

Sven Erixson,
Självporträtt med
utsikt mot Slussen,
oljefärg på duk
1932. Göteborgs
konstmuseum.

utan verklighetens. Det vill säga det framväxande socialdemokratiska Folkhems-Sverige, på landet likaväl som i stan och i helg likaväl som i söcken. Ett Sverige i snabb social och ekonomisk förändring, ett Sverige som definitivt håller på att utvecklas från bondeland till industrination. Ingen konstnär har med så bred, spontan och flödlig pensel skildrat denna genomgripande förändring.

Från en finstämd naturlyrisk naivism på 20-talet — där Hilding Linnqvist, Eric Hallström och Gideon Börje var inspirerande förebilder — utvecklar han på 30-talet ett allt frodigare, alltmer impulsivt och fräckt improvisatoriskt måleri i vitalistisk anda. X-et är det svenska måleriets främsta svar på livsberusade proletärförfattare som Ivar Lo-Johansson och Artur Lundkvist. Hans bilder har en liknande livskraft och spontan närvaro — som om de vore målade i ett enda berusande andetag. Trots det och trots sitt pittoreskt överdådiga kaos landar de för det mesta suveränt.

X-et började som dekorationsmålare och fungerade som sådan till mitten av 20-talet. Som konstnär är han i praktiken självlärd. Sitt genombrott fick han 1928 på Svensk-Franska konstgalleriet. Det är inte den etablerade ordningen och förnäma skönheten som fascinerar honom utan det frustande vitala och oestetiska livet självt med dess myller av kaos och motsägelser. Som konstnär är han ovanligt konstlös. Det är inte fransk smak eller italiensk retorik han är ute efter, inte elegansen eller pregnansen, utan det nordiskt vildvuxna och primitiva. Närmast står han den norske folklivsskildraren och proletärmålaren Reidar Aulie. Bland verklighetsskildrare på kontinenten har han anknytning till expressionister som Oskar Kokoschka och Chaim Soutine och bland samtida amerikanska regionalister kan man finna paralleller hos Thomas Benton och John Stewart Curry. X-et lever i nuets värld och tar ställning för arbetarklassen och mot varje form av reaktionärt eller militärt förtryck. Det har säkert bidragit till den unika popularitet han grundlade under socialdemokratiens progressiva 30-tal — liksom hans direkta och okonstlade sätt att skildra denna samhällsförändring. Till skillnad från Sovjets socialrealister idealiserar och förskönar han inte. Solidariteten finns där men socialistisk propagandist är han minst av allt.

Som verklighetsskildrare var X-et naturligt spontan, men när han på 60-talet försökte bli spontanist blev han snarast affekterad, dekorativ och tråkig. Det är när han har verkligheten med sina omtumlande dunster framför näsan som han är som bäst, när han oförskräckt kastar sig över den och med sin enorma energi betvingar den. I den kategorin har han få motsvarigheter i svensk konst. Det moderna hos honom är en naturlig omedelbarhet, där iakttagelse och upplevelse går hand i hand. Han är ingen sofistikerad finmakare utan en expressiv impressionist. Hans bästa målningar är som vibrerande skisser. Som monumentalmålare är han mindre lyckosam. Att den världslige X-et fick uppdraget göra fondmålningen till det funktionalistiska Heliga korsets kapell på Skogskyrkogården, ritat av Gunnar Asp-lund, förvånar inte, men där drabbades han tyvärr av högtidlig fromhetsfrossa.

X-et och Bror Hjorth är i svensk konst ovanliga såtillvida som de väckt respekt både hos kreti och pleti. Det har inte varit många förunnat.

Om X-et är charmören så är *Albin Amelin* (1902—1975) grovhuggaren bland svenska 30-talsrealister. X-et är folklig men Amelin är proletär. Hans handlag är tyngre och hans lidelse och patos djupare. Tyska konstnärer som Käthe Kollwitz eller Otto Dix är förutom Kokoschka och Soutine de som står honom närmast. Hans arbetare är primitiva urmänniskor, stolta, omutliga och medvetna om sin kraft — och om att framtiden hör dem till. En målning som *Varusarbetare går i land* kan, skriver göteborgaren Arne Stubelius, ge »en underlig känsla av invasion — av en klass på väg att inta sin position i ett nytt samhälle». Det är inte småfolket, de elända och förtryckta han skildrar »utan en klass på marsch».

Bakom arbetarrörelsens starka frammarsch under 1900-talets första decennier låg inte bara Marx och Lenin utan också socialdarwinistiska idéer om att det dekadenta västerlandet måste förnyas genom nytt primitivt blod underifrån. Proletärförfattarnas könsfixerade vitalism är också ett uttryck för denna kult av det primitiva: det är den livskraftiga arbetarklassen som skall avlösa den degenererade



Albin Amelin,
Sommaren 1943,
1943. Göteborgs
konstmuseum.

och impotenta borgarklassen. Den breda primitivistiska strömningen kring sekelskiftet 1900, med Gauguin, Picasso, expressionister och futurister, bereder naturligtvis också marken för en rousseauansk politisk radikalism av detta slag.

Albin Amelin är i än högre grad än X-et self-made. Han föddes i Chicago, där fadern var redaktör för en svensk tidning, men kom som ung till Sverige och började studera till litograf på Konstindustriella skolan i Stockholm. Där träffade han X-et, förlovade sig med en av dennes systrar och beslöt pröva lyckan som konstnär. Genom X-et fick han också kontakt med fashionabla Svensk-Franska konstgalleriet och gjorde 1929 dundersuccé på sin debututställning där — alla de 55 målningarna sålda! — trots att bilderna mest handlade om våld och död, skändade kvinnor, stupade soldater och råa slagsmål. Samma år blev han medlem i kommunistpartiet. Amelins kvinnor och arbetare är grovt

huggna, formen är robust och kraftfull, färgen ofta brutalt aggressiv och tung som asfalt — och uttrycket dovt ödesmättat. »Som en ilsken bandhund kom Amelin vältrande in i svenskt 1900-talsmåleri», skriver Erik Blomberg 1953. »Det slog gnistor om hans dukar, där färgen fräste svart som sot och illröd som glödande kol. Mordbrand viskade förskrämda åskådare.» Bortåt tjugo år senare menar Leif Nylén att »själva formens tunga energi och färgens häftiga motsatser blir uttryck för den pågående kampen».

Albin Amelin är en av de få svenskar som är representerad på Tretjakovgalleriet och Revolutionsmuseet i Moskva, där han ställde ut 1938. »Den moderna ryska konsten är svag», konstaterar han i en intervju samma år, »och den har inte alls utvecklat samma vitalitet som man gjort på andra områden.» Socialismen förblev han trogen, men revolutionärt våld var även honom främmande.

Färgen som vision

Carl Kylberg (1878—1952) är liksom Aguéli och Hilma af Klint en särpling i svenskt 1900-tal. Han föddes i Skaraborg 1878, samma år som Arosenius och Isakson, och växte upp i ett hem där världslig litteratur och dans uppfattades som synd. Sitt genombrott fick han inte förrän 1926, vid närmare femtio års ålder. Skolgången var miserabel. 1899 reser han till Berlin för att studera arkitektur på göteborgsmecenaten Robert Dicksons bekostnad. Han stimuleras av den vitala konstnärliga och intellektuella miljön i den tyska metropolen, läser litteratur i stället för att studera arkitek-

tur, fascineras av den tyska romantiken och bestämmer sig för att bli konstnär.

Tillbaka i Göteborg (1901—1905) kommer han in i den dekadenta borgarbräckföraktande bohemkretsen kring Arosenius, Kruse och Henning, försörjer sig nödortfött som reklamtecknare och går en termin på Valand för Carl Wilhelmson. Före världskrigets utbrott 1914 gör han en studieresa till Italien och Frankrike. Bland äldre mästare fäster han sig vid Tizian och William Turner — »han har nästan allt i sin konst, färg, form, natur, mystik, fantasi» — och bland yngre främst Cézanne. Sannolikt har han också i Paris sett fauvisten Georges Rouault, den europeiske



Carl Kylberg,
Bänkar i
trädgården,
oljefärg på duk,
1924.

konstnär vars religiösa perspektiv, ljusmystik och färgglöd han står närmast.

Fram till början av 20-talet är de landskap och stilleben Kylberg målar ljusa och intima studier med en arkitektonisk struktur som är tydligt cézannesk. Det är först en bit in på 20-talet, sedan han gift sig, blivit försörjd och kan måla på heltid, som formen börjar upplösas, konturerna släpper taget och färgen hettar till. Det är också nu som den religiösa hållningen och naturmystiken slår igenom. Färgen och ljuset, den metafysiska relationen mellan människa och natur, människa och kosmos blir grundtemat. De mytiska impulserna är framför allt kristna och orientaliska, men det är inte teologin utan livshållningen som är det väsentliga. 1800-talets romantiker — en Caspar David Friedrich eller William Turner — besjälades av en panteistisk religiositet, eller upplevelsen av Guds närvaro i allt skapat och människans delaktighet i detta mysterium. Samma känsla besjalar Kylberg.

Färgerna var för Kylberg själsformer. »Det är det inre ögat som är utslagsgivande.» Liksom för nationalromantikerna är också för honom naturen alltings ursprung. Och liksom de vänder han den moderna civilisationen ryggen. Det är naturens stämmningsmättade ljus, milda kolorit och lugna rytm han söker, inte stadens aggressiva tempo, hetsande signalfärger och artificiella ljus. Men han ersätter den nationalromantiska folksjälen med den kosmiska världssjälen. I det avseendet står han den sufiske mystikern Aguéli nära.

Ljuset, skeppet och havet är centrala symboler i Kylbergs måleri: ljuset som står för transcendensten, skeppet som symbol för människans horisontlängtan och det ändlöst djupa havet, allt livs upphov, som länken mellan himmel och jord. »Av ren instinkt, utan reflektion, var hela världsalldet för honom inte objekt utan subjekt, var han själv» har Romain Rolland sagt om den kosmiske amerikanske sekelskiftespoeten Walt Whitman. Det kunde också gälla Kylberg.

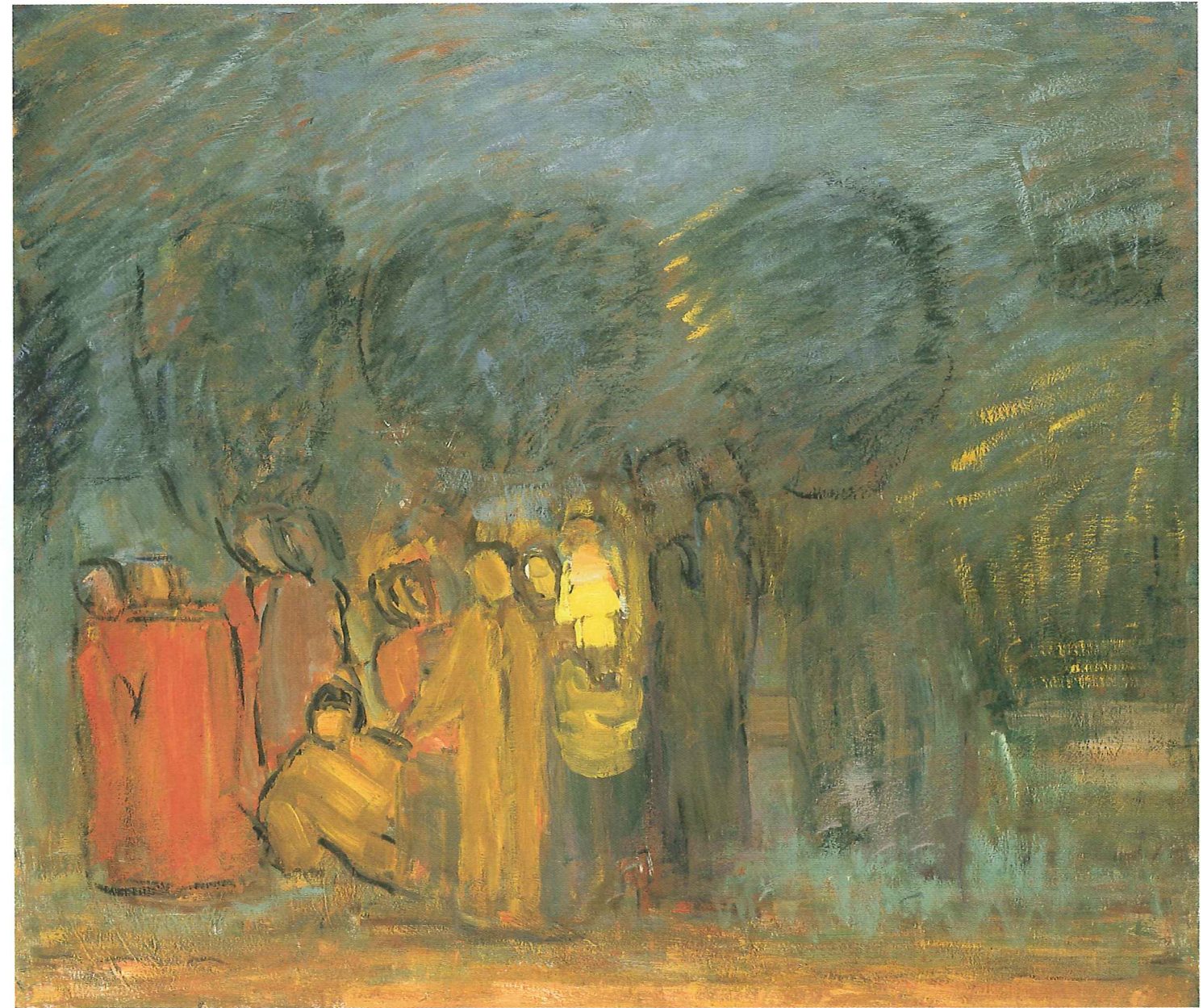
Genombrottsutställningen 1926 hos Gummesons i Stockholm blev en kritiksuccé, trots att Kylbergs färgromantiska och formupplösta måleri gick stick i stäv mot den naivism, intimism och nysaklighet, som dominerade tidssmaken. En kritiker, Gunnar Mascoll Silfverstolpe, be-

römde honom för »en obönhörligt konsekvent renodling av det måleriska [...] allt är uppfattat med en lidelse, som icke släppt motivet förrän det avpressats ett maximum av måleriskt liv». En annan, Gotthard Johansson, utnämnde honom till »en av de största, finaste och rikaste kolorister vår konst i närvarande stund äger». Efter den framgången duggar utställningarna tätt och han inbjuds att ställa ut inte bara i Sverige utan också i Helsingfors, Oslo, Bryssel och Paris. Men förblir trots det för många utmanande kontroversiell.

När Nationalmuseum köper in ett verk av honom 1935 interPELLERAR en bondeförbundare i riksdagen mot förvärv av så kaotisk och destruktiv konst. Och när museet köper *Uppbrottet* på den stora utställningen på Konstakademien 1937 stoppas det av den socialdemokratiska ecklesiastikministern Arthur Engberg, som hade sista ordet när det gällde nyförvärv, med följande motivering:

»Att förvärva en till sitt motiv så oklar, till utförande så ofullgånge och i sin helhetsverkan så besynnerlig tavla synes mig icke välbetänkt, i all synnerhet som det föregående inköpet av Kylbergs tavla på sin tid gjordes till föremål för ett skarpt angrepp i riksdagen. [— — —] De som ävlas att befria färgen från formen och låta den leva liksom sitt eget liv, de äro i själva verket i färd med att upplösa och förinta konsten själv. [— — —] Jakten efter det formlösa, det regellösa och otyglade, ivern att offra klarhet, reda och ordning för att åstadkomma det besynnerliga och orimliga är ingenting annat än ödesdigra förvillelser. Den konst som är äkta försmår det billiga bländverket.»

Allt talar för att den oro som Engberg gav uttryck åt delades av många, även inom konstvärlden. Och att den oron ytterst gällde den västerländska kulturens och klassiska traditionens fortbestånd, en kultur som aldrig tolererat det regellösa och otyglade. Kylberg blev syndabocken men det var modernismen som helhet som var hotet. Till Kylbergs försvar framträdde bland andra X-et som förklarade konstnärens »kompetens höjd över alla tvivel». Ecklesiastikministerns veto kringgicks småningom genom att skådespelerskan Tora Teje köpte och donerade målningen till Nationalmuseet — över donationer bestämde ingen minister. Samma år som denna storm utspelade sig i



Carl Kylberg, *Uppbrottet*, oljefärg på duk. Moderna Museet

det svenska socialdemokratiska vattenglaslet tändes bokbålen i det nationalsocialistiska Tyskland och öppnades den stora utställningen om »entartete Kunst» (degenererad eller urartad konst) i Haus der Kunst i München. Inte långt därefter krävde den svenska regeringen att judar på väg från Tyskland skulle ha den sexuddiga gula stjärnan i sina pass.

1951 inbjuds Carl Kylberg som förste svensk någonsin till en separatutställning på Musée d'Art Moderne i Paris, den då fortfarande mest respekterade institutionen för modern konst i världen, och blir representerad i museets samlingar. Själv ligger han sjuk i Stockholm och dör året därpå 74 år gammal.

På ett märkligt sätt skapar Kylberg en syntes av nationalromantikens ödesmättade skymnings- och natursymbolik, expressionismens intensiva färg, religiös exaltation och en Vermeers eller Hammershøis koncentrerade tystnad. Till hans mest utmanande målningar hör *Den helige målaren* (1928). Konstnären var för honom, liksom för romantikerna och Tolstoj, en förkunnare och siare. »Konstens uppgift är omätlig... [— — —] den skall medverka till fred i samhället och förjaga våldet. [— — —] Det är en uppgift som endast konsten kan fullgöra», menar Tolstoj 1898. Konstnären som fridsfurste och mänsklighetens vägledare. Carl David af Wirsén hade, som vi sett, liknande drömmar på 1890-talet, Mondrian på 20-talet och Mark Rothko på 50-talet. Och ambitionen att i konsten uttrycka en högre tingens ordning finner vi under 1900-talets första decennier också hos Aguéli, Isakson och Hilma af Klint likaväl som hos Eggeling och GAN. Med sitt »regellösa och otyglade» måleri skapade Kylberg i sin samtid sannolikt mer oro än ro. Först eftervärlden förklarade honom vara en av sin samtids stora.

Göteborgskoloristerna

Det vitalistiska måleri Amelin och X-et står för och det visionära måleri som Kylberg står för motsvaras i Göteborg av de s.k. *koloristerna* — främst Ragnar Sandberg, Ivan Ivarson, Inge Schiöler och Åke Göransson, som alla under 20-

talet utbildats på Valand av Tor Bjurström. Koloristerna, som upptäcktes i Stockholm innan de sanktionerades i Göteborg, var den västsvenska handels- och sjöfartsstadens första egna avantgarde, och kolorismen har sedan dess, på gott och ont, under bortåt ett halvsekel fått stå för stadens konstnärliga identitet. 30-talet tycks vara det enda decenniet i svenskt 1900-tal då inget avantgardeinitiativ utgår från Stockholm. Till skillnad från Färg och Form-gruppen (1932) och Halmstadgruppen (1929), var göteborgskoloristerna minst av allt en grupp utan ett antal egensinniga individer. Om det vitala konstlivet i Stockholm sedan länge koncentrerats kring institutioner eller sammanslutningar som Konstakademien, Konstnärsförbundet, De nio, De åtta, Svensk-Franska Konstgalleriet, Falangen och Färg och Form etc. så har det mindre vitala konstlivet i Göteborg varit mer anarkistiskt, bohemiskt och individualistiskt. Om stockholmskonstnären lätt får en air av myndig ämbetsman så liknar göteborgskonstnären mest en ensamvarg. Den enda profilerade konstnärsorganisation som haft någon varaktighet är Grupp 54, som startades på 50-talet av elever till den centraleuropeiske surrealisterna Endre Nemes. Men intressant nog är det efter purismens fiasko på Stockholmsutställningen 1930 inte från huvudstaden utan från sydvästra Sverige, Halmstad och Göteborg, som de nya initiativen under 30-talet utgår.

Inspirerade av mecenater som Pontus Fürstenberg och Conrad Pineus satsade grosshandlarna i Göteborg under 10- och 20-talen på att stärka stadens kulturella profil genom att initiera byggandet av ett Forum Artium (ett konsternas torg) med konstmuseum, konsthall, stadsteater och konserthus. 1934 stod den imponerande Götaplatsen med Carl Milles mäktiga Poseidonfontän i centrum klar. 30-talsdepressionen drabbade handelsstaden hårt och kulturklimatet präglades, har det sagts, av konservatism och »grå likgiltighet». De som bröt mot traditionen hade inte mycket att hämta. En bidragande orsak till detta sakernas tillstånd är sannolikt att det kulturbärande skiktet i grosshandlarstaden alltid varit tunt, en annan kan vara den starka schartauanska traditionen i Västsverige med dess stränga plikt- och syndmoral och dess fördömande av lätt-



Ragnar Sandberg, *Duvmataren*, oljefärg på duk, 1936.

Ivan Ivarson, *Kvinna vid havet*, oljefärg på duk.

sinne, flärd och självupptagenhet, d.v.s. av just det som konstnären ansågs stå för. Att dessutom, som de flesta koloristerna, komma från arbetarklassen som uppfattade kultur som ett depraverat överklassnöje gjorde inte saken lättare: att bli konstnär var inte bara moraliskt och ekonomiskt oansvarigt, det var också mer eller mindre klassförräderi. Att bli konstnär under sådana förhållanden var med andra ord inte bara socialt riskabelt utan ett livsavgörande existentiellt beslut.

Göransson och Schiöler blev tidigt förklarade sinnessjuka, och Ivan Ivarson var ett gränsfall. Specerihandlarsonen Ragnar Sandberg, som blev professor på Konstakademien, var den ende i pionjärgruppen som var något så när normal.

Jämfört med Halmstadgruppens solskenshistoria framstår göteborgskoloristernas historia snarast som tragisk. Å andra sidan har koloristerna otvivelaktigt satt väsentligt djupare spår i 1900-talets svenska konst.

Till skillnad från Matisse-eleverna och Halmstadgruppen är deras bakgrund utpräglad provinsiell. De har visserligen »gått på sjön» till New York, Singapore och Lissabon, men de har aldrig gått på konstskola i Paris eller Berlin. Den kontakt de fick med modernismen på kontinenten var via sin erfarna och välinformerade lärare Tor Bjurström. Andra viktiga impulskällor var Karl Isaksons och Carl Kylbergs utställningar på Konsthallen på 20-talet. »Färgerna är som toner i ett instrument», förklarade Isakson, »Färgen är botten. Färg är unik.» framhöll Kylberg.

Konsten skall vara avsiktslös och oemotståndlig improvisation. Man måste måla på samma sätt som fåglarna sjunga. [— — —] Om man inbillar sig att uppleva något sen man var barn, förmodar jag att man är en narr med pretentioner.

Detta uttalande av Ragnar Sandberg (1902—1972) på 30-talet kommer mycket nära surrealismens hyllning till »den ohämmade ingivelsen». Hans målningar vid den här tiden (bild s. 101) liknar också oemotståndliga improvisationer eller fågelsång. Sandberg behärskade inte bara färgen med självklar säkerhet utan också ordet. Han hade en snabb

uppfattning, säker blick för mänsklig komik och mänskliga svagheter och en fabuleringsstalng av stora mått.

Konstnärskarriären gick emellertid inte spikrakt. Efter fyra år för Bjurström på Valand (1921—1925) och en inte alltför lyckad debut greps han av stora tvivel. Han träffar då Ivan Ivarson, som också gått på Valand och blivit nära vän till Kylberg, och rycks med av dennes entusiasm och förbehållslösa tro. Resultatet blir ett spontant, fritt fabulerande och humoristiskt måleri med motiv från hamnkvarter, ölschapp och badbryggor i en skimrande och doftande kolorit som inspirerats inte minst av Pierre Bonnard.

Det är detta 30-talsmåleri som har gjort Ragnar Sandberg liksom X-et så älskad av en bred allmänhet. Även han påverkades av D. H. Lawrence och Walt Whitmans vitalism, som fängade så många av 30-talets svenska proletärförfattare och konstnärer. »Hela vår kultur är ett surrogat och hejdar oss att leva», säger Sandberg i en intervju 1935 med Bertil Sundborg, »vi är insnörda i formler, som hejdar all spontanitet!» Tydligare kan den vitalistiska hållningen inte uttryckas. Ragnar Sandberg, Ivan Ivarson, Inge Schiöler och Åke Göransson var utpräglade sensualister.

Skillnaden mellan X-ets eller Amelins och Sandbergs samtidsskildringar är ändå uppenbara: det politiska budskapet och den fränare realismen hos de förra, humorn, sensualismen och det atmosfäriska skimret hos den senare. Det är inte Ivar Lo Johansson eller Artur Lundkvist utan Harry Martinson, som Sandberg står närmast. Den soldisiga luften tycks fylld av pollen och nektar, koloriten är smulnen och vibrerande som hos Bonnard, situationerna är ofta komiska och människoskildringen ömsint och ironisk. Det finns mycket som förenar Sandberg med Arosenius — inte minst fokuseringen på kvinnokroppens sensuella skönhet och tillvarons skörhet.

»Allting flyter bort, allting rinner förbi», skriver Sandberg apropå Pierre Bonnard. Själv upplevde han sig på 30-talet ofta som »ett offer för färgstoffets impulser». Lidelsen och livsångesten hos Munch eller det ödesmättade hos Kylberg var honom däremot främmande och från slutet av 40-talet, när han får en professur på Kungl. Konsthögskolan i Stockholm, vänder han Bonnard, kolorismen och den »barns-

liga» improvisationen ryggen och söker sig till klassikerna, till Cézanne, Ingres, Poussin och Piero della Francesca. Det är som geometriserande systematiker och klassiker han först och sist undervisar. Under sina sista år gör Sandberg ett heroiskt försök att skapa en syntes av sina två motsatta sidor och återvänder till 30-talets bohusländska motiv, men nu med en stramare form och kärvare kolorit. Stilen finns där men sensualismen och glädjen har flytt. Som om han förlamats av det höga ämbetet och den akademiska institutionen. Det spontana 30-talsmåleriet framstår otvivelaktigt som hans mest genuina och kvalitativa period.

Ty att måla är främst att dikta i färg. [— — —] Jag vill äta färg.

Om koloristen Sandberg är en ömsint ironiker med flinka nypor så är *Ivan Ivarson* (1900—1939) naiv, passionerad och valhänt. Där Sandberg är relativist är Ivarson maximalist. Om Sandberg även i sin provocerande sensualism är salongsfärdig, så är Ivarson konsekvent en säkerhetsrisk. Han är den i färg mest utmanande av koloristerna och den som kommer närmast den germanska lidelsen och dess tungsinne.

Ivarson kom från enkla förhållanden. Fadern var packmästare och själv började han som kontorist på ett engelskt företag med kontor i Göteborg. Under Valandsåren uppfattades han av Bjurström som en trög »ovuxen yngling». Den avgörande händelsen för den blivande konstnären Ivarson var hans kontakt som tjugooåring med Carl Kylberg, vars sommarateljé utanför Helsingör vid Öresund han fick låna. Det var inte den religiöse mystikern Kylberg som fascinerade honom utan färgmystikern Kylbergs förmåga att med färgens intensitet höja motivet över vardagen. Motiviskt är Ivarson närmast impressionist, men i sin färg kommer han nära Nolde och de tyska expressionisterna. Men det var Frankrike, de franska impressionisterna och Bonnard, som paradoxalt nog framför allt fascinerade honom. Båda sidorna, den impressionistiska och den lidelsefulla finns hos honom, men det är den lidelsefulla som blivit hans signum.

Den franska lyrismen slår igenom under en stipendievistelse i Cagnes (finansierad av Torgny Segerstedt) i slutet

av 20-talet och återkommer under hans sista år i Frankrike i slutet av 30-talet. Den lidelsefulla färgen tycks framför allt ha inspirerats av Kylberg, men där denne är »översinnlig» är Ivarson i hög grad sinnlig — och där Kylberg är mystiker utgår Ivarson alltid från ett konkret motiv (bild s. 102). Det är inte minst i den starka kontrasten mellan motivets ro och färgens upprördhet, som spänningen i hans måleri ligger. När Ivarson målar Göteborg är det inte nordiskt svalt utan tropiskt hett. Det finns ett patos i flera av hans 30-talsmålningar, en känslans stegring till bristningsgränsen, som egentligen bara Amelin kommer i närheten av. Men liksom hos de andra koloristerna är måleriet hos arbetargrabben Ivarson inte politiskt utan existentiellt. Hans aktiva tid som målare blev kort, som Schiölers och Göranssons. Psykiskt var han med sin oro, sin utpräglad nervösa känslighet och manodepressiva läggning ett gränsfall. Hans största framgång var en utställning på Färg och Form 1936 och på Konsthallen i Göteborg samma år. »Ny och frisk som på första skapelsedagen flyter färgen ur Ivan Ivarsons penslar», konstaterar Gotthard Johansson.

Under en Frankrikevistelse sommaren 1939 dör han plötsligt på ett sjukhus i Paris, sannolikt efter ett självmordsförsök.

Inge Schiöler (1908—1971) föddes i Strömstad och växte upp i en kulturintresserad familj, där pappan var banktjänsteman och poet, och modern var utbildad på Musikaliska Akademin. Tidigt skoltrött blev han som artonåring elev på Valand. Tor Bjurström konstaterar att »han var besynnerlig rakt igenom genom sin skygghet» och beskriver honom som »den intensive drömmaren och lyrikern ... som arbetar som den som har kort tid till sitt förfogande.»

Sommaren 1928 var han mässuppassare på ett fartyg som gick till Lofoten och Archangelsk, och efter att ha slutat Valand gjorde han en studieresa till Paris och Spanien utan påtagliga resultat. 1931 får Gösta Olson, Svensk-Franska konstgalleriets mäktige chef, syn på några verk av unge Schiöler, blir fascinerad och anställer honom som lärling i sin rammakarbod i Stockholm. På Urvädersgränd på Söder träffar Schiöler den framgångsrike Sven Erixson och genom



Inge Schiöler, *Blomsterstilleben i blått*, oljefärg på duk, 1930-tal.

honom bland annat Albin Amelin, Bror Hjorth, Ivar Lo-Johansson och Harry Martinson. Det är först nu som Schiöler blir kolorist. Sommaren 1932 gör han på Sydkoster utanför Strömstad en serie målningar som i ett slag gör honom berömd. I oktober samma år får han genom Gösta Olssons förmedling sin första separatutställning i Konstnärshuset i Stockholm. Han är då 24 år, ett uppseendeväckande genombrott med dåtida mått mätt. Året därpå visar han oroande tecken på psykisk ohälsa — »jag är varken levande eller död» — och hösten 1933 tas han som schizofren in på Sankt Jörgens sinnessjukhus utanför Göteborg, där han får stanna i tjugosju år! Efter närmare tio års apati börjar han plötsligt måla och teckna igen och producera en allt stridare ström av bilder. 1960 lämnar han sjukhuset för gott och bosätter sig på Sydkoster, där han frenetiskt målar en ständigt blommande och prunkande solbelyst karg västkustnatur med branta saltstänkta klippor och intensivt djupblått hav — med färger som vibrerar av livslust.

Både sitt första och sitt andra genombrott får Schiöler tack vare målningar från Sydkoster. I början av 30-talet är det som en subtil, sensuell färglyriker som känsligt fångar ljusets, havets och landskapets skiftande stämningar — men som också i några kvinnobilder, en modellstudie och ett zigenarporträtt visar ett mer utmanande och blossande sinnligt temperament i vitalistisk anda. (»Är inte detta lika häftigt som Amelin?!» undrar han.) Det var också stockholmskritikerna som först upptäckte Schiöler. Gustaf Näström har beskrivit Schiöler som »en kammarmusiker med raffinerad tonsäkerhet och mjukt handlag» och Gotthard Johansson upplevde honom som en koloristisk begåvning jämförbar med Hill.

Sjukdomsbilderna har en helt annan karaktär. Det har spekulerats i om en orsak till den unge sinnlige Schiölers schizofreni (och därav följande apati och handlingsförlamning genom långvarig medicinering) kan ha varit skuld- och skamkänslor som en följd av den schartauanska miljön. Om så är fallet kan man se den »sjuke» Schiölers hejdlöst produktiva och ohämmat sinnliga måleri som en våldsamt frigörelseprotest. Den blyga sensualismen blommar nu ut i en vitalistisk landskapspassion, en passion som helt betingas av

ohämmad ingivelse. Han målar blixtnabbt, frenetiskt, instinktivt, som en naivistisk faun utan distans till naturen. »Han är färgen likaväl som han är landskapet», för att citera Nils Ryndel. Bättre kan man knappast beskriva en hudlös och total identifikation.

Allt blir naturligtvis inte bra, det är själva skapelseprocessen som är det väsentliga, inte produkten. Allt han målar målar han inför motivet. På en fråga om han verkligen ser naturen som han målar den, svarar han nekande: »Jag utgår från en färg, sen blir det som det blir.» Med andra ord — han både tar och ger. Målningen relaterar till ett landskap men uttrycker först och sist ett livsberusande tillstånd.

Det finns flera paralleller mellan Åke Göransson (1902—1942) och Schiöler: båda var särpräglade begåvningar och udda personligheter, båda miste sina fäder tidigt och båda förklarades sinnessjuka och hör till 1900-talets främsta kolorister.

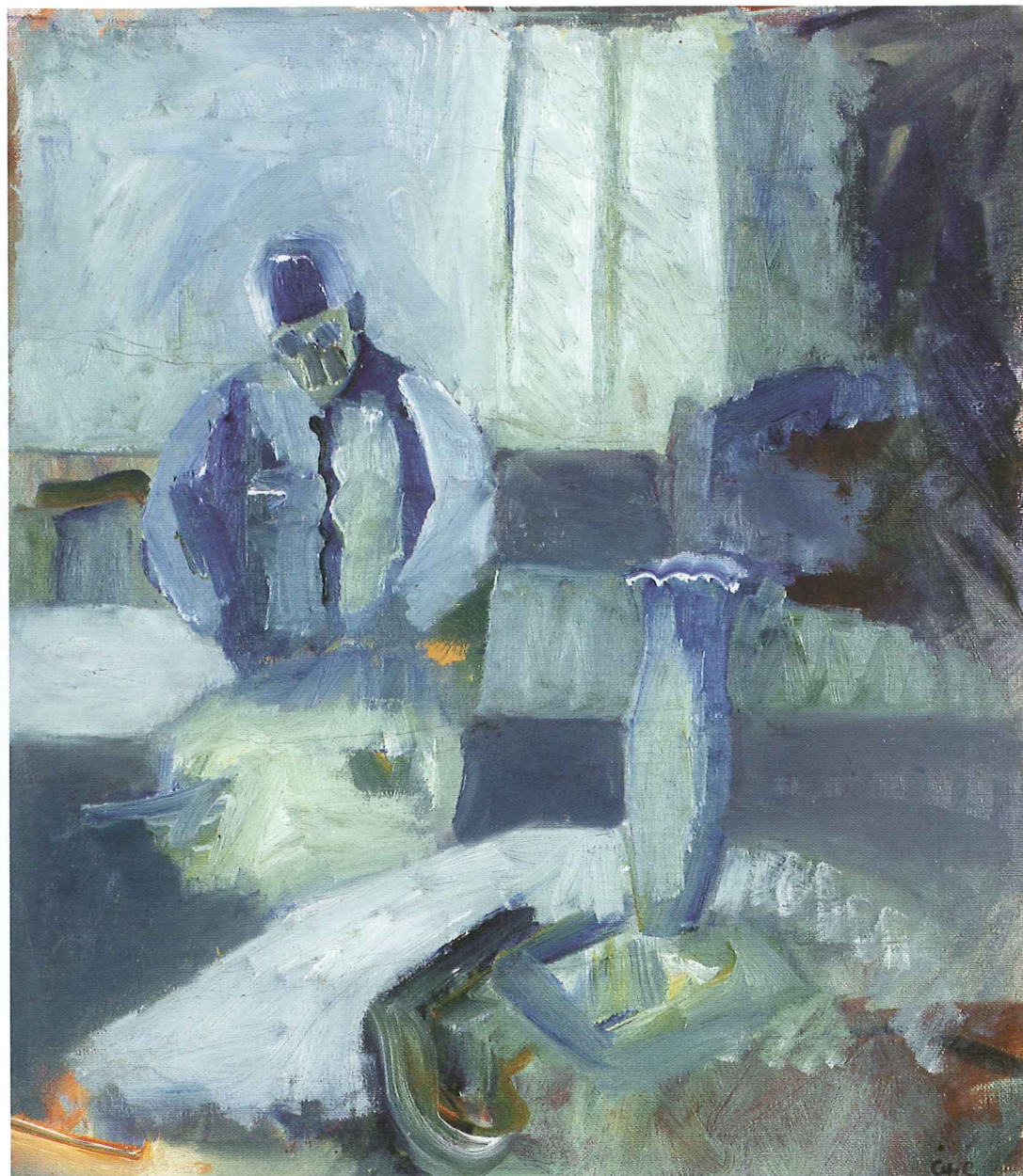
Till skillnad från den yngre, sinnlige Schiöler var Göransson intellektuell och metodisk och blev upptäckt först när han inte längre visste vem han var. Efter att rullstolsbunden i vårdares sällskap ha sett en retrospektiv utställning av sig själv på Konsthallen i Göteborg 1941 lär han ha sagt: »Den där Göransson var inte en så dålig målare — vad blev det av honom?»

Åke Göransson växte upp i Göteborg, pappan som var skomakare dog tidigt. Göransson bodde större delen av sitt friska liv hos sin mor i en trång tvårummare i arbetarstadsdelen Landala. Som ung satt han ofta på folkbiblioteket och läste Karl Marx, Pjotr Kropotkin, Herbert Spencer, Henri Bergson m. fl. Till hans avgörande konstnärliga upplevelser hör Cézanne och Isakson. Ingen av Bjurströms elever, framhåller Nils Ryndel, hade samma »intellektuella skärpa och känslighet som Göransson».

Om Sandberg var extrovert och rörlig så var Göransson introvert och momoman. Tiden på Valand blev emellertid splittrad eftersom han varje eftermiddag var tvungen att skynda iväg för att förtjäna sitt uppehälle som frisörbiträde och denna splittring kom i hög grad att prägla hans liv. Han förlovar sig under Valandstiden med en värmländska, får



Åke Göransson, *Kopparpanna, låda och äpplen*, oljefärg på duk, 1925–1927.



Åke Göransson, *Man i lila interiör*, oljefärg på duk, omkring 1930.

ett barn och slits mellan plikten som familjeförsörjare och frisör och lusten att måla. 1932 förklaras han schizofren men får bo hos sin mor (som försörjer sig som tvätterska) och målar hemma hos henne tills han 1937 svårt medtagen och drogad av kaffe och cigaretter spärras in på sinnessjukhus.

Under Valandstiden målade Göransson huvudsakligen stilleben i den dova färgskala som framför allt den subtile småländske intimisten Karl Andersson stod för. Det var studier med intensiv närvarokänsla. År 1930 förvandlas det optiska ljuset till ett transparent eller medialt ljus. Ett ljus som tycks komma inifrån färgmaterialet och som ger gatumotiven från Landala eller interiörmotiven från hemmet en transcendent dimension.

I sina teoretiska funderingar skilde Göransson på olika slags former:

- *Gammel-formen*, som var den akademiska traditionens form, klassicismens form;
- *sannes-formen*, som var den optiska formen, impressionismens och realismens form;
- *form-formen*, som var den stiliserade formen, t.ex. kubismens form, och
- *färg-formen*, som var form gestaltad genom färg och som han såg som måleriets essens — och identifierade sig själv med. Färgen som skapare av form, som måleriets själva urmateria.

I sin ljusmystik tangerar Åke Göransson både Aguéli och den subtila finländskan Helene Schjerfbeck.

År 1933 visas på Ivarsons initiativ tre målningar av Göransson på en samlingsutställning i Göteborg som får följande träffande karakteristik av Erik Pettersson: »Det ruvar en mycket suggestiv stämning över det lilla gatuumotivet och den ateljéinteriör, som han låter se. Hans kolorit anslår en förbluffande personlig ton, mycket mystiskt dunkel, men nästan giftigt lockande.»

Koloriten hos Grünewald, Hjertén, Jolin och Engström är extrovert och dekorativ, hos Sandberg, Ivarson, Schiöler och Göransson är den innerlig och centrallyrisk. Även hos

den robuste och utåtvände Ragnar Sandberg finns ett smuldet vibrato i färgen, ett vemod och en existentiell utsatthet också i de mest uppslupna scenerna.

En annan skillnad, som gäller inte bara visavi Matisse-levnaden utan också visavi färg-och-formarna, är händelselösheten. Kort sagt: göteborgarna gör »målningar» medan stockholmarna gör »tavlor» — som Alf Lindberg brukade säga. I det ena fallet var måleriet det väsentliga och innehållet oväsentligt, i det andra hade innehållet större betydelse. Motivet hos göteborgarna är i allmänhet händelseöst och ointressant: stilleben, människor i vila, landskap i vila, utan yttre dramatik. De representerar ett meditativt och existentiellt måleri, där dramatiken finns i färgen, ljuset och penselskriften. I en väsentlig mening är det ett långt mer abstrakt måleri än färg-och-formarnas. Mer världsfrånvänt, mindre samhällsengagerat, mer inriktat på att uttrycka essenser och tillstånd än att rapportera händelser.

Undantaget är naturligtvis Ragnar Sandberg, den ende med en tydlig fabulerande och anekdotisk ådra, men även hos honom är essensen viktigare än berättelsen.

Att denna skillnad finns är obestridligt. Vad den beror på kan man spekulera över. En anledning kan möjligen vara att själva beslutet att bli målare i Göteborg var ett avgörande existentiellt beslut.

Hur kunde kolorismen uppstå i början av 30-talet i en miljö som närmast var ett konstnärligt vakuum? En miljö där Valandsläraren Tor Bjurström var den ende med ett internationellt perspektiv? Vilken betydelse hade konstnärer som Munch, Nolde och Kylberg, som ställde ut på 20-talet i Konsthallen?

Kylberg inspirerade Ivarson, som i sin tur inspirerade Sandberg. Och Schiöler har vittnat om vad mötet med X-et och Amelin i Stockholm betydde. Existentiella målare som Munch och Nolde kan säkert också ha haft stor betydelse.

Men intensiteten i engagemanget, målarlidelsen och den tragiska sinnessjukdomen kan också relateras till konstnärernas sociala bakgrund och till den stränga västsvenska schartaunismen med dess absolutistiska plikt- och straffmoral.