surrealismen som ett poetiskt alternativ till det postkubistiska måleriet, till konstruktivismen och den geometriska abstraktionen, en fantasins och känslans seger över ett rationellt kalkylerande förnuft. De intresserade sig inte för surrealismen som en antiestetisk revolutionär rö-

relse med mål att störta ett förljuget borgerligt samhälle. För dem innebar surrealismen primärt ett mer fantasieggande konstnärligt alternativ än plangeometrin. Axel Olson menade till och med att han eftersträfvade en syntes av impressionism, expressionism, kubism och surrealism. »Vi har inte kämpat på barrikaderna och politiskt kan vi väl knappast betraktas som revolutionärer. Men vår strävan har heller inte varit att anammas som helfrälsta surrealisterna.» När han första gången fascinerades av den metafysiske Giorgio de Chirico i Paris 1926 konstaterar han: »Det var inte impressionism eller expressionism, ej heller kubism eller purism, men kanske allt på en gång.»

Man bortsåg alltså från surrealismens samhällsomstörtande och provokativa budskap och dess fokusering på barnens, de sinnessjukas och primitivas bildskapande för att i stället romantisera, estetisera och till slut kristna surrealismen. Den svenska surrealismen blev drömsk och metafysisk, inte revolutionär. Det man intresserar sig för är inte rörelsens sexuella eller aggressiva provokationer utan dess poetiska och fantasieggande potential.

När flera av dem på 30-talet blir religiöst engagerade — Erik Olson konverterar till katolicismen medan Lorentzon och Thorén intresserar sig för Oxfordrörelsen — var det stick i stäv med den revolutionära surrealismens intentioner. Ilmar Laaban kritiserar 1949 Halmastadgruppen »som genom ett återfall i akademisk realism och kristen religiositet stött sig själv ur den surrealistiska gemenskapen» och i stället ägnar sig åt »ett stillebenmässigt dekorativt stämningmåleri med 'surrealistisk' rekvisita». Erik Olson hävdar däremot att hans omvändelse till katolicismen »var en fullt konsekvent följd av min förankring i det 'öververkliga'. [— — —] Steget från surrealismen över till att omfatta kristna mysterier (inkarnationen, uppståndelsen, himmelfärden) blev helt naturligt och följdriktigt. Motsättningen var egentligen endast skenbar.»

Det är Erik Olsons surrealistiska konstnärskap, som genom sitt aggressiva färg och formspråk och sin hisnande blandning av profant och sakral, erotik och metafysik, innehåller den starkaste provokativa potentialen. Han är en av de få etablerade svenska konstnärer under 1900-talet —

kanske den ende vid sidan av GAN — som fortfarande kan upplevas som oskönt fränstötande. Axel Olson, däremot, är ingen barrikadstormare utan snarare en klassisk realist som gärna med havet och horisonten som bakgrund målar gåtfullt mångtydiga drömsyner på ett förrädiskt trovärdigt sätt. De övriga halmstadpojarna, Waldemar Lorentzon, Sven Jonson, Esias Thorén, är också mer eller mindre absurda eller sakrala mystiker men kan kvalitetsmässigt inte jämföras med bröderna Olson. I Stellan Mörners surrealistiska fantasier förvandlas barndomens herrgårdsmiljö till skira drömmar, nostalgi och svävande teatral rekvisita. En på en gång humoristisk och vemodig sorgesång över en epok som definitivt har gått i graven — av en blidare och långt mindre desperat aristokrat än den »förryckte» Nils von Dardel. Poetiskt nostalgiska stämningar präglar också Stellas Mörners mest uppmärksammade verk, en serie scenografier till Kungl. Teatern (Operan) och Kungl. Dramatiska Teatern. Vid sidan av Isaac Grünewald och Eric Grate var han en av det tidiga 1900-talets mest avancerade scenografer.

Det teatralt suggestiva är ett av halmstadsurrealismens främsta kännetecken. Salvador Dalí, Yves Tanguy och även Max Ernst har varit viktiga inspiratörer. Egensinnigast, mest gåtfull och utmanande förblir Erik Olson. Att surrealismen har fått sitt starkaste fäste i det katolska Europa kan möjligen bero på att katolicismen polariserar människans himmelska längtan och syndiga leverne tydligare än protestantismen. För sekulariserade protestanter är jordelivet inte riktigt lika syndigt och det katolska celibatet närmast komiskt — eller pervert.

Hur kunde konstnärer som var purister på 20-talet bli surrealisterna på 30-talet? Purismen betonar den upphöjda renheten, surrealismen det slemmiga undermedvetna. Purismen tar avstånd från biologin och surrealismen från renheten. Purismen söker rationell lagbundenhet, surrealisterna irrationellt kaos. Skälen kan vara att de vill anpassa sig till den senaste trenden, eller att de accepterar människans och tillvarons kluvenhet. Fenomenet är inte unikt. Det finns flera exempel, både i Danmark och på kontinenten. Det tillhör det ambivalenta 30-talets paradoxer

att konstnärer med motstridiga uppfattningar som purister och surrealisterna ofta ställde ut tillsammans.

I *Den gudomliga geometrin* 1921 skriver GAN:

Konst är bild — man skulle till och med kunna säga urbild. Hur uppstår bild? Den uppstår — genom en mystisk impuls. — Denna impuls är inte alltid kommen från omvärlden, från de föremål vi för tillfället betrakta, den kan uppstå utan påvisbar anledning, eller anledningen kan vara att söka tillbaka i minnet, ja, i det undermedvetnas mystiska sfär.

Uppfattningen att det undermedvetna eller fantasin är en viktig källa för konstnärligt skapande har funnits bland konstnärer långt före och långt utanför surrealismen.

Det finns intressanta paralleller mellan surrealisternas djupdykning i det undermedvetna och Ivan Aguélis muslimskt inspirerade och Hilma af Klints teosofiskt inspirerade djupdykningar i det andliga. I båda fallen är det frågan om ett sökande efter något bortom det av sinnena omedelbart uppfattade och ett försök att med konstnärliga medel göra detta något sinnligt uppfattbart. I båda fallen innebär det ett avståndstagande från en närsynt rationalistisk och materialistisk verklighetsuppfattning och samhällsutveckling: en längtan efter nya perspektiv och nya värderingar.

Hos ledande surrealisterna rymde detta, som vi sett, en dröm om en upplyst världskommunism i Tolstojs och Trotskijs anda. För surrealisterna var primitiva, barn och sinnesjuka ledstjärnor, för Aguéli och Hilma af Klint religiösa mystiker. Gemensamt hyllade de visionära romantiker. Surrealisterna tog avstånd från metafysiken och de religiösa tog avstånd från fysiken. Men båda söker en på en gång högre och djupare inre vision. Den surrealistiska konstnären, som lyder den ohämmade ingivelsen, betraktar sig som medium för det undermedvetna på samma sätt som Hilma af Klint betraktade sig som medium för högre makter. I båda fallen är det andra makter, högre eller lägre, som styr och konstnären står i princip främmande för sitt eget verk. En intressant gemensam nämnare för båda dessa var-

andra motsatta ideologier är ambivalensen: purismens formella ambivalens motsvaras av surrealismens motiviska. Beträktaren ges alternativa tolkningsmöjligheter, som inte utesluter varandra. Entydigheten som norm ersätts av mångtydigheten.

Gösta Lilja karakteriserar halmstadsurrealismen som en »nordisk romantik i surrealismens förklädnad» och påpekar träffsäkert att konstnärerna »ansat den internationella surrealismen med den svenska trädgårdssaxen och därigenom närmat den till idyllen». Jämför man t.ex. med Wilhelm Freddie och det surrealistiska 30-talsavantgardet i Danmark är skillnaden påtaglig.

Nästa surrealistiska väg i svensk konst kommer 1946 och symtomatiskt nog också från sydsverige — från Malmö — med imaginisterna, som markerade ett klart avståndstagande från den halländska surrealismen.

Regionalism

Regionalism i olika nationella schatteringar blir under 30-talet en dominant nykonservativ rörelse både i Europa och USA. Efter börskraschen 1930 kommer bonden, torvan och en naturnära vitalism åter i fokus. I det bolsjevikiska Sovjet och det nationalsocialistiska Tyskland går staten i bräsch för en attack mot modernismen i olika former. Den uppfattades som dekadent, depraverad, osund och folkfientlig. Även i USA och Europa — inklusive Sverige — var sådana tongångar vanliga, inte minst bland dem som hyllade jorden och det regionala. Men i demokratierna tänktes inga bokbål och auktionerades inte museernas moderna samlingar ut. Argumenten mot modernismen även i demokratierna var att konsten var till för folket, och inte för en mer eller mindre depraverad intellektuell elit.

Sina extremaste konsekvenser får denna regionala nysaklighet i de revolutionära kommunistiska och nationalsocialistiska diktaturerna, samt hos de revolutionära muralmålarna i Mexico: Diego Rivera, Clemente Orozco och Alfaro Siqueiros. I USA är det modernisthataren Thomas Benton — Jackson Pollocks lärare — som framför allt före-

träder denna militanta regionalism. Picasso, Léger och Matisse var fortfarande djupt kontroversiella även i den bildade allmänhetens ögon. 1939 vägrade Nationalmuseum Axel Gauffin att köpa Picassos mästerverk *Guernica*. Och så sent som 1947 publicerar amerikanen Robsjohn Gibbings en polemisk studie kallad *Mona Lisas' moustache*, där han hävdar att den europeiska modernismen är ett dekadent europeiskt elitistiskt fenomen som inte har i en sund amerikansk demokrati att göra.

I Sverige blir den provinsromantiska regionalismen med sin fokusering av det vardagsnära, naturnära och folkhems-kära den dominerande riktningen under 30-talet. Sven Erixson (X-et) är dess främsta namn och Färg och Form-gruppen i Stockholm dess kärnorganisation. Med få undantag — X-et, Amelin, Bror Hjorth, Vera Nilsson — står Färg och Form för en kultiverad och relativt konservativ smak, gärna med fransk anknytning, Hugo Zuhr är ett bra exempel. Under krigsårens isolering var det denna grupp, och konstnärer som arbetade i en likartad anda, som kom att dominera stockholmskt och därmed också svenskt konstliv.

Av Färg och Form-gruppen var X-et, Amelin, Hjorth och Vera Nilsson mer påverkade av 30-talets barbariska vitalism och biologism (som tangerar surrealismen) än av det överkultiverade Ecole de Paris. Vitalismens biologiska grundsyn har sina rötter hos Charles Darwin och den breda »primitivistiska» rörelse, som från 1880-talet och framåt på avgörande sätt hade inspirerat många radikala konstnärer och författare.

Det finns ett uppenbart samband mellan det antirevolutionära svenska folkhemsidealet och den svenska regionalismen — eller Färg-och-Form-gruppens folkvänliga »lagom»-måleri. Den svenska politikens medelväg får en motsvarighet i den svenska konstens medelväg.

De viktorska och oskarianska stilidealen inom bildkonst, brukskonst och arkitektur, med sin överlastade akademiska pompa, dör som en följd av det politiska regimskiftet snabbare ut hos oss än vad de gör på kontinenten. »Socialisten» Carl Larssons och hans hustru Karins betydelse som reformatorer av det svenska folkets hemideal kan knappast överskattas och bidrar till att den folkliga acceptansen av

en moderat funktionalism inom arkitektur och design och av en moderat modernism i bildkonsten slår igenom tidigare i Sverige än på kontinenten. Folkbildningspolitiken leder till en mer avancerad folksmak än i flertalet andra länder, samtidigt som det internationella intresset för svensk konst — om man bortser från Kylberg — är praktiskt taget noll. Men om de verkligt rika är färre i Sverige 1930—1980, så är den genomsnittliga levnadsstandarden högre än i de allra flesta andra jämförbara länder. Också inom brukskonst, arkitektur och design är genomsnittstandarden hög men spjutspetsarna få.

I kampen mellan kommunism och kapitalism valde vi en medelväg, liksom vi gjorde med neutralitetspolitiken under andra världskriget. De som lämnat medelvägen i svensk kultur och politik har varit få.

Bror Hjorth (1894—1968) började som naivistisk målare, med charmfulla bilder av far och mor och skogvaktarlivet i Uppland, men kom framför allt att bli känd och älskad som en rustik, folkloristisk träskulptör. »Mors brev blev nyckeln till den skattkammare jag fann i vår natur och vår folkkonst. [— — —] Näcken spelade i forsarna och Pan i skogarna och ljusa älvar svängde runt på ängarna.»

Det är detta nordiska ursprung det gäller att värna. Varför skäms vi för vårt nordiska ursprung och vårt nordiska kulturarv? frågar sig Bror Hjorth. Det är där vi kan finna vår kraft och vår originalitet. Sett i det perspektivet är Bror Hjorth den konstnär under 1900-talet som tydligast för vidare traditionen från nationalromantiken.

Bror Hjorths väg till folkkonsten gick över Gauguin. »Jag lärde mig förstå att det var den inre formen som gällde. [— — —] Genom Gauguin fick jag också helt anspråkslöst ett exotiskt land för mig själv utan att det minsta anstränga mig. [— — —] Som skogshuggarson kan man inte vara annat än primitiv.»

(Om Bror Hjorth som skulptör se s. 241.)

Sven Erixson (1899—1970) är en småfolkets skildrare och började även han som naivist i folkvisetradition. Men hans värld på 30-talet är inte mytens eller folkkonstens



Bror Hjorth, *Sjukbesöket*, oljefärg på duk, 1924.