

Det här verket har digitaliserats vid Göteborgs universitetsbibliotek.
Alla tryckta texter är OCR-tolkade till maskinläsbar text. Det betyder att du kan söka och kopiera texten från dokumentet. Vissa äldre dokument med dåligt tryck kan vara svåra att OCR-tolka korrekt vilket medför att den OCR-tolkade texten kan innehålla fel och därför bör man visuellt jämföra med verkets bilder för att avgöra vad som är riktigt.

This work has been digitised at Gothenburg University Library.
All printed texts have been OCR-processed and converted to machine readable text.
This means that you can search and copy text from the document. Some early printed books are hard to OCR-process correctly and the text may contain errors, so one should always visually compare it with the images to determine what is correct.



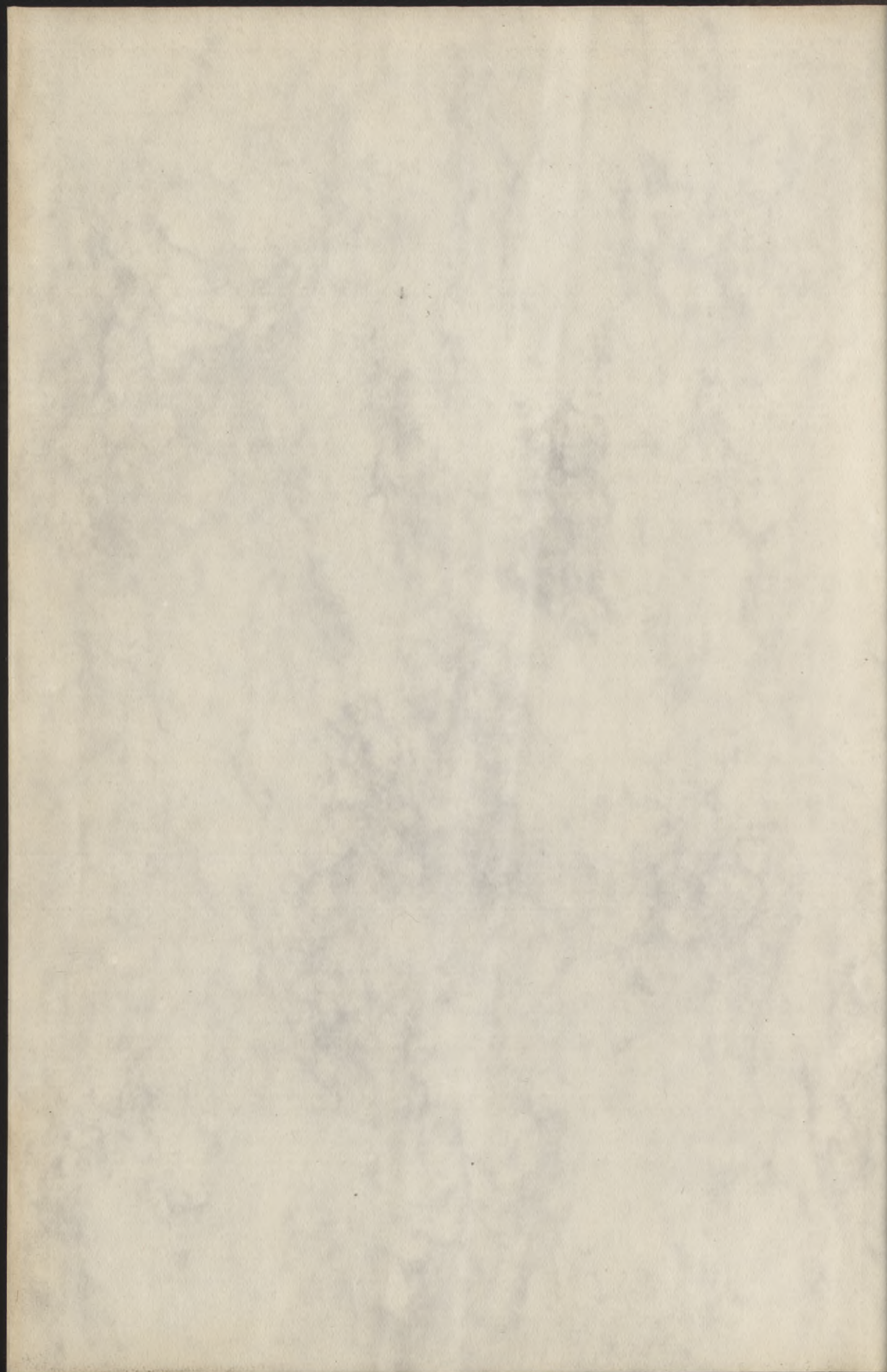




Allmänna Sektionen

Konst
Sv.
Allm.
Ex.A

Ex. A



Ex. A

Konst
b.
Allu.

GEORG NORDENSVAN

SVENSK KONST

och

SVENSKA KONSTNÄRER

i

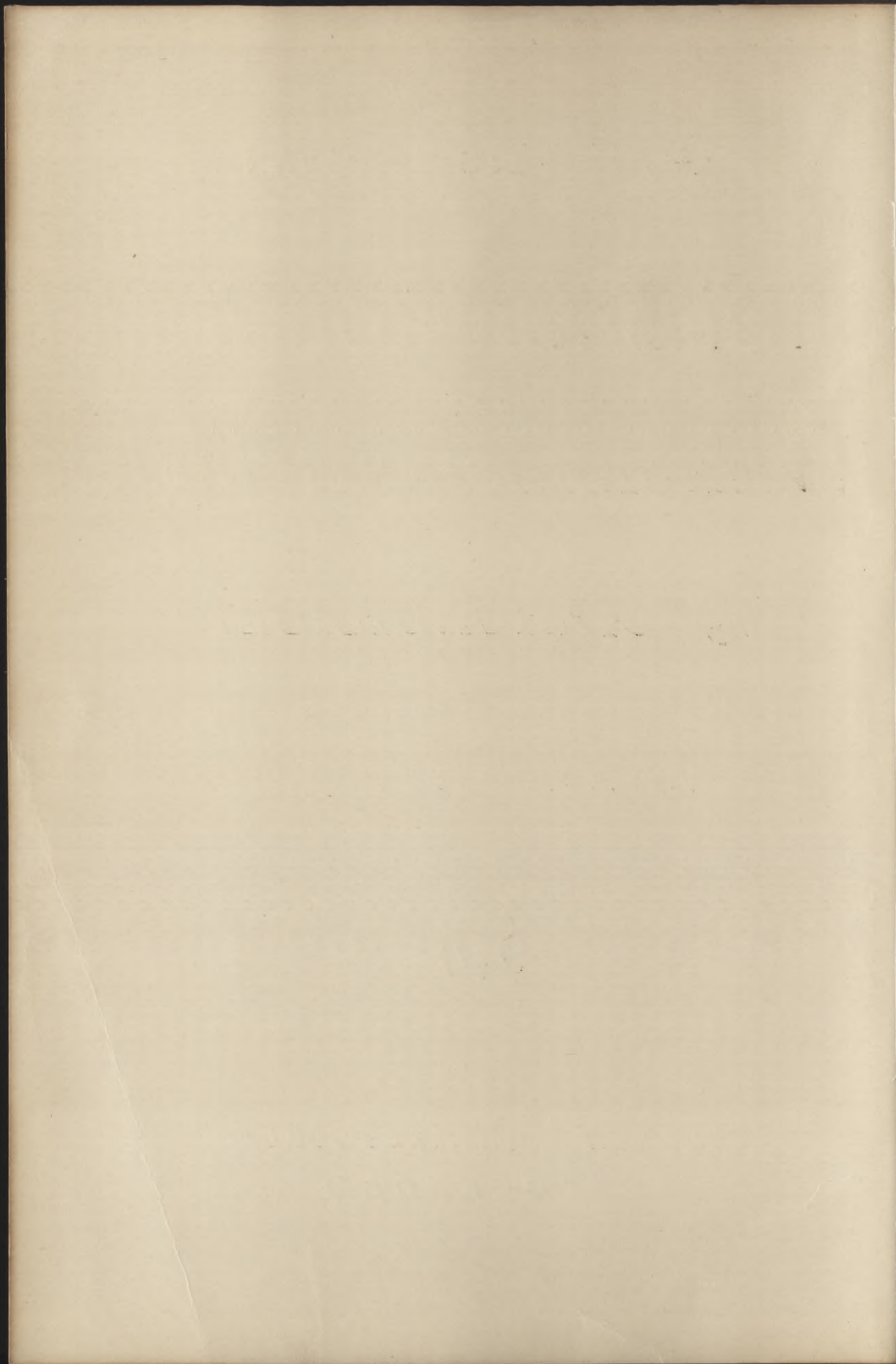
19^{de} ÅRHUNDRADET

II. Från Karl XV till sekelslutet

AB

ALBERT BONNIERS FÖRLAG
S T O C K H O L M

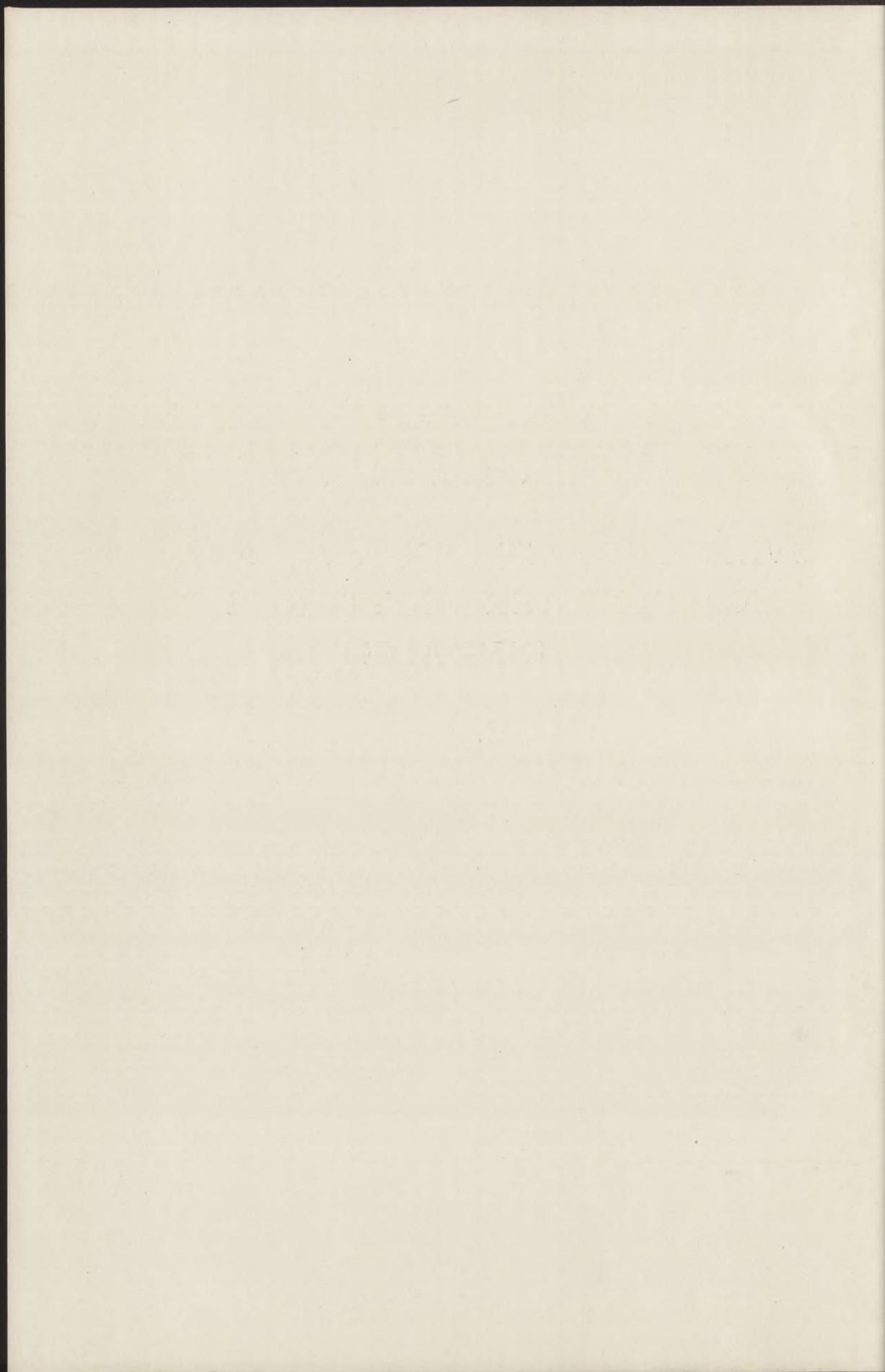




GEORG NORDENSVAN

SVENSK KONST OCH SVENSKA
KONSTNÄRER I NITTONDE
ÅRHUNDRADET

II.



E. A.

SVENSK KONST
OCH
SVENSKA KONSTNÄRER
I NITTONDE ÅRHUNDRADET
AV
GEORG NORDENSVAN
II.
FRÅN KARL XV TILL SEKELSLUTET

NY, GRUNDLIGT OMARBETAD, UPPLAGA



STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

Copyright. Albert Bonnier 1928.

STOCKHOLM

ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1928



ANDRA DELENS INNEHÅLL.

I. <i>Karl XV:s tid. Konstvård och konstvårdare</i>	1
Läget vid seklets mitt 1. — Konstakademien 6. — Nationalmuseum fullbordat 9. — Karl XV konstlivets centralgestalt 15. — Boklund och Dardel 19. — Scholander 23. — Arkitekter 40.	
II. <i>Karl XV:s tid. Konstnärer och konstverk</i>	45
Konstrikningar 45. — Den nordiska konstutställningen 1866, 47. — Tidens smak 49. — Smakledare: L. Dietrichson och K. R. Nyblom 50. — Qvarnström och Molin 53. — Höckert 61. — Winge och Malmström 78.	
III. <i>Karl XV:s tid. De gamla och de unga</i>	90
De gamla: Billmark 92, Troili 93. — Målände militärer: Kiörboe 98, Brandelius 102. — Nils Anderson 104. — Amalia Lindegren 106. — Landskapsmålare: Markus Larson 111, Edvard Bergh 122, Alfred Wahlbergs första tid 125.	
IV. <i>I Sverige, 1870-talet</i>	129
De ledande 129. — Akademiens elevkrets 132. — Utställningarna 1875 och 77 136. — Perséus' elevkrets 138. — Reformert inom akademien 140. — Arkitekter 142. — Zettervall, Lunds domkyrkas restaurering och Zettervalls konflikt med Scholander angående restaurering av Uppsala domkyrka 144. — Scholanders sista tid 150.	
V. <i>1870-talets konstnärskrets. Germansk och romersk påverkan</i>	154
Düsseldorf 154. — München 155. — Rom 156. — Georg v. Rosen 158. — Gott- hard Werner 169. — Julius Kronberg 173. — Perséus 182. — Hertzberg 183. — Hellqvist 186. — Fr. Kjellberg 190. — J. Börjeson 194. — Medaljgravörer 199. — Alex. Carlson 200.	
VI. <i>Svenska parisare, 1870-talet</i>	203
Rörelser inom det franska måleriet 203. — Den svenska pariskolonien 206. — Alfr. Wahlberg i Paris 211. — H. Salmson 215. — Hagborg 218. — G. Ceder- ström 221. — N. Forsberg 223. — A. Borg, G. Pauli 225. — Ernst Josephson 226. — Carl Larsson 227. — Målarinnor 229. — Svenska landskapsmålare 230, V. v. Gegerfelt 233, M. Lindström, O. Törnå 234, Karl Hill 237, Per Ekström 238, Skånberg 241.	
VII. <i>Konstnärsschismen. 1880-talet</i>	244
Missnöje bland parisersvenskarna 246. — 1885, akademiens jubileum och oppo- sitionens utbrott 250. — Opponenternas inlaga till akademien 253. — Utställ- ningar i Stockholm 1885 256. — Konstnärsförbundet bildas 259. — Svenska konstavdelningen på världsutställningen i Paris 1889, 263.	
VIII. <i>Åttioalets parisersvenska målare</i>	264
Dess karaktär och strävan 264. — Ernst Josephson 266. — Hugo Birger 272. — Carl Larsson 275. — Georg Pauli 278. — Nils Forsberg 279. — Richard Bergh 280. — Hanna Hirsch, Eva Bonnier 283. — Allan Österlind, Georg Arsenius 287. — Nils Kreuger 288. — Karl Nordström 290.	

IX. Svenska målare. Resenärer och hemmasittare	293
Alfred Wahlbergs senare verksamhet 293. — Gustav Rydberg 294. — Anders Kallenberg, P. D. Holm 298. — Olof Arborelius 301. — Reinhold Norstedt 303. — Albert Gellerstedt 305. — Viktor Forssell 306. — Oscar Törnå 308. — Berndt Lindholm, V. v. Gegerfelt, Axel Lindman 309. — J. Kindborg, Johan Krouthén 311. — Axel Borg 312. — Axel och Jakob Kulle 313. — Johan Tirén 314.	
X. 1890-talet. Konstvård och konstpolitik	316
Konstnärsschism och fredsförsök 316. — Konstakademiens nybyggnadsfråga 318. — Svenska konstnärernas förenings tillkomst 321, brytning mellan denna förening och Konstnärsförbundet 322. — Konstakademiens verksamhet, elever och stipendiater 325. — Konstnärshuset 328. — Världsutställningen i Paris 1900 329. — Konflikt om stadgar för statens konstinköp 329.	
XI. Vid seklets slut. Svenskt måleri	333
Konstläget i olika länder 333. — Den nationella rörelsen i Sverige 336. — De styrande inom Konstakademien 338. — Carl Larssons verksamhet i hemlandet 342. — Nationalmuseets väggmålningsfråga 343. — Uppslag inom dekorativt måleri: V. Andrén 354, G. Paulis fresker i Göteborgs museum 356. — Zorn 359. — Richard Bergh 364. — Oscar Björck 369. — Målarinnor, Hanna Pauli 375.	
XII. Vid seklets slut. Svenskt måleri (fortsättning)	375
Svenskt betonat naturskildring 375. — K. Nordström 379. — Nils Kreuger 386. — Bruno Liljefors 389. — Prins Eugen 395. — Eugen Jansson 400. — August Strindberg 406. — Olof Sager-Nelson 408. — Ivan Aguéli 413. — Karl Trägårdh 415. — G. Albert 416. — Per Ekström efter hemflyttningen 417. — Edvard Rosenberg, Gustav Fjæstad 418. — Herman Norrman 420. — Otto Hesselbom 424. — A. Schultzberg, G. Kallstenius, Axel Fahlcrantz m. fl. landskapsmålare 425. — Axel Sjöberg 428. — O. Hullgren 429. — Skånska målare 430. — Skildrare av svenska folket i svensk natur: E. Stenberg, Carl Wilhelmsson 431. — Gunnar Hallström 435. — Gustav Ankarcrona 437. — Alf Wallander 438. — Fantasiinslag i svenskt måleri: Aceke 440, Olle Hjortzberg, John Bauer, Ivar Arosenius 445. — Tecknare: Carl Larsson, V. Andrén 447, Albert Engström 450. — Etsare: A. H. Hägg 452.	
XIII. Vid seklets slut. Skulptur och arkitektur	456
Skulptörer: Edv. Brambeck, Ingel Fallstedt 456, Carl Hammar 458, Teodor Lundberg 459, Per Hasselberg 460, Christian Eriksson 464. Nya skulptörnamn vid sekelskiftet: Carl Eldh, Carl Milles 469. Tävligen om Sturemonumentet i Uppsala 470, Aron Jerndahl 473. — Arkitekturen: Helgo Zettervall överintendent, Uppsala domkyrkas restauration 475. — Förslag att bygga riksdags- och riksbankshus på Helgeandsholmen i Stockholm 479, tävlan 481, Zettervalls därpå följande förslag 483, Aron Johanssons ritningar antagna 1894, "Det stora motförslaget" 1895 484, tidens byggnadsmak 484, Magnus Isæus 485, Adolf Kjellström ivrare för äkta byggnadsmaterial 486. — 1880-talets unga genombrottsmän: Carl Möller, Gustaf Clason, Ludvig Peterson 487. — Byggen i Stockholm av A. Anderberg, E. Lallerstedt, Gustav Wickman, Ferdinand Boberg 494. Inre dekoration: Agi Lindegren. Textilkonst — Handarbetets vänner 502. — Keramik: Alf Wallander, Gunnar Wennerberg 503.	
<i>Slutord</i>	505
<i>Litteratur</i>	511
<i>Namnförteckning</i>	514

BILDFÖRTECKNING.

(N. m. = Nationalmuseum. — Nord. m. = Nordiska museet. — K. a. = Konstakademien. —
G. m. = Göteborgs museum. — T. g. = Thielska galleriet.)

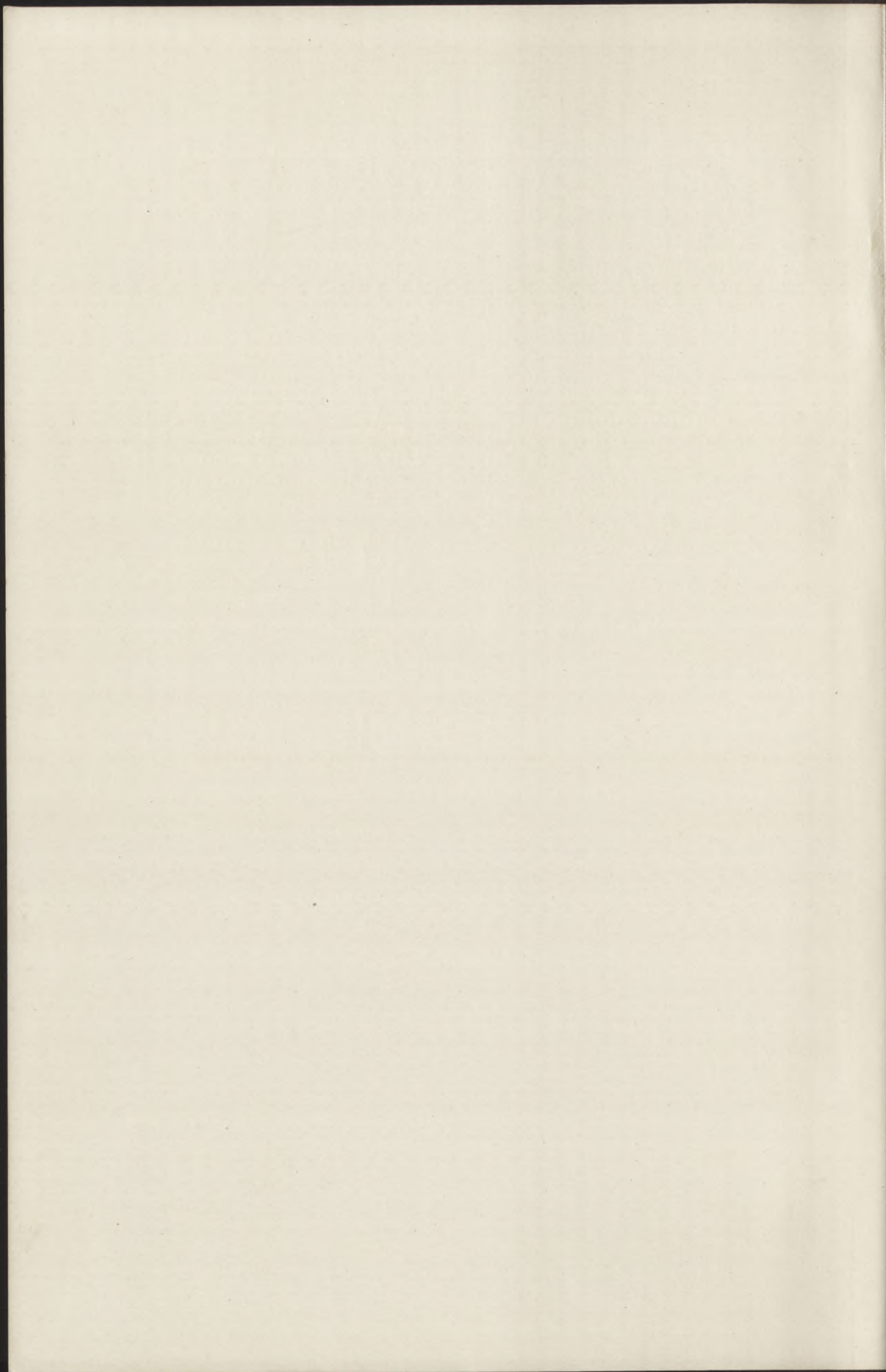
<p>Karl XV och hans konstnärskrets. Foto. Titelpansch</p> <p><i>Andrén</i>, Karl XV. Pennteckning 1</p> <p><i>Virgin</i>, Johan Boklund. K. a. 3</p> <p><i>Höckert(?)</i>, Boklund i München. Teckning. Malmö konstmuseum 5</p> <p>— Saloman och Boklund i Paris. Teckning. Herr A. Hirsch, Stockholm 6</p> <p>Nationalmuseum. Foto. 11</p> <p><i>Höckert</i>, Scholander. Teckning. Fkn Ellen Jolin, Stockholm 14</p> <p><i>Andrén</i>, Karl XV:s tavelgalleri på Stockholms slott. Teckning 17</p> <p><i>Karl XV</i>. Motiv från Värmdön. N. m. . . 19</p> <p><i>Dardel</i>, R. v. Rosen och E. av Klint. Teckning 22</p> <p>— Amtman Kyhn och statsrådet H. Forssell. Teckning. 23</p> <p><i>Scholander</i>, Viks slott. Teckning 25</p> <p>— Längtan från Sverige. Teckning . . . 27</p> <p>— Koleran. Teckning 27</p> <p>— Österlånggatan. Fantasibild, teckning . 29</p> <p>— Ett skissboksblad. Teckning 31</p> <p>— Ett blad ur Fjolners saga. Teckning. N. m. 33</p> <p>— Barclayska huset i Stockholm. Foto. . 37</p> <p>— Synagogan i Stockholm. Foto. 39</p> <p><i>Åbom</i>, Dramatiska teatern i Stockholm. Foto. 41</p> <p><i>Langlet</i>, Paulikyrkan i Malmö. Laverad teckning 43</p> <p><i>Qvarnström</i>, Engelbrekt. Staty. Foto. . . 54</p> <p><i>Molin</i>, Självporträtt. I familjens ägo . . 55</p> <p>— Bältespännare. Foto. 56</p> <p>— Fontän. Foto. 57</p> <p>— Karl XII:s staty. Foto. 58</p> <p><i>Boklund</i>, Bytshandel 60</p> <p><i>J. F. Höckert</i>. Foto. 61</p> <p><i>Max Hess</i>, Höckert. Teckning. Fru Alma Odencrans 63</p>	<p><i>Höckert</i>, Gudstjänst i ett lappkapell. Skiss. N. m. 64</p> <p>— Gudstjänst i ett lappkapell. Museet i Lille 65</p> <p>— Kulla vid spisen. G. m. 67</p> <p>— Stockholmsdam. Teckning. Fkn Ellen Jolin 69</p> <p>— Höskörd vid Siljan. Mr W. Unwin, Cheltenham 71</p> <p>— Stockholms slotts brand. N. m. 72—73</p> <p><i>M. E. Winge</i>, Porträtt 78</p> <p><i>I. Nyberg</i>, porträtt av A. Malmström. K. a. 79</p> <p><i>Malmström</i>, Brävalla slag. Stockholms stadshus 81</p> <p>— Brävalla slag. N. m. 83</p> <p>— Älvalek. Akvarell. N. m. 84</p> <p>— Älvalek. Oljemålning. N. m. 85</p> <p><i>Winge</i>, Tor. Teckning 86</p> <p>— Loke och Sigyn. N. m. 87</p> <p><i>C. J. Billmark</i>. Träsnitt ur Ny illustrerad tidning 92</p> <p>— Norrbro, vinterkväll. Akvarell-litografi . 93</p> <p><i>Troili</i>, porträtt av K. G. av Ugglas . . . 94</p> <p>— Porträtt av fru Cecilia Montgomery-Cederhielm. Kammarherre Montgomery-Cederhielm, Segersjö 95</p> <p>— Porträtt av landshövding O. I. Fåhrens. G. m. 97</p> <p><i>C. F. Kiörboe</i>, träsnitt ur Ny illustrerad tidning 98</p> <p>— Karl XV vid en trupprevy i Châlons. Stockholms slott 99</p> <p>— Flyende räv. N. m. 100</p> <p><i>G. Brandelius</i>. Foto. 102</p> <p>— Sto med föl 103</p> <p><i>N. Anderson</i>, Självporträtt. Nord. m. . . 104</p> <p>— Sorundabönder på väg till Stockholm. Riksdagshuset 105</p>
---	--

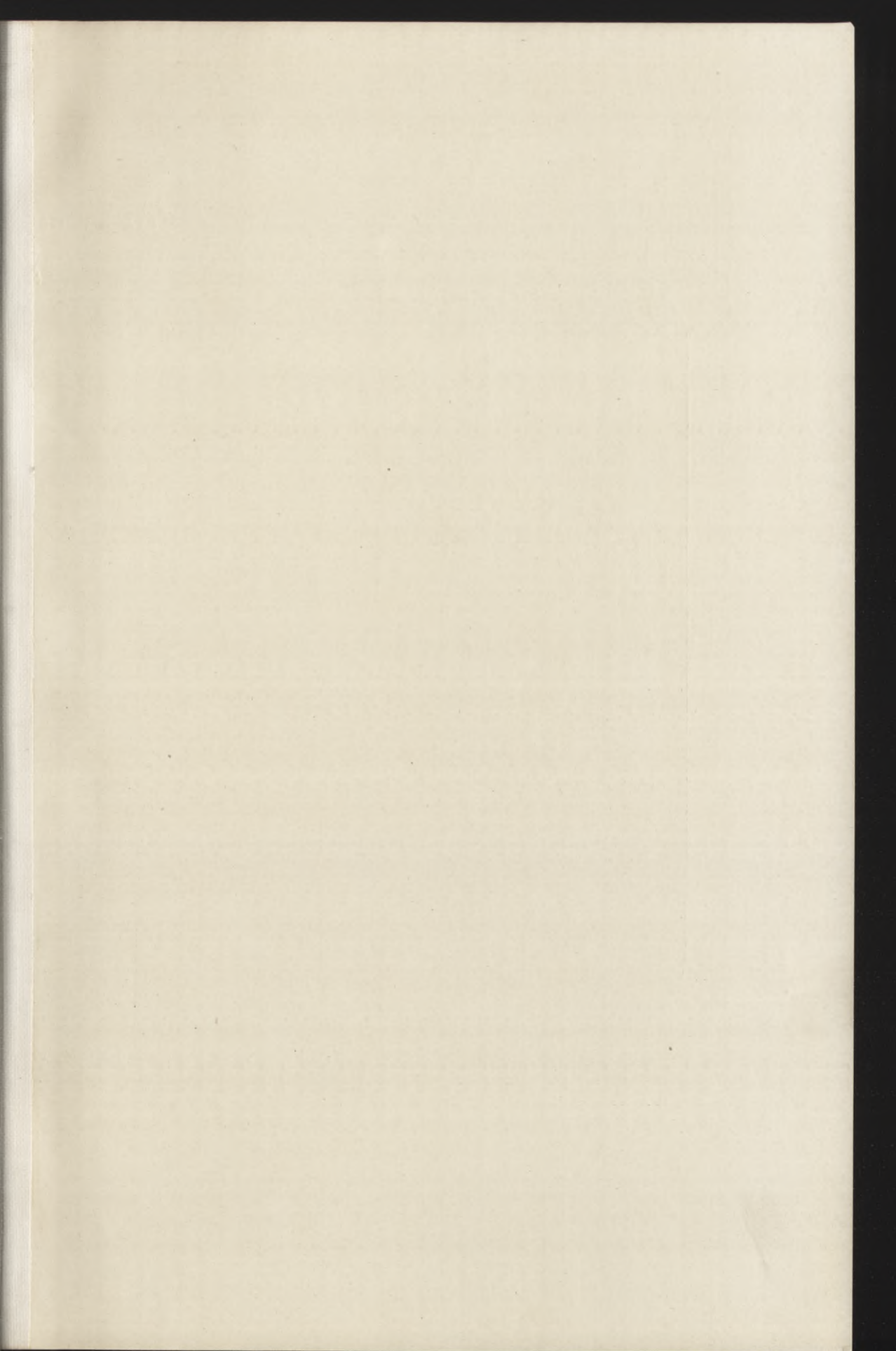
<i>N. Anderson</i> , Student på väg till Lund	105	<i>K. G. Hellqvist</i> , Foto	186
<i>Maria Röhl</i> , Amalia Lindegren. Teckning	106	— Peder Sunnanväders och Mäster Knuts skymfliga intåg i Stockholm. N. m. . .	187
<i>Amalia Lindegren</i> , Söndagsafton i en dalstuga. N. m.	107	<i>C. Block</i> , Fritiof Kjellberg. Teckning. I Skand, föreningen i Rom	191
<i>Zoll</i> , Markus Larson. G. m.	112	<i>Kjellberg</i> , Pojkar som hoppa bock. Re- lief. N. m.	193
<i>Carleman</i> , <i>Dahlström</i> , <i>M. Larson</i> . Foto	113	— Linnémonumentet	194
<i>M. Larson</i> , Landskap i Småland. N. m.	115	<i>J. Börjeson</i> . Foto.	195
— Landskap i storm. Teckning. N. m. . .	116	— Skiss till Sten Sturemonumentet. N. m.	197
— Brinnande ångbåt. N. m.	117	— Axel Oxenstiernas staty	198
— Havskust	119	<i>A. Lindberg</i> , Medalj över Jenny Lind . .	200
— Sognefjorden i mänsken. N. m. . . .	121	<i>Alex. Carlson</i> , Baldersbränna. Relief i f. d. Heymanska villan i Göteborg . .	201
<i>Fagerlin</i> , porträtt av Edv. Bergh. K. a.	123	— Porträtt	202
<i>Edv. Bergh</i> , Svenskt landskap. N. m. . .	125	<i>Acke</i> , "Hörnan". Teckning i Palettskrap. K. a.	208
<i>Wahlberg</i> , Svenskt insjölandskap. N. m.	127	Eremitaget. Teckning i publikationen "Från Seinens strand" 1883	209
<i>Dardel</i> , Professorernas vårmiddag på Strömsborg. Teckning	131	<i>R. Bergh</i> , Alfred Wahlberg. Teckning i Palettskrap. K. a.	211
Akademiens modellskolas elever 1869— 70. Foto. Nord. m.	133	<i>Wahlberg</i> , Landskap i mänsken. N. m. . .	211
<i>Edvard Perséus</i> . Foto.	139	— Mänskensstämning, fransk sommar- natt. N. m.	212
<i>Andrén</i> , Principskolan på 1870-talet. Teckning	141	— Vaxholm i höststämning. N. m. . . .	212
<i>Helgo Zettervall</i> . Foto.	145	— Mänsken på havet	213
Zettervalls förslag till ombyggnad av Lunds domkyrka	146	— Majdag i Nizza. G. m.	214
Lunds domkyrka restaurerad. Foto. . . .	147	<i>H. Salmson</i> . Foto.	215
<i>Scholander</i> , Självporträtt. Teckning . . .	151	— Vitbetsrensare i Picardie. G. m. . . .	216
<i>G. v. Rosen</i> , Självporträtt. Uffizigalleriet i Firenze	159	— En repetition av Tartuffe. Edv. Levis- son Göteborg	217
— Sten Sture d. ä:s intåg i Stockholm efter slaget på Brunkeberg. N. m. . . .	160	<i>Aug. Hagborg</i> . Foto.	219
— Konung Erik XIV. N. m.	163	— Lågvattnen vid Engelska kanalen. I franska statens ägo	219
— Herr Gude Giäddes predikoresa. Ra- dering	164	— Kyrkogården i Tourville. G. m. . . .	220
— Nyårsönskningar. Teckning. N. m. . .	165	<i>G. Cederström</i> . Foto.	221
— General Sven Lagerberg. Göta Liv- garde	167	— Karl XII:s likfärd. Replik. N. m. . .	223
— Fr. Sander. K. a.	168	<i>N. Forsberg</i> . Foto.	224
<i>G. Werner</i> . Foto.	169	— Akrobatfamilj inför cirkusdirektören. G. m.	225
— Vid altaret. Östergötlands museum, Linköping	171	<i>G. Pauli</i> . Foto.	226
<i>J. Kronberg</i> . Foto.	174	<i>C. Larsson</i> . Foto.	227
— Jaktnymf och fauner. N. m.	175	<i>Zorn</i> , Carl Larsson. Teckning i Palett- skrap. K. a.	228
— David och Saul. N. m.	177	<i>Amanda Sidvall</i> , Konstnärinnans fader. Kapten E. Ehrner	230
— Apollo. Plafond i Kungl. Dramatiska teatern	181	<i>Gegerfelt</i> , Nordfranskt landskap	233
<i>A. G. Hertzberg</i> . Foto.	184	<i>Törnå</i> , Franskt landskap. N. m.	235
<i>N. Wievel</i> , Hertzberg. Teckning för Pa- lettskrap. K. a.	185		

- O. Törnå*. Foto. 236
Hill, Seinelandskap. N. m. 237
P. Ekström. Foto. 239
 — Översvämning 240
K. Skånberg. Foto. 241
C. Larsson, Skånberg framför sin tavla 241
Skånberg, Båtvarv i Venedig. N. m. 242
Zorn, Akademielever (Bergh, Björck, Clason, Jaensson, Jungstedt, Norden-
 svan, L. Peterson, Thegerström,
 Zorn), tecknade för Palettskrap. K. a. 245
P. Fürstenberg. Foto. 249
A. H. Hägg, *A. Zorn*, *A. M. Lindström*.
 Foto. 252
Hasselberg, Ernst Josephson. Byst. N. m.
 och G. m. 265
Josephson, G. Renholm. N. m. 266
 — Spanska smeder. Nationalgalleriet i
 Oslo 267
 — Näcken. Teckning. Greve Birger Mör-
 ner 268
 — Näcken. N. m. 269
 — En skandal i societeten. Prins Eugens
 galleri 270
 — Blommans själ. Teckning 271
C. Larsson. Hugo Birger. Teckning 273
Birger, Spanska typer. Teckning. N. m. 273
 — Konstnärernas frukost i Paris på ver-
 nissagedagen. G. m. 275
C. Larsson. I Fürstenbergiska galleriet.
 G. m. 276
 — Lilla Suzanne. G. m. 277
Cederström, Frälsningsarmen. G. m. .. 278
Forsberg, En hjältes död. N. m. 279
W. Kreuger och *R. Bergh*. Foto. 281
R. Bergh, Min hustru. G. m. 282
H. Hirsch, Venny Soldan. G. m. 283
 — Foto. 284
Eva Bonnier. Foto. 284
 — Hushållerskan 285
 — Konvalescent 286
Allan Österlind. Foto. 287
G. Arsenius, Ryttare på fältet. N. m. .. 288
 — Dogghynda. G. m. 289
Kreuger, Bygata med hästar. N. m. 290
Alfred Wahlberg. Foto. 294
Gustav Rydberg. Foto. 295
Rydberg, Skånsk bondgård 295
 — Sommarlandskap 296
 — Studie från Vintrie 297
Anders Kallenberg. Foto. 298
 — Svensk bondgård. N. m. 299
 — Tjur. N. m. 300
Holm, Saggat träsk i Lappland 301
Olof Arborelius. Foto. 302
 — Efter konfirmationen i Floda 302
E. Österman, porträtt av R. Norstedt.
 K. a. 303
Norstedt, By i Vingåker. Häradshövding
 Carl Frisk 304
 — Aftonstämning vid Hjälaren. Arki-
 tekt K. A. Lindman 305
Gellerstedt, Björkhage om våren. N. m. 306
V. Forssell, Högfjällsplatå med renar.
 Bokhandlare A. P. Brydolf, Örebro .. 307
Lindman, Motiv från Stockholms hamn.
 Grevinnan Louise Wachtmeister 311
J. Kulle, Hemgiften 313
J. Kindborg, Palm och Malmgren i Konst-
 närsklubben. Teckning i Konstnär-
 sklubbens samling 324
R. Haglund, Konstakademiens nybygg-
 nad. Teckning 325
E. Heurlin, Konstnärshuset. Teckning .. 328
 Konstakademiens stamtrupp vid 1890-
 talets början. Grupp fotografi. K. a. 337
C. Larsson, Självporträtt. Teckning 341
 — Vid bautastenen. Väggmålning i Göte-
 borgs flickskola 343
 — Slottsbygget. Skiss till freskmålning.
 N. m. 345
 — Taravals ritskola. Kartong till fresk-
 målning. N. m. 347
 — De mina. Thorsten Laurins samling .. 348
 — Lisbeth. G. m. 349
 — Frukost under stora björken. N. m. 350
 — Konvalescens. Grosshandlar Herman
 Lamms arvingar 351
 — Gustav Vasas intåg i Stockholm. N. m. 352
Andrén, Express' däck under kappseg-
 ling. — Supé. Två väggmålningar i
 restaurang du Nord 354
Pauli, Midsommarvaka. Direktör Erik
 Frisell 355

- Pauli*, Handel och sjöfart. — Konst och vetenskap. Freskmålningar i Göteborgs äldre musei trapphus .. 356—357
- Majstången bindes. Fresk i Södermalms latinläroverk 358
- Zorn*. Foto. 359
- Sommar. C. R. Lamm 360
- Cigarrettrökande dam. Radering 361
- Braskkulla. N. m. 362
- Midsommardans i Dalarna. N. m. .. 363
- Gustav Vasa. Staty i Mora 364
- R. Bergh*, Självporträtt. Uffizigalleriet i Florens 365
- Riddaren och jungfrun. T. g. 366
- Nordisk sommarkväll. G. m. 367
- Konstnärsförbundets styrelse. N. m. .. 368
- Björck*, Romersk smedja. Museet i Washington 371
- Fabrikör P. O. Åkerlund 372
- Självporträtt 373
- Thegerström*, Vilh. Stenhammar. N. m. .. 374
- Karl Nordström*. Foto. 377
- Påskeld. Zornska samlingen, Mora .. 378
- Ovädersmoln. N. m. 379
- Morgongryning. Bokförläggare K. O. Bonnier 380
- Regnmolnet. Kolteckning 380
- Galgberget vid Visby. Kolteckning .. 381
- Varbergs fäste. G. m. 381
- Vinterafton vid Roslagstull. G. m. .. 382
- Garnbåt under storm. T. g. 383
- Borreberget på Tjörn. Kolteckning .. 385
- Nils Kreuger*. Foto. 386
- Kor vid havet. N. m. 387
- Ölandsmotiv Två väggmålningar i Östermalms folkskola 388
- B. Liljefors*. Foto. 389
- Räv och stövare. N. m. 390
- En skotträdd valp. — Tvekamp. Teckningar 390
- Tjuvskytt. N. m. 391
- Sträckande svanor 392
- Havsörnar. N. m. 393
- Ejdrar. T. g. 394
- Zorn*, Prins Eugen. Radering 395
- Prins Eugen*. Den ljusa natten. I Norra Latinläroverket 396—397
- Prins Eugen*, Molnet 398
- Hagastämningar. I Kungl. teatern .. 399
- Eugen Jansson*, Jag. T. g. 400
- Midsommarnatt, Riddarfjärden. Torsten Laurins samling 401
- Nocturne. G. m. 402
- Nocturne. T. g. 403
- Utkant. N. m. 405
- Aug. Strindberg*. Ruskpricken 406
- "Vita märren", sjömarke vid Kanholmsfjärden. Greve Birger Mörner 407
- O. Sager-Nelson*. Självporträtt. Teckning 408
- Fiolspelaren. G. m. 409
- Fosterbröderna. N. m. 411
- Porträtt av m:me Huot. T. g. 412
- Trägårdh*, Får på bete. N. m. 415
- P. Ekström*, Vinterlandskap från Öland 417
- E. Rosenberg*, Marskväll. N. m. 418
- G. Fjæstad*, Is med drivsnö 419
- Soffa och bord i furu. T. g. 420
- H. Norrman*. Självporträtt. T. g. 421
- Solnedgång 421
- Molnskuggor 422
- När dimman stiger upp 423
- O. Hesselbom*, Vårt land, vårt fosterland. N. m. 424
- G. Kallstenius*, Småland. Malmö museum 425
- A. Bergström*, Sibyllegatan 427
- A. Sjöberg*, Plöjning i havsbandet. N. m. 429
- J. Lundegård*, Hän mot kvällning. G. m. 430
- Carl Wilhelmson*. Foto. 432
- På väg från kyrkan. N. m. 433
- Juniafton. G. m. 434
- G. Hallström*, Sverige. — Runstenar. Två teckningar 435
- På långtur 436
- A. Wallander*, På heden. G. m. 439
- Acke*. Foto. 440
- Skogstemplett. T. g. 441
- Unda Marina. Teckning 442
- Björnen och haren. Teckning 443
- Självporträtt. Teckning 443
- Förslag till konstatställningsbyggnad över Karl XV:s port 444
- C. Larsson*, Kamratporträtt (Birger, Hagborg, Hanna och Georg Pauli, Nordström, Bergh, Liljefors, Ankarcrona. Teckningar 447—448

- V. Andrén*. Foto. 449
 — Familjebild. Teckning 449
Alb. Engström. Foto. 450
 — Liljefors målände. Teckning 451
 — Lelle Kall-Johan. Teckning 452
Hägg, Katedralen i Chartres. Radering 453
I. Fallstedt. Foto. 457
 Fallstedt vid sitt arbete. Foto. 457
T. Lundberg. Foto. 458
 — Olaus Petri. Staty 458
 — Fosterbröderna. N. m. 459
P. Hasselberg. Foto. 460
 — Snöklockan. N. m. — Farfadern.
 G. m. 461
 — Grodan. G. m. 462
 — Näckrosen. G. m. 463
 — Dynamiten. Dekorativ skulptur. G. m. 463
Chr. Eriksson. Foto. 464
 — Tjusning. Vas. N. m. 465
 — Linné. N. m. 465
 — Stödet. Käppknopp 466
 — Stigell. N. m. 466
 — Lappgosse. Snidad i ek. G. m. 467
C. Eldh, Linnea. Staty. Stockholms hög-
 skola 469
C. Milles, Sten Sturemonumentet, första
 skissen. Uppsala studentkår 470
 — Lekande elefanter. N. m. 471
Ruth Milles. Blåsväder. Statyett 473
A. Jerndahl, Det lider mot skymning. I
 sandsten i Engelbrekts folkskola 474
C. J. Billmark, Uppsala domkyrka 1854 476
 Uppsala domkyrka restaurerad 477
 Stockholms slott och Norrbro på 1870-
 talet 479
 Wetterhoffs och Holmgrens förslag till
 Helgeandsholmens ordnande 1875 .. 480
 Förslag till riksbank och riksarkiv på
 Helgeandsholmen 481
 Zettervalls förslag 1890 till riksdagshus
 på Helgeandsholmen 482
 Zettervalls förslag 1890 till riksbygg-
 nader på Helgeandsholmen 483
 Gustav Adolfs torg, 1870-talet 485
Gustaf Clason. Foto. 487
 — Bünzowska huset 488
 — Rosenska huset 489
 — Förslag till byggnad för Nordiska
 museet 491
 — Nordiska museet 493
 Birger Jarlsgatan i Stockholm 494
A. Anderberg, Nya operahuset i Stock-
 holm 495
G. Wickman, Skånebanken 497
Ferdinand Boberg. Foto. 498
 — Konsthallen vid Nordiska utställ-
 ningen 1897 498
 — Posthuset i Stockholm, portalen 499
 — Posthuset i Stockholm 500







H. Ankarerona. v. Rosen. Staaff. Palm. Plagemann. Troili. Molin. Lea Ahlborn. Billing. Blackstadius. Edv. Bergh. Höckert. Stück. Karl XV. A. Nystrom. Scholander.

ns konstnärskrets.



Foto. 1866.

Qvarnström. Boklund. Arsenius. Malmström. Törnqvist.

v. Dardel.

Amalia Lindegren.

Eskilson.

Wahlberg.

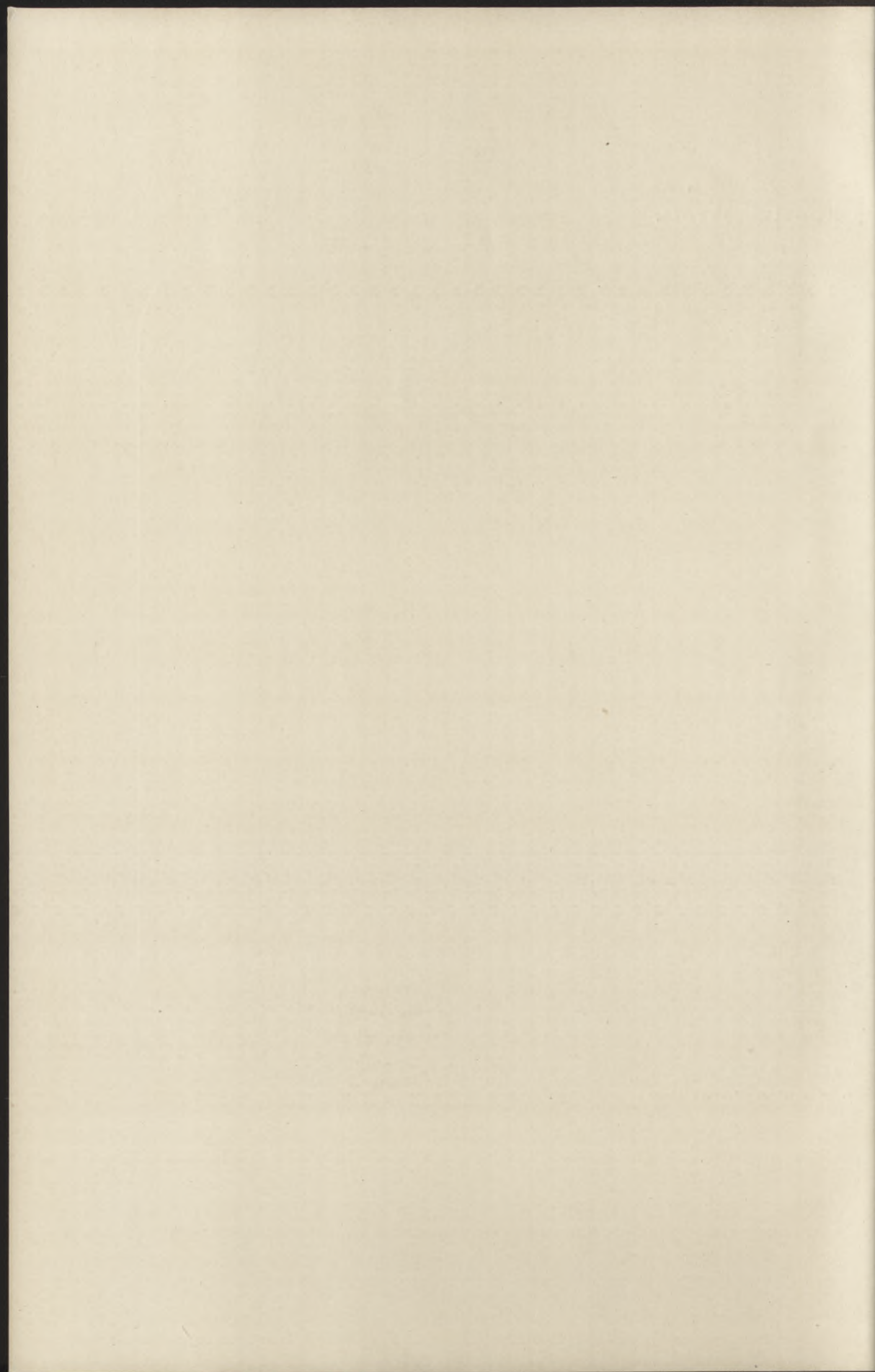
Winge.

Rydberg.

Koskull.

W. Wallander.

Brandelius.





I.

KARL XV:S TID. KONSTVÅRD OCH KONST- VÅRDARE.

1.

Kort efter århundradets mitt vidtager ett nytt kapitel i nittonde seklets svenska konsthistoria, en tid, som visserligen ej medför yppig blomstring men väl början till ett uppsving.

Flera dugande konstnärer återbördades då till hemlandet, unga krafter togo ledningen, konstskolorna rycktes upp och konstlivet fick snart en medelpunkt i landets konung.

Den 7 maj 1853 hade dåvarande kronprins Karl gjort sitt inträde i Konstakademien i egenskap av dess nyförordnade kansler. Preses, gamle M. G. Anckarsvärd, såg i hans inträde "gryningen av ett nytt, lyckosamt tidsskifte för den svenska konsten" och hälsade honom som en rikt begåvad konstbroder.

I sitt svar på preses' välkomsthälsning yttrade kronprinsen:

"Vi hava ett härligt land, visserligen icke strålande av solglans men så mycket mera av allvar och styrka. Vår historia och våra traditioner äro rika och poetiska, fulla av ädla minnen, som med skäl utgöra vår ära och vår stolthet. Fäderneslandets historia och natur blive fördenskull huvudföremålet för vår konst — de bilda samfällt ett tempel, däruti konstnärens arbete tillika skall bliva en dyrkan av naturens herre, den allsmäktige."

I detta sitt trontal i egenskap av furste i konstvärlden gav kronprinsen i poetiskt högstämda ord sitt fosterländska program. Det innebar intet absolut nytt, det han sade hade uttalats av göterna under århundradets första skede och hade vid dess mittpunkt återkommit i Konstnärsgillet's maning till svensk ungdom att leva sig in i hemlandets natur, sägner och minnen.

Det var ej heller något för Sverige säreget, i Danmark hade Høyens ivran för konst, byggd på nationell grund, redan slagit rot.

Karl XV gav villigt sitt stöd åt den svenska konstens uppgift att förhårliga fosterlandet, dess fornsägner, dess historias heroer, dess naturs poesi och fågning.

Hans tid blev ett ansatsernas skede. Där saknades ej nya tag och god vilja. På denna tid vågade konstnärerna behandla stora ämnen i stor skala, det efterlängtrade nationalmuseet stod färdigt, svensk konst och svenska kulturminnen fingo äntligen eget tak över huvudet, konungen anlade omfattande konstsamlingar och svenska konstnärer sammanfördes med sina norska och danska bröder i gemensamma utställningar, som öppnade möjligheter till jämförelse och självprövning. Betecknande för tidens tendens är att vårt Nationalmuseum, innan det i alla delar blev taget i anspråk för sitt huvudändamål, invigdes med en allmän överblick av samtida konst i nordens fyra länder.

Någon isolering — vare sig svensk eller skandinavisk — var dock ej att frukta. Förbindelserna med den yttre världen voro allt fortfarande livliga, och rörelserna ute på de stora valplatserna fingo sina representanter även i Sverige.

Konstskolornas uppräckning. Vid början av 1850-talet träffades flertalet av de yngre och dugande svenska konstnärerna på utländsk mark. Nyström klagade harmsen över att de, fastän utbildade på landets bekostnad, ej gitte fylla sina skyldigheter till konstodlingens fromma. Följden hade blivit den, att konstskolan "helt och hållet ligger nere". Scholander rapporterade samtidigt, att "här ser illa ut i konstvåg" — hans byggnadsskola var enligt andras uttalanden i själva verket den enda avdelning inom akademien, som visade livaktighet.¹

1853 lämnade den då 71-årige Sandberg sin plats som läroverkets direktör. Han efterträddes av Qvarnström. Enligt Nyströms vitsord var denne rättrådig och ridderlig, i sin tjänst nitisk och skicklig, men han var ingen rivande man, han visade sig — fortfarande enligt Nyströms uttalande — "mera angelägen om elevernas personliga välvilja än om den kraftiga, syftesenliga utvecklingen av deras daning". En följd av denna hans välvilja var, att högre teckningsskolan befanns "överfull med omogna elever och i ett tydligt avmattningstillstånd".

Akademien behövde en insats av unga, friska viljor, till en början en lärare i målning, ty nu ämnade Qvarnström göra allvar av att tillskapa den målarskola, som länge varit ett önskemål. Ekman, som var bosatt i Åbo sedan 1845, blev erbjuden en professorsplats, om han ville flytta till Stockholm, men han

¹ Scholanders och Nyströms uttalanden 1851 och 52. Se del I, sid 512.

avböjde. Den lärarkraft, man sökte, fanns i själva verket inom nåhåll. Boklunds hemkomst medförde ett efterlängtat uppsving i undervisningen och inledde ett nytt skede i läroverkets tillvaro.

Johan Boklund var en av den svenska konstens många skåningar. **Johan Boklund, f. 1817, d. 1880.** Hans far var förvaltare på Kulla-Gunnarstorp och därjämte hantverksmålare, gossen hade växt upp i anspråkslösa förhållanden och hans uppfostran var skäligen bristfällig.

På gamla dagar påminte han en gång sin broder, som då var kantor nere i Skåne, om "huru oändligt litet vi fick lära oss i vår barndom, vi hade en skollärare, som icke själv kunde läsa eller skriva, än mindre räkna. Tänk hur allting var illa beställt, men också blir en massa saker tillbaka, dem man aldrig hinner att lära sig sedan."¹

Vid 15 års ålder hade han kommit till Lund och där fått undervisning i teckning av den duglige och nitiske ritmästaren M. P. Körner, hade sedan studerat i Köpenhamn vid akademien och i professor J. F. Lunds målarskola, hade 1837 rest upp till Stockholm och var där akademielev under en lång följd av år. Han försörjde sig som litograf och teckningslärare, utställde små tavlor — "Köksinteriör", "Flicka med blomster", "En fattig flicka" och dylika små bidrag till den gängse "fattighusetgenren" — behandlade därjämte 1844 prisämnet "Gustav II Adolfs sista avsked från sin gemål". Han var en stadgad ung man, "den hygglige hr Boklund" var välkommen i de mest respektabla familjer. Men vid "inrättningen" (= akademien), där eleverna tecknade modellfigurer, "tills mossan gror dem över huvudet",² ansåg han sig slutligen utlärd, och då han lyckades få låna ett par hundra riksdaler, fann han sig rik nog att kunna resa "ut". Han var redan 29 år gammal, då han 1846 i sällskap med sin 19-årige elev och kamrat Janne Höckert begav sig till München.

Där blev han bofast i 8 år, målade små genrer i 1600-talskostym, motiv från borgar och lanthus i Bayern, landskap, porträtt, stilleben. Han fick sälja sina



Johan Boklund.

Oljemålning av G. Virgin, omkr. 1860. Originalmålningen halvför. Konstakademien.

¹ Brev till kantor J. Boklund i Hälsingborg 6 febr. 1875. — ² Boklund till J. P. Molin, München 26 sept. 1850.

små tavlor, drog sig fram utan svårighet, tycks dock i längden ha längtat efter annan luft och delgav ett par gånger Scholander sitt missnöje med stockholmsakademiens sätt att utdela resestipendierna. Hur Scholander sökte trösta kamraten ha vi sett i det föregående,¹ likaså att den mest välkomna tröst omsider anlände i form av ett extra stipendium och att Boklund följde ordern: Marsch till Paris! Där målade han i Coutures skola, där vann hans färg betydligt i must och kraft och handlaget i bredd och livlighet. En i naturlig storlek målad "Savoyardgosse som lagar sitt instrument" sändes frampå våren 1855 till Stockholm och ansågs av konstnärerna där överträffa allt vad uteliggarna på den tiden hemsände.

Under världsutställningen detta år kommo såväl Qvarnström som Nyström till Paris. Boklund undrade en smula orolig om Nils Anderson eller möjligen Wallander fått påstötning om att lärarplatser hemma funnes att tillgå. Nyström besökte honom och uppmanade honom att antaga en professorsplats, "när en dylik blir ledig", "och får jag se, hur jag i detta fallet kommer att göra", skrev Boklund försiktigt till en norsk kamrat i München.²

I det dyra Paris hade han ej råd att stanna länge. I juli återvände han till München efter åtta månaders frånvaro. Han saknar Paris omåttligt och råder alla konstnärer att resa dit för att lära. "Det lönar mödan." Han trivs nu ej längre i München, sympatiserar ej "med här rådande konståsikter". "Vi äro här behäftade med en ensidighet, som är förskräcklig, och är hög tid för var och en att se och lära känna andra nationers konst."³

Då Scholander frampå hösten uppmanade honom att resa hem — "kom genast, ögonblicket är viktigt"⁴ — följde han det goda rådet och anlände till Stockholm den 9 december.

"Boklund är hemkommen och i fullt arbete", rapporterar Scholander tre veckor efteråt. "Där är åtminstone en, med vilken man kan resonera. Han är tysk alltigenom med undantag av målningen, där är han fransman."⁵

Tre månader senare omtalar Scholander, att Boklunds uppträdande väckt rörelse hemma, att han genast vunnit en varm beskyddare i kronprinsen och att han *borde* bli professor efter den nära 80-årige Krafft.⁶

Scholander anser honom oumbärlig för akademien och räknar till sina goda gärningar den andel han har i Boklunds anställning vid "verket". Till en början vid målarskolan.

I januari 1855 hade Qvarnström framlagt sitt förslag om inrättandet av denna skola. Han ansåg den nödvändig, bland annat för att "förebygga den alltför tidiga och onödiga emigrationen till Düsseldorf", han söker "dugliga målare till lärare" och undrar, om ej Ekman eller Plagemann skulle kunna användas.⁷ Först ett år efteråt (23 mars 1856) fattade akademien sitt beslut. Skolan skulle

¹ Del I, sid. 513. — ² Till Knud Baade, Paris 10 juni 1855. — ³ Till densamme, München 12 juli s. å. Baade var då på sommarbesök i Norge. — ⁴ Scholander, Stockholm 5 okt. s. å. — ⁵ Till J. Arsenius 30 dec. 1855. — ⁶ Till densamme 18 mars 1856. — ⁷ Qvarnström i Rom 31 maj 1855, säkert till Nyström, vilkens namn dock ej nämnes i brevet.

öppnas i början av april och fortgå till juni månads slut och undervisningen skulle skötas av Boklund och Plagemann.

Sin lokal fick skolan till en början i ett rum i akademihuset, men då utrymmet där var absolut otillräckligt, upplät Qvarnström den stora ateljén i Statybildhuggarbostället. Därifrån flyttade skolan snart till en hyrd lokal, en "utmärkt ateljé" jämte två rum vid Klara Norra Kyrkogata, hörnet av Mästersamuelsgatan.

Den 6 april skrev Scholander:¹ "Jag prisade den återkommande vårsolen, du bör ock få del av en annan glädjesol, vars ljus börjar sprida sig inom konstens område och särdeles över vår länge i slummer sänkta akademi. Genom mycket trassel, småsinne, ensidighet och oförstånd har jag lyckats bana väg för vännen Boklund från München, så att han blivit tillförordnad lärare i målning vid akademien. Han har på en vecka ryckt upp ungdomarna på ett förvånande sätt, och lyckas vi (kronprinsen, Anckarsvärd, Nyström, Stäck, Molin och jag) att få honom in såsom professor, så blir här annat liv i spelet. Men kungen, Qvarnström (akademidirektör) och gubbarna hava en annan kandidat (Plagemann från Rom) och driva de igenom honom, så att Boklund återvänder till München, hans andra fädernestad, så stiger den omnämnda solen icke högre än en annan skinnpäls."

Det lyckades verkligen för Scholanders parti att få in den unga kraften på den gamles plats. Vid akademisammanträdet 7 maj valdes Boklund till en början till vice professor, och därefter, då bland dessa en skulle utses till ordinarie, blev det åter Boklund, som fick de flesta rösterna — 10 mot 3, som tillföllo Wallgren.

¹ Till P. A. Säve.



Boklund i München.
Teckning av J. Höckert senast 1849.

Därmed var Boklund inne i sin nya verkningskrets. Läroåret 1856—57 omtalas som ovanligt fruktbart. Boklund undervisade i målarskolan under de tre vårmånaderna — med biträde av Nils Anderson, sedan Plagemann av okänd anledning avgått — och 1857 öppnade han även en privat målarskola. Han förstod att intressera ungdomarna och blev för dem en god ledare och kamrat. I kronprins Karl fick han en privatelev och en välvillig vän och gynnare. Han var

vad fransmännen kallar "un homme arrivé".

Även de övriga emigranterna började vända hem igen. Markus Larson, som — enligt akademins protokoll — "olovligen hemkom" ett slag på hösten 1856, försvann igen efter två veckor av triumf och festande, men året därefter återvände han i avsikt att stanna. Även Höckert och Edvard Bergh hade då slagit sig ner i Stockholm.

Larson hade funderat på att där öppna en landskapsskola. Därav blev intet, däremot erbjöd sig Bergh hösten 1857 att utan ersättning undervisa akademieleverna i landskapsmålning. Anbudet antogs, och lilla modellsalen blev för detta ändamål upplåten fyra timmar i veckan.

Principskolan hade blivit nyskapad, tack vare Ringdahl, som var lärare där sedan 1856. De gamla lärarna ersattes av



Saloman och Boklund i Paris.
Teckning av J. Höckert 1854.

litografen Oskar Cardon och målaren Köhler, och då Ringdahl för sjuklighet måste avgå 1860, blev Palm hans efterträdare. Andra sökande voro Plagemann och Blackstadius. Plagemann hade två år förut upprättat ett "institut för damer och herrar" med undervisning i princip-, antik- och modellteckning samt målning. Lokalen var en våning med tre salonger vid Nya Kungsholmsbrogatan. Företaget tycks ha varit för stort tilltaget för behovet.

1861 ingick Berghs landskapsskola officiellt i läroverket och han blev dess

förste professor. Det dröjde nu ej heller länge, förrän avdelningen för kvinnliga elever blev verklighet.

Frågan om att utsträcka undervisningen till kvinnolinjen hade förut varit väckt. Redan 1824 hade akademien motiverat sitt avslag på en av några damer framställd anhållan att "fruntimmer och flickor" skulle på särskilda tider erhålla fri undervisning med att de lågt avlönade lärarna ej kunde åtaga sig ökad tjänstgöring. 1849 hade ett par damer — bland dem Amalia Lindegren — tack vare Qvarnströms välvilja fått tillstånd att under några månader teckna vid akademien.

Molin hade sedan ivrat för en kvinnlig avdelning därstädes. "Molin bråkar med sina fruntimmer", yttrar Scholander 1854.¹ "Han begär understöd av staten för att stifta en akademi för kvinnor!!!!"

Nu befanns även Boklund hågad att understödja de kvinnliga konstanlagen. Bland hans privata elever voro flera damer. Men Scholander, som fann de manliga artisterna ha svårt nog att draga sig fram, ansåg strävandet att infånga det vackra könet i konstvärlden vara "ett spektakel". Han väntar få se damerna lämna nyttiga sysselsättningar för att få svälta liksom deras manliga yrkesbröder — "för att få nöjet pröva den läckra stafflisvälten", som han uttrycker sig. Och han ber "katten taga dem, som kommit upp med sådana dumheter".²

Andra se strävandet från den skämtsamma sidan. Egron Lundgren hoppas, att det i alla fall måtte komma att återstå "tillräckligt många fruntimmer, som hava den naturligare och älskvärdare fallenheten att studera bästa sättet att sköta och tvätta våra barn i stället för att endast måla sådana".

Sedan riksdagen 1863 anslagit 4,000 kronor årligen till kvinnoskolan, öppnades denna följande år den 1 december, och på närmast följande högtidsdag kunde akademiens nye preses utdela två små medaljer åt mamsellerna Hanna Tengelin och Kristine Sundberg samt lovord åt 7 andra.

Tack vare ökat statsanslag kunde snart den akademiska undervisningen i alla avdelningar utsträckas även till förmiddagarna. Skolornas verksamhet omtalas som fördubblad.³

2.

Ledningen inom konstvärlden övergick under det första årtiondet av Karl XV:s regering i nya händer.

Våren 1858 lämnade M. G. Anckarsvärd sin befattning som överintendent. Han hade två år förut under en tjänsteresa ådragit sig en ögonsjukdom, som hotade att övergå till fullständig blindhet.

Att han varit "en chef med de förträffligaste egenskaper" har Nyström intygat. Scholander klagade över, att vi nu mista "vår älskade chef, gubben Anckarsvärd". Till hans efterträdare utnämndes översten i armén Gustav Söderberg.

¹ Brev till Boklund 12 sept. — ² 7 mars 1864. — ³ Qvarnström i brev till medaljören J. E. Ericsson Stockholm 21 jan. 1867.

Denne hade varit en av de militära amatörer, som vi träffat Gustav Söderberg, i Byströms krets i Rom omkring 1820.¹ Lauréus skrev då hem, f. 1799, d. 1875, att löjtnant Söderberg är flitig och "har kanske god början till talang". Efter sin hemkomst målade han ett och annat stockholmsmotiv, litograferade utsikter av lustslotten i gängse uppfattning och teknik och gjorde på kunglig befallning ritningar till nya uniformer för armén. I tre årtionden tillhörde han kung Oskars uppvaktning, vistades för övrigt ofta utomlands. För sin befattning som överintendent ägde han enligt Fritz von Dardels uppfattning inga andra meriter än "en oklanderlig vandel, mycket ordningssinne och en nått amatörstalang som tecknare". Nyström har tecknat sig till minnes den nye konstchefens första yttrande till honom: "Jag begriper inte vad herrarna söka i mig, jag är en beskedlig människa och ingenting annat." Inbilsk var han i alla händelser minst av allt, i brev till sin syster kallar han sig "gamle träbocken" och finner sig vara "högst prosaisk". Man lär av dessa brev känna honom som en aktningvärd men snustorr och förvånande idétom person. Efter några års samarbete skildrar honom Nyström som en duglig ämbetsman men småpetig, vankelmodig och feg, en man, som aldrig vågar stå för en egen mening. Nyström ger honom likväl det erkännande, att han visade en viss passiv välvilja för konstnärerna och av dem ej blev illa ansedd. I själva verket förblev Nyström den styrande, medan chefen med största flit och otrolig möda arbetade på att upprätta förteckningar över Kungl. museets samlingar av handteckningar och annat och försökte "bringa någon reda i det oeffterrättliga inventariesystemet".

I akademiens årsberättelser prisar Nyström dess "lugna, endräftiga och syftes-enliga" arbete, där "möter oss en tavla av jämn, lugn, ostörd verksamhet".² Enligt den alltid livaktige Scholanders privata åsikt är där "så tyst och saligt, att man nästan skulle kunna kalla den de fria konsternas kloster".³ Söderbergs högtidstal — korta, torra och skäligen tomma — bekräfta det rådande lugnet. Ingenting av vikt har hänt, föga göres för svensk konst och föga finns för staten att köpa. 1864 har han intet annat "att framställa än ett årsskifte av vanlig beskaffenhet".

Detta år avgick överintendenten Söderberg vid uppnådd pensionsålder. Under de närmast gångna åren hade åtminstone det inträffat att "det akademiska gubbbuset" utdött. 1861 hade Linnell gått hädan 97 år gammal och Fahlerantz 87 år. 1862 avled Westin 80 år, 1863 Krafft 86 och 1864 Heidecken 83 år.

Som rätte mannen att nu rycka in på chefsplatsen nämndes Scholander, men han var ohågad av samma skäl som Nyström på sin tid — av hänsyn till inkomsterna. Han var för övrigt missnöjd med överintendentensämbetets kring-skurna makt. Konstchef blev då Fritz von Dardel, liksom Söderberg militär och hovman.

¹ Se del I, sid. 245. — ² 1857 och 58. — ³ 1858.

Nyström gav sin nye chef följande vitsord, daterat 6 april 1865:

Fritz von Dardel, f. "Fritz von Dardel, överstelöjtnant vid Svea garde, adjutant och i Neuchâtel 1817, kammarherre hos konung Karl XV. Såsom hans företrädare d. 1901.

Söderberg i mångt och mycket var en representant för konung Oskar I och den allmänna karaktären av hans interiör; så är Dardel en dylik av konung Karl XV. En viss överårig ungdomlighet synes vara hans fel, som dock med åren och den nya verksamheten torde bortgå. Även han är en bildad konstnär men med ensidighet åt det franska hållet. I övrigt verksam, kraftfull och angenäm samt begagnande sin kredit på högre ort till konstens och konstnärernas förmån. Qui vivra verri!"

Dardel hade i början av 1830-talet som ung konstintresserad gardeslöjtnant på permission målat i Paris på Cogniets och Eug. Lamis elevateljéer, hade sedan levat garnisonsliv, societetsliv och hovliv i Stockholm. Sedan han 1850 blivit adjutant hos kronprinsen, tillhörde han dennes närmaste omgivning. Karl XV uppskattade hans pålitlighet, uppriktighet och glada lynne. Kvick och fyndig tecknare, ständigt med penna och akvarellåda inom räckhåll, tröttnade han aldrig på att roa sig själv och andra med sina raskt skisserade, humoristiska, i regeln oförargliga typer och situationer ur dagens historia. Själv omtalas han i livmedikus Edholms minnen som "en originell typ i sitt slag", "en typ från Karl XV:s tidevarv". Att han hade konungens välvilja att tacka för sin karriär medgav han själv gärna. Samtidigt med utnämningen till överintendent blev han kabinettskammarherre och tjänstgjorde som sådan så länge kung Karl levde. När han första gången förde ordet på akademiens högtidsdag, överraskade han sina åhörare med en livlig, rask, underhållande skildring av sina färska intryck från senaste utställningar på kontinenten. Han var alltid rapp i vändningarna, hade goda idéer och förmåga att genomföra dem.

Akademiens sedan 1846 gällande stadgar bli på nyåret 1866 i ett par punkter ändrade. De svenska hedersledamöternas antal bestämmes till 10, ledamöternas till 40, men alla de sistnämnda äga hädanefter rösträtt — dittills hade endast de vid akademien som lärare eller tjänstemän anställda varit röstberättigade, övriga ledamöter endast då det gällt utdelande av resestipendierna. Akademien tar nu alltså ett steg mot sin demokratisering. De nya vindarna tränga fram helt saktligt utan ungdomlig häftighet eller överilad reformlust.

3.

Nationalmuseum När Dardel tillträdde chefsplatsen, pågick som bäst förberedelserna för ordnandet av samlingarna i Nationalmuseum.

Byggnaden stod färdig till det yttre sedan våren 1861. Överintendentsämbetet hade då övertagit ledningen och regeringen hade tillsatt en

inredningskommitté, som hade att inge förslag om byggnadens inre fullbordande och om samlingarnas fördelning i lokalerna. Kommittén bestod av överintendenten Söderberg, riksantikvariern B. E. Hildebrand, Kungl. bibliotekets chef Klemming, professor Boklund — som sedan 1858 även var kamrer vid Kungl. museum — och lektorn i Skara Gunnar Wennerberg.

Angående museets organisation var ännu intet avgjort. De olikartade samlingar, som där skulle få tak över huvudet, sorterade under olika myndigheter. "Huru skall detta ordnas och av vem?" hade Scholander frågat Wennerberg i februari 1861. Wennerberg hade svarat, att endast "en kraschanerad idiot" skulle åtaga sig chefskapet för det osammanhängande hela — han fann det naturligaste vara, att varje avdelning finge sin särskilda styresman, ansvarig endast för sin departementschef. Scholander fann Wennerberg vara den enda möjliga chef för konstavdelningen, som nu kunde ifrågasättas, och nämnde i ett brev till denne som eventuella medtävlare "Dardel? Han har andra vyer för sig numera. Mandelgren? Konservatorsämne. Boklund? Dito, dito. Wohlfahrt möjligen, med ett ord: det finns ingen."

Att konungen ansåg Wennerberg vara rätte mannen för denna befattning var ingen hemlighet. Innan kommittén 1861 sammanträdde, fick han för statsmedel göra en studieresa till Tyskland, Paris och Holland, och han formulerade kommitténs förslag, som låg färdigt hösten 1863.

Då först uppgavs planen att inrymma Kungl. biblioteket i museibygnaden. Om vederbörande fattat detta beslut 1847, hade museet sannolikt blivit byggt efter Scholanders ritning. Nu blev emellertid utrymmet inom byggnaden betydligt ökat, den för biblioteket avsedda mellanvåningen kunde anslås åt skulptursamlingen och livrustkammaren, bottenvåningen uppläts åt de historiska samlingarna, myntkabinettet och klädkammaren och övre våningen åt målningarna. Dess stora sal i strömfasadens mittparti — den nuvarande gustavianska salen — skulle likväl upplätas åt statens profésamling, och övre trapphuset, som redan Stüler tänkt sig som en skulpturhall, åt gipsavgjutningar av antika bildverk. Ett par smärre ändringar i denna fördelning av lokalerna gjordes under de närmast följande åren.

Den inre dekoreringsen anförtroddes åt Scholander, som alltså slutligen fick sin andel i detta museibygge. "Nu lär det emellertid vara avgjort", skrev han till Boklund,¹ "att jag skall leka med inom de där murarna, och det blir således du och jag, som komma att gräla om färgsmaskor på väggarna. Dock det behöva vi icke befara. Där tavlor skola hänga, befaller du såsom Kungl. Maj:t och jag bockar mig. I de övriga lokalerna får man se till, huruvida vederbörandes önskingar rimligtvis kunna uppfyllas, men en sak komma vi överens om på förhand: Inga fresker, inga fresker! Det är dock en förgänglig vara."

¹ Från Paris, där Scholander befann sig på ett kort besök, 16 juli 1863.

Inredningskommittén hade tänkt sig fresker på de båda stora väggfälten i övre trapphallen. Qvarnström hade givit stipendiaten Aug. Malmström förhoppning att få utföra väggmålningar i museet, och Boklund hade meddelat vännen Baade, att Malmström och Winge "komma troligen att måla några freskomålningar" därstädes "ur nordiska mytologien".¹ Scholanders veto kommer nu högst överraskande. Man måste undra, om han låtit sig avskräcka av de fresker, han under sin resa fått se i München, i Hofgarten och på Nya pinakotekets yttermur. Dessa målningar voro utsatta för väder och vind och voro onekligen förgängliga. Freskfrågan fick tills vidare vila.



Nationalmuseum i Stockholm.
Foto 1890-talet.

1864 mottog Wennerberg uppdraget att undersöka statens på olika håll spridda konstverk och föreslå urval för museet. Hans förslag skulle granskas av två för detta ändamål tillsatta kommittéer, den ena för skulpturverk, den andra för målningar. I båda kommittéerna fick överintendenten plats.

Dardel var nu överintendent, och han var de nya uppslagens man. Till sommaren 1866 planerades en skandinavisk industriutställning i Stockholm. Dardel var medlem i den förberedande kommittén, och i sin dagbok upplyser han eftervärlden om, att det var han, som väckte förslag att samtidigt med industriutställningen anordna en skandinavisk konstutställning och att åt denna upplåta hela övre våningen i det nya nationalmuseet.

Detta uppslag — framställt våren 1865 — omfattades med iver av konungen och med intresse av Konstakademien. Men inom museikommittén medförde det

¹ Brev från Qvarnström till Malmström juni 1862 och från Boklund till K. Baade (brevets första ark saknas).

slitningar. Wennerberg fasthöll sin åsikt att vid museets invigning inredningsarbetet borde vara planmässigt slutfört och samlingarnas ordnande likaledes fullständigt genomfört. Men nu fann han, att varken Scholander, Dardel eller Boklund delade denna åsikt, han ansåg sig motarbetad av dem, han vädrade egennyttiga beräkningar, lärde sig misstro vännerna och drog sig ur leken — som han uttryckte sig "till deras belåtenhet" —, då han på hösten 1865 inträdde i Ecklesiastikdepartementet som expeditionssekreterare och byråchef.

Arbetet inom museet pågick nu för högtryck. Scholander fick interiörerna färdiga — så när som på trapphallen, där de gråstrukna väggfälten försågos med inskriften "plats för freskomålning". De samlingar, som skulle inhysas i museets båda undre våningar, måste visa sig i färdigt skick vid utställningssommarens början. Dardel anförtrodde sin dagbok, att han fann sig stå inför ett stort ansvar för museet, min uppgift där, skriver han (15 februari 1866), "är nämligen att med smak, sakkänedom samt på ett praktiskt sätt ordna det hela". Han erkänner, att han knappast är vuxen detta uppdrag, liksom han förut, då han deltog i urvalet för museet av målningar i statens ägo, erkände sin otillräckliga konstbildning — den gången tröstade han sig med, att den enögde är kung i de blindas rike. "Boklund, som är min medhjälpare", skriver han nu, "har ännu mindre bildning än jag och kan ej användas till annat än det rent praktiska." Det blev i alla fall Boklund, som hade det största besväret med inflyttningen — som kommissarie för konstutställningen hade han därjämte att mottaga de inkommande konstverken och ombesörja deras uppställande och upphängning.

Skulpturerna överfördes från "Stenmuseum" eller från olika gömställen, kolossalstatyerna med mycken svårighet. Ätta dagar var Fogelbergs Karl XIII på väg till sin bestämelseort, kolossen halades upp för museets trappor på en där uppbyggd sluttande träbrygga, "60 man arbetade härpå med Boklund som kapten", och Oden drogs från slottet på en slags kälke av 40 man med Boklund i spetsen. Bland annat, som Dardel skrev på sitt förtjänstkonto, var att han, trots kommitténs beslut, lät Oden och Tor stanna i museets nedre förstuga.¹

En stor dag i svenskt konstliv var den 15 juni 1866, då Nationalmuseum öppnade sina portar. Den som saknades vid denna historiska tilldragelse var Karl XV, hindrad av en tillfällig opasslighet. Det var prins Oskar, som på konungens vägnar utan ceremoni förklarade Nationalmuseum öppnat.

Den stora nordiska konstutställningen fortgick till den 14 oktober. I Nationalmuseum vidtog därefter ordnandet av målningssamlingen och våren 1867 kunde denna öppnas för allmänheten.

¹ De tre asagudarna skänktes jämte åtskilliga andra svenska skulpturverk till museet av den kungliga familjens medlemmar, som fått dem i arv efter Karl XIV Johan. Enligt Dardel skänkte änkedrottning Josefina ett sextiotal nummer, marmorbilder, vaser och annat.

Men angående museets förvaltning var ännu ingenting bestämt. Tills vidare blev Boklund dess intendent, och en nämnd av 5 personer — "museinämnden" — sattes att bestämma över konstinköp och över nödiga renoveringsarbeten. En definitiv organisation var det närmaste önskemålet.

1868 begärdes av riksdagen anslag till löner åt en chef, en intendent, en sekreterare och två amanuenser. Wennerberg ansågs fortfarande vara förutbestämd till chefsplatsen. Ett par riksdagstalare funno det emellertid vara slöseri att avlöna en chef, då samlingarnas ordnande redan var genomfört. Åsikten att chefsplatsen var en honnörspost och ej en arbetsyssla — en åsikt, som förefaller eftervärlden rent absurd — tycks ha delats av riksdagens majoritet, beslutet stannade nämligen vid att intendenten skulle utöva chefskapet. Två amanuenser fick han dock till sin hjälp.

Wennerberg var härmed ur räkningen. Men i riksdagsbeslutet ingick museets avskiljande från Överintendentsämbetet, och till följd därav fann sig även Dardel skjuten å sido. Han blev mycket förargad och blidkades föga av att han blev — oavlönad — ordförande i museinämnden.

Den ledande inom museets konstavdelning var alltså Boklund. Men i den stat, som blivit fastställd, fick han som intendent så pass liten lön — 1,500 kr. upp-gives — att han måste anse denna befattning som en bisyssla till sina övriga göromål. Till hans åliggande hörde även tillsyn över Livrustkammaren och över statens konstsamlingar på de kungliga slotten. Vid denna tid hade han därjämte tillsyn över Karl XV:s privata tavelssamling och bar som dess vårdare titeln hovintendent.

Snart väntade honom en ytterligare befattning, han blev nämligen Qvarnströms efterträdare som direktör för akademiens skolor.

Qvarnström avled oväntat i maj 1867. Dardel, som då var i Paris, där han hade att övervaka ordnandet av den svenska konstavdelningen på världsutställningen, föreslog till direktörsplatsen Egron Lundgren, Fagerlin eller varför icke Tidemand. Konungen var mest böjd för den sistnämnde, men varken denne eller Fagerlin befanns villig — att fråga Lundgren ansågs lönlöst. I ett brev till Dardel nämnde då Scholander Boklund som den bäste kandidat, som för tillfället fanns att tillgå. Scholander var denna gång så ivrig, att han rentav var hågad att vädja till *eleverna*: "Låt skolorna sammanträda och göra en folkomröstning", skrev han, "och valet skall ofelbarligen falla på den ende läraren, som bland eleverna har anseende *såsom lärare*, och det är Boklund."

Dardel ansåg visserligen, att "platsen fordrade en konstnär i högre mening", men akademiledamöterna valde Boklund — utan att rådfråga eleverna. Molin fick några få röster, Scholander en.

Följande år efterträdde Scholander sin morbror Axel Nyström som akademiens sekreterare. Att Nyström velat göra sekretariatet "till fideikommiss i sin familj"

antydde både förut och efteråt. Men ingen kunde neka till att Scholander var självskriven tronföljare. Nyström avgick i juli 1868 — han var då 75 år gammal — och avled på nyårsafton samma år.

En kraftnatur hade han varit, och mycket olika hade han blivit bedömd.

Redan hans brev under studieåren i utlandet vittna om, att han inte tillhörde dussinarten bland människor. Han visar sig såväl då som under sin verksamhet i hemlandet livfull och vaken, uppriktig mot sina vänner, hetsig i känslor, orädd, ivrig att taga parti.

Hemma blev han till stor nytta, men ansåg sin förmåga som arkitekt oanvänd, blev smånigom mera tjänsteman än skapande konstnär, var alltid en pådrivande och ordnande kraft. I alla företag till konstlivets höjande och till konstnärernas nytta var han med, i regeln en av dem, som drogo lasset.

Att han kunde vara envis och oresonlig är uppenbart, och att han kunde dabba sig framgår av hans åtgörande i Nationalmusei byggnadsfråga — ordet lättsinnig, som Södermark fäller om Nyström, var där fullt på sin plats.

Inom akademien hade han ett levnadskraftigt motparti, som ej sparade på skvaller och förtal. Själv var han ej heller hänsynsfull, åtminstone ej mot medtävlare. Men när han bevitnade kryperiet och det rådande



Scholander.
Teckning av J. Höckert.

kotterisystemet, så är det förklarligt nog, att han höll tyglarna strama, då han kommit till makten. Att han under 40 år "despotiskt" styrde akademien är en åsikt, som Dardel ej var ensam om. Men tadelarna kunde varken förneka hans viljekraft, hans arbetsförmåga eller hans administrativa skicklighet. Scholander — ej uteslutande tacksam mot den man, som drivit honom in på arkitektbanan — var alltid imponerad av hans starka personlighet.

I ett brev, skrivet det sista år, Nyström upplevde, skildrar Scholander honom som "den vänsälle patriarken, sammanboende inom en hydda med den gamle björnen, som ej varit att leka med och om vilken den, som likt mig känt honom nära, kan vittna att han hade ett gammaldags trofast hjärta, en skärpa i lynnet,

som aldrig tillät att leka med det, som borde vara allvar, och en stor ande, som blivit kastad i en alltför liten verkningskrets.”¹ Och efter den alltigenom ämbetsmannamässiga minnesteckning, Scholander på akademiens högtidsdag 1869 ägnade den avlidne, tillade han i sitt manuskript följande rader:

”Han hade förtjänat mera och bättre. Men konstnärerna tålde honom ej, och för släktingen, efterträdaren var ej passande att vid detta tillfälle utbreda sig i lovord, som skulle berört verksamhet utom det konstnärliga området. Konstnärerna, för vilka han dock uträttat och arbetat mycket, hindrade upptagandet av hans bild och minnesruna i Ny illustrerad tidning, och inför ett sådant auditorium tjänade till intet att bränna mera rökelse än deras näsor möjligen kunde tåla. Nyström passade under sin levnad ej för däsiga och tanklösa artister. De fruktade honom och han föraktade dem.”

4.

Karl XV konst. ”Dagen gryr” var titeln på ett skådespel av Frans Hedberg, livets centralgestalt. som applåderades på Kungliga teatern vid tiden för den nya statsförfattningens genomförande. Efter de fyra ståndens avträdande från den politiska skådeplatsen motsåg svenska folkets majoritet en ny dags inbrott.

Inom konstlivet borde Nationalmuseets tillkomst och akademiens uppryckning beteckna början av ett nytt tidevarv. Nya män hade övertagit ledningen, och ser man efter, så finner man *de samma männen* som styrande på olika platser. Man kunde alltså hoppas på enhetlighet i vilja och strävan. Riktlinjerna lågo klara, det gällde att fasthålla dem och hålla dem samman.

Den främste vid styret var naturligtvis *kung Karl* själv.

Han trivdes bäst i sällskap med konstnärer och han räknade sig in bland dem. I egenskap av ”konstälskare” hade han anonymt deltagit i akademiens utställning 1853 med två svenska landskap — det ena, ”Vy av Uppsala från Svartbäcksidan”, skänkte han till akademien som medlemsstycke. Till utställningen 1856 bidrog han — nu ej längre anonym — med ett landskap från Drottningholm och en utsikt av Bohus fästning. En artig kritiker, Vilhelm Wohlfahrt, skrev då i Posttidningen, att vore han ej Sveriges och Norges tronföljare, så vore han i alla fall ”en prins bland landskapsmålare”. Då han 1857 tillträdde regentskapet över de båda länderna, antecknade Dardel i sin dagbok, att kronprinsen ”tyckes mycket benägen att visa sig som en varm beskyddare av målarkonsten”. Han hade redan då för avsikt att på slottet bilda ett galleri av uteslutande svenska och norska tavlor, och ”han kommer säkert att uppmuntra konsten med större urskillning än hans far och farfar härvid ådagalagt”.

¹ Till P. A. Säve 1868.

När Karl XV bestigit tronen, skrev Scholander i ett brev till P. A. Säve:¹ "Nu hava artisterna tills vidare en vänlig och konsterefaren hand, som håller spiran. Han har fått på sin del en god vilja, ett öppet hjärta och en öppen hand. Vad kommer han att uträtta för landet, och vad skall han bliva för konsten? Förlåt egoismen, som lyser genom önskningsarna, men nog unnar jag kung Karl en mycket betydlig förmögenhet, ja mycket, mycket pengar — då mycket, mycket kommer att göras."

Karl XV blev dock aldrig suverän inom konstlivet, blev ej som Gustav III de dristiga och högtflygande uppslagens man. Han hade aldrig "mycket, mycket pengar", var ständigt på ett obehagligt sätt bunden av landets finansläge och av riksdagen — "vad kungen lovat, det bryta ständerna, och kungen måste finna sig i det obehaget", skrev Scholander till Gunnar Wennerberg på tal om museichefsplatsen.²

Bundna av finansläget hade även kung Karls företrädare varit. Karl XIV Johan hade likväl på ett efter omständigheterna ganska storslaget sätt tagit den monumentala skulpturen under sitt hägn, hade även beställt porträtt och bataljtavlor och hade därjämte av sin godhet köpt tavlor utan värde av behövande målare. Enligt Crusenstolpes stilisering "urladdade" han "sina byggnadsfantasier på sin enskilda skapelse Rosendal". Oskar I visade som byggare enligt samma historiska källa "åtrå att förändra men med total oförmåga att försköna".³ Det lilla leksaksslottet Oskarshal utanför Kristiania var dock ett välvilligt försök att ge norska konstnärer tillfälle att samverka — låt vara att resultatet blev anspråkslöst. Kung Oskar och hans gemål köpte för övrigt både svenska och norska konstverk.

Karl XV:s byggnadsplaner strandade på penningfrågan. Hans "älsklingsplan" gällde — enligt Dardel — ordnandet av Helgeandsholmen och i samband därmed uppförandet av ett nytt kungligt stall, som tänktes förlagt än till Skeppsholmen, än till Artilleriplan eller Humlegården. Frågan ventilerades utan resultat ända till konungens död. Hans andra älsklingsplan gällde Ulriksdals förskönande. Berövat sin barockprakt hade Magnus Gabriel de la Gardies och Hedvig Eleonoras lantslott sedan 1822 tjänat till ålderdomshem för invalider, tills det 1849 övertogs av Oskar I för kronprinsens räkning. Det förslag till omskapande av dess yttre i renässans, som Scholander skisserat 1857, vann kronprinsens gillande men blev aldrig utfört. Men slottets inre blev genomgående nyskapat. Kronprinsen medverkade personligen — åtminstone berättar Scholander, att "den höge herrn har gjort sig en riddarsal på Ulriksdal, där han debuterat även i min väg och har heder av försöket."⁴ Resultatet av det omfattande inredningsarbetet omtalas av samtida som "konstnärligt, prydligt och hemtrevligt".⁵ Ännu våren 1872 — kort före konungens död — blev ett rum

¹ 8 sept. 1859. — ² Febr. 1861. — ³ "Ställningar och förhållanden", febr. och mars 1862. — ⁴ Brev till P. A. Säve 1 mars 1858. — ⁵ Livmedikus E. M. Edholm i sina memoarer.



Karl XV:s tavelgalleri på Stockholms slott.
Teckning av V. Andrén.

”restaurerat i götisk stil”, året förut utförde arkitekten E. Jacobsson på beställning ritning till en galleribyggnad av trä — utrymmet på Stockholms slott hade nu blivit otillräckligt för konungens målningssamling. Men det enda, som blev byggt på Ulriksdal, var den lilla kyrkan och ett nytt kök.

Inom Stockholms slott tillskapade Scholander några nya interiörer.

I det nyssnämnda brevet till Säve kallar Scholander kung Karl ”en François premier” och tillägger: ”Ingen, som känner honom, kan annat än innerligt älska honom.”

Han vann konstnärernas kärlek och följde deras verksamhet med varmt intresse. I stort kunde han, trots sin goda vilja, ej uträtta så mycket, som man haft skäl att hoppas. Det blev huvudsakligen genom den personliga välviljan mot konstnärerna, som hans inflytande gjorde sig märkbart. Han hälsade på i ateljéerna, gjorde en och annan beställning, understödde unga förmågor, lät fattiga akademielever köpa färger på sin räkning. Vid sina konstinköp visade han ingen ensidighet. Självklart nog uppmuntrade han nordmannariktningen och överhuvud det fosterländska strävandet, men han köpte av göter och romare, av düsseldorfsmålare och av franskt påverkade kolorister. Hans galleri på slottet — samma

galleri, där Gustav III placerat sina antika statyer — upptog jämte ett fåtal relativt äldre tavlor många av de samtida målarnas mest representativa alster. Tack vare konungens testamente erhöll efter hans död Nationalmusei svenska samling en betydande förstärkning.¹

I sin egen konstutövning visade han sig vara en begåvad diletant. ”En prins bland landskapsmålare” fick han aldrig tid att arbeta sig till en gedigen konstnärlig utbildning. I sin ungdom hade han liksom hans syskon inhämtat teckningens principer under ledning av tecknaren och litografen Anders Lundqvist. Han hade även målat akvarell för kapten Berger, målade likväl helst i olja. Sommarbilden från Uppsala (1853) har en mjuk, mild ton, närmar sig litografi i behandlingen, är noggrant utförd, träden äro konventionella, men sommarhimlens vita moln äro målade med relativt full pensel och liva upp det på färg sparsamma landskapet.

Konungens kolorit blev med åren klar och hård, han målade raskt och omedelbart, saknade varken käckhet eller handlag men väl tålmod, intensitet i studiet. Måleriet var för honom en uppfriskande sysselsättning, han tröttnade aldrig på att måla svenska landskap, utförde även en del norska fjordutsikter med snöfjäll. ”Lyckligast är för kungen motiven ur våra barrskogar med stora stenar, vatten, kärr m. m.”, yttrade Boklund i en anteckning. Scholander omnämnde konungens landskap såsom ”utmärkta genom en klar och sann nordisk luftton och en anslående sammanhållning av det hela”.² Han undvek att ge sig in på svårlösta problem, hans fordringar på sig själv voro begränsade, och diletantskapet röjde sig ej minst i hans obesvärade sätt att anlita andras hjälp. Boklund gav honom en tid framåt två ordinarie lektioner i veckan, stod då bakom sin elevs stol, medan denne målade, övertog ibland penseln, biträdde för övrigt med att uppteckna motiven — det hände till och med, att han målade studier efter naturen åt sin konung. Enligt Scholanders utsago rådförde sig denne, förutom med Boklund, ”förnämligast” med Edv. Bergh och Wahlberg. Någon gång samarbetade han även med Winge och Malmström. Han deltog i att måla landskapet på Wings ”Hjalmars avsked av Orvar Odd” och lär under Wings frånvaro ha ”höglagt”

¹ Bland svenska målningar i Karl XV:s samling voro Wickenbergs holländska vinterlandskap, Blommers Näcken och densammes Freja, två av Wahlboms Gustav II Adolfsmotiv samt en hästtavl, Höckerts Bröllopfärd i Lappland, en representativ dalkulla m. m., historiska genrer av Boklund, ryttarporträtt och djurtavlor av Kiörboe, av Egron Lundgren Corpus dominifesten och akvareller från Indien, av Jernberg tre genrer, av D'Uncker Pantlänekontoret, vidare Malmströms Älvalek, Wings Kraka, Hjalmars död, Tors strid med jättarna m. fl., landskap av Fahlcrantz, Palm, Stäck, Berger, Markus Larson (flera), Kallenberg, Rydberg, Wahlbergs Fiskläge. Av norska konstnärer målningar av Arbo (Valkyria), Fearnley, Gude, L. Munthe, Tidemand, Sundt-Hansen, Baude, Cappelen, J. F. Eckersberg.

Att samlingen var betydligt blandad är självklart. Konungen hade inköpt en del konstverk för att hjälpa målare, som voro i förlägenhet, eller för att uppmuntra unga talanger — åtskilliga tavlor hade han vunnit vid Konstföreningens utlotningar, hade alltså ej själv valt dem. Ur hans samling, som omfattade inemot 500 nummer, utvaldes efter hans död för museet 126 nummer, av dessa 62 svenska oljemålningar, 26 norska och 7 danska, dessutom 31 akvareller och miniatyrer.

² Minnestal på Konstakademiens högtidsdag 1873.

en fallen kämpe, som han fann störande. I samarbete med Malmström målade han "Kung Sverres tåg till Norge" och "St. Sigfrid predikar kristendomen" — kompositionen och figurerna av Malmström, landskapet utfördes efter Malmströms skiss av konungen. I dennes sista målning "Vid skogsbäcken" — ett motiv från Värmdön — insatte Malmström barnen, som leka sjömän på en kullfallen trädstam.



Karl XV. Motiv från Värmdön.
Oljemålning 1865. Nationalmuseum.

Boklund och Dar. *Boklund* var konungens närmaste målarvän och förtrogne. Till del.

hans hem gick en ständig trafik av lakejer med order till hovintendenten att på utsatt timme infinna sig på slottet, ofta nog "för att måla". Om somrarna bodde "Bokis" med familj i en flygelbyggnad på Ulriksdal. Han levde i nådens solsken, och om hans karriär väckte avund och förargelse, så yppades därav föga eller intet hos konstnärerna, som lärt känna hans välvilja och hans hjärtelag.

För egennyttan kunde han ej beskyllas. Få människor torde ha varit så fria som han från självisk beräkning. Vid sidan av sina tjänstgörömål, som vart för sig kunnat utfylla en mans tillvaro, åtog han sig det ena förtroendeuppdraget

efter det andra, och dessutom hjälpte han utan att tröttna sina närmare och fjärrare vänner med råd och dåd.

Hans hjälpsamhet översteg vida vad någon hade rätt att begära. Besvär eller uppoffringar tänkte han aldrig på, och därför togs också hans beredvillighet i anspråk från alla världens håll. Den samling brev från samtida, han efterlämnat, är belysande även däri att flertalet av breven — från äldre och yngre konstnärer, alltifrån Fogelberg och till gossarna i antikskolan — överflöda av tack-sägelsor för bevisade tjänster, liksom oftast av anhållan om nya. Han skulle taga emot tavlor, hänga upp och packa in tavlor och först och främst sälja dem — priset lämnades ofta åt honom att bestämma — sälja till konungen, till museet eller Konstföreningen eller till vem han behagade, blott han inte dröjde länge med att skicka pengarna, vilket nästan alltid var huvudsaken.

Han fick ej mycken tid att ägna åt sin målning. Denna blev för honom "en tillfällig bisak", en uppfriskande sysselsättning på lediga stunder.

Skolan blev hans hjärtebarn. Till och med Dardel, som i sin dagbok ganska konsekvent yttrar sig om Boklund i ringaktande ordalag, medgav efter dennes död, att han var en god lärare och att vår målarskola hade honom att tacka för "sin relativa blomstring". Resultaten av skolans verksamhet visa, att han varit en i hög grad uppryckande kraft. Han sökte aldrig påtvinga eleverna något allena saliggörande målningssätt — varken Coutures eller någon annan mästares. Han lät dem söka sig fram, och då han i rätta stunden grep in i deras arbete, skedde det på det sätt, att han tog penseln och avsatte på elevens studie några färgtoner som hållpunkter, utgångspunkter. Hans för detta elever erkände villigt hans förmåga att framlocka möjligheterna. En konstnär av det yngre släktledet har om hans undervisning fällt det väl funna uttrycket: "Boklund förstod så att säga att blåsa på kol. Fanns det glöd däri, så fick han det att brinna, och han lät det brinna som det ville, han blott blåste. Endast så är en skola berättigad."¹

Vid Boklunds hemkomst från München hade Scholander uttryckt sin förhoppning, att han ej måtte "snart surna liksom de andra, liksom de mista intresset för vad andra göra och liksom de sätta sitt ljus under ena skeppo, då det gäller upplysningar, råd och öppenhet".²

Boklund var i själva verket ej den som surnade. Han var minst av allt en enstöring, och så jäktad han än var, fick han tid övrig till ett ganska intensivt sällskapsliv.

Ett av hans första åtgöranden efter sin hemflyttning var försöket att åstadkomma kamratliv och kamratanda bland konstnärerna. I detta syfte stiftade han *Konstnärsklubben*.

Den räknar sin tillvaro från den 11 oktober 1856. Dess första lokal var ett rum på en anspråkslös källare vid Norrlandsgatan. Där firades den första julfesten

¹ Skulptören Teodor Lundberg i ett stipendiatbrev till A. T. Gellerstedt 10 aug. 1886.

² Brev till Arsenius 18 mars 1856.

med ceremonier, klappar, tal och visor. Scholander var från början klubbens rimmare och Boklund var dess "mamma". Den 13 maj firade man på Franska värdshuset på Djurgården vårens ankomst "med all möjlig ostentation". Där uppfördes ett spex av Scholander, och där sköttes sången av "kormästaren" Troili och hans kvartett.

Axel Nyström hade långt förut klagat över saknaden i Stockholm av en klubb, där konstnärerna kunde sammanträffa. Han fick nu som hedersgäst jämte Anckarsvärd och Fahlerantz bevista denna värfest. Den följdes av andra festligheter — vid ett tillfälle uppfördes ett balettnummer, där Scholander och Höckert uppträdde som Papilio och Rosa. Det var ett enstaka glansnummer, i vardagslag nöjde sig konstnärerna med att spisa kväll, dricka sitt glas punsch i varandras sällskap och talas vid om angelägenheter, som borde intressera dem alla. Scholander sammanfattar resultaten av klubbens tillvaro i uttrycket: "De, som förr sneglat på varann, blevo här bekanta."

Emellertid befanns det i längden ej lätt att hålla ihop de stridiga elementen, och vissa tider tynade klubben och tycktes på väg att självdö. Men den levde alltid upp igen och blev en fast institution i konstnärslivet.

Från 1869 hade klubben sina sammanträden i Konstföreningens utställningslokal vid Kungsträdgården. "Om Konstnärsklubben" — har Egron Lundgren antecknat — "är icke mycket att säga. Goda vänner samlas där i skymningen, prata eller sjunga glada körer till ömsesidig belåtenhet mitt i Konstföreningens efemeriska samling av mästestycken och landskapsstycken och andra stycken och i avvaktan av dukningen för sexan, kvällens egentliga angelägenhet, innan man skiljes åt, stilla och beskedligt."

Dardel var kung Karls kabinettskammarherre, följaktligen i vida högre grad än Boklund hemmastadd i hovkretsen.

Samtida ha vittnat, att han använde sitt inflytande hos konungen till konstens och konstnärernas fromma.

Ingen kunde förneka hans goda vilja. Självt erkände han i sin dagbok sin begränsning. Framför allt i sin verksamhet som överintendent, ledare av statens byggnadsväsende förföljdes han av medvetandet om sin bristande sakkunskap och medgav, då han omsider lämnade denna befattning, att det varit "tack vare min intendent Scholanders stöd", som han "på ganska hederligt vis" kunnat draga sig ur spelet utan att ge anledning till alltför skarp kritik.

Livaktighet och uppslagsrikedom hade han visat alltifrån första början. En av hans första åtgärder som konstchef gällde anskaffandet av tillfredsställande lokaler för målarskolan. Det uppslag, han framlade 1864, ledde omedelbart till ateljébygget vid Kungsträdgården. Statens kassa behövde ej anlitas, byggnaden uppfördes av ett för ändamålet bildat bolag. Översta våningen med fyra stora

ateljéer fick akademien rätt att hyra och första våningen uppläts åt Konstföreningen, som ingått som aktieägare i företaget.

Uppslaget till Nationalmuseets invigning med en skandinavisk konstutställning blev hans nästa inlägg av betydelse. 1867 ordnade han svenska konstavdelningen på världsutställningen i Paris, stannade där som jurymedlem och lyckades utverka medaljer av tredje klassen åt Fagerlin och Edv. Bergh. Om dylikt medaljfrieri hade vi förut ej hört talas — det ingick snart i tidens vanor.

Det som ej lyckades Dardel var att få till stånd ett Konstindustrimuseum med egen byggnad i Stockholm. En slöjdsamling grundades visserligen och bildade

sedan jämte Karl XV:s stora konstindustriella samling grundvalen till en särskild avdelning i Nationalmuseum.

Utställningsväsendet i Stockholm nådde under denna tid en utveckling, som hälsades med glädje. Konstföreningens ledamotsantal hade under årens lopp varit i ganska jämt stigande, det överskred 1857 tusentalet, dalade sedan något men uppgick 1864 till 1,108 och nådde omsider 1877 sin högsta siffra: 2,044. Från 1868 var föreningens utställning i ateljébyggnaden öppen året om. Samtidigt upptog föreningen den gamla goda planen från 1830-talet att tid efter annan anordna



F. v. Dardel. R. v. Rosen och E. av Klint.
Pennteckning.

utställningar av äldre svenska konstverk ur privata samlingar. Fyra dylika utställningar gävo nu en överblick av svenska konstens olika stadier från Frihetstiden till mitten av 1800-talet.

Vid sidan av Konstföreningen hade Föreningen för nordisk konst uppstått 1858. Den hade samma uppgift som det äldre samfundet, ämnade företrädesvis uppmuntra konst i fosterländsk anda, inköpte billiga tavlor och utlottade dem till ledamöterna, som i årsavgift erlade 7 kr. 50 öre. 1877 ökades avgiften till 10 kr., Konstföreningens ledamöter betalade alltifrån dess första tid 15 kr. "Nordisk konst" räknade 1858 sina ledamöter till 310, men 1875 översteg deras antal 1,400. Föreningen höll till i en anspråkslös lokal vid norra Blasieholmshamnen.

För spridande av konstbildning verkade August Sohlman och efter honom C. R. Nyblom och L. Dietrichson genom konsthistoriska föreläsningar vid Konstakademien. Sohlman uppehöll hos ungdomen intresse för nordisk nationell konst. För konstnärlig smak arbetade månadsskriften Litografiskt allehanda, som startades 1859 och levde till 1865. Den fick då en efterträdare i Ny illustrerad tidning, som bland sina medarbetare räknade Scholander, Höckert, Dardel, Bergh, Malmström, Dietrichson, Eichhorn. Tidningen följde med uppmärksamhet företeelserna på konstens område i Sverige och utlandet och återgav en mängd konstverk i avbildningar, som tillfredsställde tidens fordringar.

För konstslöjdens höjande ivrade man genom att utveckla och understödja de tekniska läroverken, som sågo sina lärosalar besökas av talrika unga slöjdidkare. Den av Mandelgren stiftade söndagsskolan för hantverkare, som öppnats 1844 i akademiens hus, hade nu växt till Slöjdskolan, som övertagits av staten och 1868 fick omfattande och för sin tid storartade lokaler i eget hus vid Mästersamuelsgatan.

Om man får tro allt, som är skrivet om denna tid, lyckades konstens främjare särdeles väl i sina försök att sprida kunskap och intresse. Den förut ganska likgiltiga allmänheten — skrev Dietrichson 1875 i texten till de

ur Ny illustrerad tidning hämtade "Svenska målares tavlor" — förvandlades till "ytterst varma vänner av konsten, till mecenater, som med glädje och iver uppskatta och tillhandla sig konstverk".

Dietrichson såg då tillbaka på ett avslutat skede. Helt och hållet efter bokstaven höra vi ej uppfatta lovorden. Andra röster från samma tid tala ett annat språk.



F. v. Dardel. Amtman Kyhn och statsrådet H. Forssell.
Teckning 1877.

5.

Även det allra vackraste har sina skymningar, hade Ture Wennberg yttrat på tal om konstens läge under Gustav III:s hägn.

Missnöje och missnöjda finnas även på Karl XV:s tid. Konstnärerna äro ett oförnöjsamt och knotlystet släkte, som har svårt att låta sig nöjas.

De som trivas bäst äro de, som ej begära annat än att få sköta sitt värv i fred

och ro, de som helt upptagas av sina personliga intressen, av sin verksamhet eller ärelystnad. Men de otåliga, som vilja se framstegen växa ut ur ansträngningen och som *fordra* att envar, som delar deras önskemål, också skall osjälviskt dela mödan, de bli missnöjda och misstroga.

Hos mer än en av dem finner man uttalanden, som tyda på ett allt annat än blomstrande konstliv. Höckert vantrivs i "denna sorts aktningvärda borgerlighet, uti vilken man med eller mot sin vilja kommer in här i Stockholm", bland "småsintheter och elände av alla slag, overksamhet eller misslyckad verksamhet", som han ser runtomkring sig.¹ Kiörboe, som vänt hem, finner sig ej behövas i Sverige utan reser sin väg igen. Egron Lundgrens "friska skratt" åt hemmets förhållanden övergår till trött missmod. Hemma vegeterar han i "ett slags hungersnöd i omgivningar, alltför konsttomma". Troili lever ett halvt liv och ser världen grått i grått, och Scholander är den, som — privat inför sina vänner — talar mera kraftigt ur skägget än någon av de andra, därför att han är mera än någon annan lysten efter att få hängiva sig åt ett syftesenligt arbete för framtiden.

Tidigt nog börjar Scholander se våra konstförhållanden i svart. Han blir pessimist — som han själv yttrar — "par la force des choses". Han säger sig lida under "vetandets förbannelse" och av svikna ungdomsillusioner.

Han har ej varit bofast hemma många år, förrän hans missnöje är fast rotat. Redan 1853 har han gjort den erfarenhet, att mossan växer fast i den nordiska konstnärens kropp och själ, och att isoleringen här uppe i "de sköna konsternas Kamschatka" lägger fjäll över hans ögon. Han liknar svenska konsten vid Döda havet, "ett sorgligt lervatten, vari det sprittande nödvändiga abborrlivet småningom byter sig i tung simpnatur och man sjunker så omärkligt allt djupare och djupare i den allt tjockare och tjockare lervällingen, till dess man icke mer förmår höja sig mot ytan, där solen glimmar".²

Då gryning till en ny dag för konsten i hemmet spåras fram emot detta årtiondes slut, kan även Scholander för någon stund glömma sitt missmod. I ett brev till P. A. Säve 1 mars 1858 berättar han, att "rikets ständer hava, såsom du torde veta, anslagit 6,000 rdr rmt årligen på ordinarie stat till inköp av svenska artisters arbeten för museet. Konstföreningarna i riket giva årligen ut ungefär 20,000 rdr till samma ändamål. Detta är en ganska vacker summa, och om man i högt medeltal uppskattar arbetenas priser till 400 rdr, så gör det 50 nya tavlor om året, som inkomma och spridas. Detta skall ovillkorligen bidra till smakens odling, och det visar sig även i Stockholm huru intresset vuxit till." Men dessa glädjande nyheter följas omedelbart av en påminnelse om att artisternas antal växer "som ohyra på en fattiglapp".

Två år senare³ urladdar han sig som följer: "Här är bara skröplighet och flärd, skrupna skal utan kärnor, inga förmågor och inga goda viljor." "På

¹ Till Arsenius 29 sept. 1861. — ² 30 dec. 1853. — ³ Till P. A. Säve 3 dec. 1860.

detta skarpa yttrande", tillägger han, "finner du bättre än av allt annat att jag börjar bliva gubbe." — Han var vid detta laget 44 år fyllda.

Efter ytterligare två år — då även akademiens preses klagar över den magra konstskörden — utbrister Scholander: "Stackars mina konstnärer här i Stockholm! Det går inte mera för dem. Brist på sysselsättning och därav följande modlöshet möter överallt."

Harm eller resignation är genomgående i hans uttalanden om konsten i polarlandet.

Det han saknar är kärlek till konsten och förstående av konst. I Egron Lundgrens ironiska yttranden om den tynande konsten i Norden instämmer Scholander till fullo. Men han kan ej liksom Egron ställa sig utanför det liv, han ringaktar, resa bort från snö och frost och sorglighet. Plikt känslan håller honom fången i isregionen, och han förargas över dem, som bryta bojorna: "Ingen vill bliva vid lästen, men alla vilja dansa." Själv är han en gång för alla bunden vid det otacksamma arbetet på att odla den egna magra torvan.

Han försöker förgäves uppmuntra sig genom att inskärpa, att man måste nöja sig med små resultat till en början. Det sorgliga är, att han ej tror på såddens mognad. I ett rimbrev till Arsenius (jan. 1860) skriver han:

— Må optimisten fjanta
basunande om konstens liv i Norden,
så är dock konst en alltför sydländsk planta
för att få trevnad i den svenska jorden.
Där skall den rötter slå på gråberg branta
och suga sol och näring blott ur orden —
vad under då om tvinsot plantan knäcker
och hon mot söder vissna skotten sträcker!

Den vörd, vi skänka konsten, vad är den i själva verket vörd:

"Säg, har det båtast konst i högre mening,
att var en såsom mecenat vill svassa
för tio banko till en konstförening —
en skärv till ett slags hyggelig fattigkassa?
Därmed har ju blott kallats fram en massa
av stackare, som uti blind förfäning
gå svältande och slå den gamla drillen
om 'fosterlandets otack emot snillen'."



Scholander. Viks slott tänkt i restaurerat skick.
Randteckning i brev 1849.

Den tid är längesedan förbi, då de fåtaliga konstnärerna ej hunno måla så många tavlor, som de många konstföreningarna ville köpa. Den 30 december 1860 skriver han till Arsenius:

”I Konstföreningen, den blomsterpottan,
där gödning vankas åt talangens lökar
och sällan något annat inköpt spökar
än alster av den klena medelmåttan,
förökas årligt mängden av de gökar,
dem vinsten lockar liksom ostluktt råtten.”

De konstverk, Nationalmuseum senast förvärvat, avfärdas i följande vers:

”Då du får se de sista av de tingen,
dem staten köpt i år, skall du förskräckas
att slika småkräk utav bergen kläckas
och att det givs så skral metall i ringen.
Man borde hava slopat hela bingen,
men då museets väggar skola täckas,
så finns väl vråar över för det dåliga —
det goda kommer, blott vi äro tåliga.”¹

Han återkommer ofta till ämnet: den svenska konstens magra möjligheter. Han ser tillbaka i tiden och påminner om de ”bedrövlige tavlor” av svenskt konstnärsoede, han sett i levande livet och ”i akademiens handlingar sedan 1775”.

Konstskolan har varit och är hållningslös, en tornbyggnad, där man börjat ”med att sätta upp den förgyllda tuppen”. Någon sund utveckling av en svensk konst har man aldrig kunnat åstadkomma.

”Du vet tillkomsten av vår akademi”, skriver han på gamla dagar (nyårsdagen 1879) till C. G. Estlander. ”Hon grundades av utlänningar för att till en del bilda medhjälpare vid slottsbyggnaden och tog snart skepnaden av en kunglig hovinstitution, vars medlemmar voro kungliga hovkonstnärer, framsläpande ett mer och mindre tynande liv i hemmet, då de voro medelmåttigt begåvade, återvändande till hemlandet, om de voro utlänningar och görande sig till utlänningar, om de voro utmärkta svenska infödingar — undantagen fäster jag mig ej vid. Resultatet av stiftelsen kunde ej påräknas bliva gott, så framt icke den nya konstskolans alumner finge utomlands lära vad konst är; många gingo ut, kommo hem igen och lämnade knappt något spår efter sig; andra foro åstad, gjorde betydliga framsteg, kommo hem igen; den livande fläkten och den närande saften av friska vindar och svällande frukter i den stora utländska konstträdgården tröt dem, och här, i hemmet, tynade de alla — alla — så småningom bort, gående baklänges och varande utan förmåga att med — här mer än annorstädes — välbehövt kraftigt föredöme visa de unga, vad resultatet av studier och resor en gång bör bliva, men i stället tärande den usla knallkanten av ett syrat nådebröd i form av lärarlön; blivande var och en i sin tur, samt med ytterst få undantag, ett gammalt ludibrium för lärlingspojkarne.”

¹ Inköpen 1860 voro — förutom Qvarnströms Fiskargosse i marmor — målningar av N. Anderson, Edv. Bergh, Kiörboe, Palm, Stäck, Wallander och Amalia Lindegren.

Han bygger sin tankegång i detta ämne på den grundsats, "som är oantastelig", att konsten ej ens i de rikaste länder kan leva och motsvara sin själsförädlande, höga uppgift, om ej staten ikläder sig omsorgen om den stora konsten, som ej får underkasta sig modeströmningarna. Det är för denna gren av konsten "den kärntrupp strider, som bildar och fortpantlar vad man kallar en konstskola". Frankrike ger ett gott exempel på, vilka resultat statens vård om konsten kan nå.

Men i Sverige har staten, det vill säga folket, föga konstbildning och föga behov av konst.

Den unge svenske konstidkarens mål blir därför att i utlandet vinna ett namn och en ställning.

Det lyckas för en och annan, de bli under sin bästa tid bofasta borta, deras främsta arbeten stanna kanske i främlingars ägo. "Den livaktighet, som inom konstodlingen skulle uppstå, om fältet för deras verksamhet vore just detta hem, den utebliver, och de hemmavarande talangfulle männen måste arbeta uteslutande för att vinna dagligt bröd — — —. De se omkring sig inga skapelser av starkare andar, av friskare krafter, de få ej uppehålla och öva sina egna genom större verk — — — allmänhet och konstföreningar ledsna på de stillastående verk och räcka hellre handen åt nya förhoppningsväckande konstnärsföreteelser — — och det som vederfares individen återverkar på det hela, någon konstskola stadgas icke."

Sätt i dessa förhållanden en konstnärnatur av det högsta slaget, en sådan som aldrig mättas av sina anspråk på sig själv, som oupphörligt tränar efter allt högre flykt. Han slutar i förtvivlan, i slapphet eller åtminstone i "magsyra och mjältsjuka" — och detta därför att han strävat efter ett oupphinnligt ideal.

Men för diletteranten kan vårt luftstreck lämpa sig. "Låt en och annan diletterant, som har annat att leva av, fnaska med sin lek — såsom jag gjort — det är tills-



Scholander. Längtan från Sverige.
Teckning i brev 1853.



Scholander. Koleran.
Teckning i brev 1853.

vidare vad vi kunna rå med, men den egentliga konsten hör oss ej till", skriver han i januari 1881 i samma brev, där han rentut säger: "Hos oss är lotten lika för alla, och därför borde här strykas ett streck över konsten."

I koncepten till de årsberättelser, som det ålåg honom att författa till akademiens högtidsdag, påträffas ofta variationer av uttrycket: "Vi måste åtnöjas med att vid årets slut befinna oss på samma punkt som vid dess början." Men dylika uttryck, mindre lämpliga för officiella högtidstal, som skola framföras i närvaro av akademiens styrande män och unga framtidshopp, äro strukna i det renskrivna exemplaret — och likaså ha åtskilliga allt annat än vördsamma utlåtanden om akademiens hädangångna medlemmar, vilkas konstnärskap nekrologförfattaren ej med gott samvete kunde prisa, blivit mildrade eller uteslutna.

Tjänstemannen Scholander utövar ex officio censur över individen Scholanders tankefrihet.

6.

Scholander oppo- Denne desillusionerade man var ej en av dem, som miss-
nent och konst- lyckats eller som såg sig motarbetad och undanträngd. Han
när. var en av sin tids representativa män, erkänd, hyllad, upp-
buren. Orsaken varför han ej blev konstlivets medelpunkt och styrande kraft är närmast att söka i hans egen läggning med dess motsägelser mellan å ena sidan kraftkänsla, självmedvetenhet, jäsande verkningslust, å den andra en långt driven försynthet och foglighet, olust för att ge sig in i konflikter och allt vad "bråk" heter.

Hans erfarenheter från sin debut i hemlandet, minnet av all förargelse, han fått smälta av det framtingade museiförslaget, hade satt djupa märken. Nyström hade, medan museifejden pågick, berömt hans "lugna, kloka, värdiga hållning".¹ Han var aldrig den, som ojade sig, och det var endast inför sina närmaste vänner eller då han anade en besläktad natur hos en ung och otålig framsträvar, som han frestades att oförbehållsamt ge utlopp åt sin ingrodde harm. Exempelvis den gång då han uppdrog konturerna av sitt levnadsöde för en ung, obalanserad gåpåare, Carl Larsson. Han skrev till denne:²

"Vet tit, huru det smakar att från koltåren hava brinnande håg för att gå en väg men fösas in på en annan, för vilken man känner djup motvilja, ända till dess årens kylande pulver lagt motvägande is i magen och stålat reflexionen? Vet tit, huru det känns att under fem år leva utomlands, icke hopgyttad med en klick landsmän i ett rökigt kaféhål, utan under ständig sammanvaro med det främmande landets barn, studera med dem det påtvungna och blunda för och försaka allt det lockande, som den andra banan bjuder? Vet tit., huru det känns att våldsamt ryckas hem mitt under studiernas fart för att oerfaren och med den

¹ Brev till Anckarsvärd juli 1847. — ² 30 jan. 1878.

djupaste motvilja sättas i spetsen för ett företag, vars omöjlighet och oriktiga beskaffenhet man klart inser, utan att någon lyssnar till protesterna av unga men kloka råd och att sedan få dela skammen av att det omöjliga störtat samman? — — — Vet tit., huru det för en man kännes att sedan under hela sitt liv skamsen stjåla undan alla möjliga timmar för att, bredvid de tvungna men hedrande göromålen, pyssla med det man varken lärt eller anser sig kunna och dock måste göra för att tillfredsställa sin trånad och kunna försörja sig och de sina? Vet tit., huru det känns att med kärlek till konsten och förstånd om, huru hon och hennes tillbedjare böra gestalta sig, leva i ett land, där ingen konst finnes och ej annat intresse än att dricka punsch och toddy, röka cigarr och prata strunt; eller att se, huru allt göres för att locka in ungdom på en bana, vilken efter mer eller mindre väl avslutade studier icke bjuder på någon fortsättning *uppåt*, utan i alla kända fall bär *utföre* igen, så snart fäderneslandet får makt med sina konstnärer i hemmet? Kan tit. föreställa sig vad det fordras för art av tåga i lynnet för att ändå hålla modet friskt och ej såsom Kettil Okristen gå in i högen och giva sig själv och alla andra hin hårde i våld?"

Scholander hade många av de egenskaper, som bryta väg för en man: andlig och lekamlig styrka och friskhet, tilltagsenhet och seghet. Hans mest iögonenfallande egenskaper voro dessutom en stark plikt känsla, ett robust temperament, ett ytterst livligt, impulsivt lynne, som kunde göra honom nyckfull och ombytlig i sina tycken, slutligen en outslitlig arbetskraft och en ständigt rörlig fantasi, ett aldrig tröttat behov att ge sina idéer konstnärlig form.

"Vanligt folk", skrev Onkel Adam till honom 1878, "äro planslipade, men du har fått tusentals fasetter, som avspegla ljuset i alla skiftningar av färg och glans."

Långt förut hade Gunnar Wennerberg om honom yttrat, att "mannen har vida mera snille och passion än de övriga artisterna och diletterarna tillsammans".¹ Detta sades, då frågan om Nationalmuseets organisation debatterades och då utomstående trodde att såväl Wennerberg som Scholander efterfikade chefsplatsen. Det visade sig, att Wennerberg ej hyste obetingat förtroende till sin gode vän. Han yttrar i det nyssnämnda brevet: "Visst har han både muntligen och skriftligen sagt mig angenäma saker, men — — — Det säkra är, att han som vän vore den kraftigaste och som fiende den farligaste."

¹ Brev till Arsenius våren 1864.



Scholander. Österlånggatan i gamla tider.
Fantasibild.

Pennteckning efter akvarell 1853.

Han var en stämmingsmänniska med starka sympatier och antipatier. Av sina yrkesbröder kunde han omtalas som en despot, som ej tålde höra andra röster än sin egen. Dardel, som fann honom "till naturen ganska hersklysten", erkände, att han dock ägde "en välvillig och godsint karaktär, som tillvann honom ganska allmänt sympatier". Om hans härsklystnad voro i själva verket åsikterna högst delade. De, som stått honom närmast, bedyra med en mun, att få människor varit så fria från ärelystnad som han. Han var medveten om sin duglighet, men han hyste avgjord motvilja mot att draga nytta av sin överlägsenhet och sitt inflytande, att framträda som ledare av det allmänna omdömet eller till och med att söka inverka på andras åsikter.

Han yttrar själv, att han gärna vill "spela den stora gåsungens roll och gå ensam". Han blir tidigt omtalad som en enstöring, "lever skild från nästan alla människor" och vill helst få leva i lugn och efter eget huvud, mot det att han å sin sida lämnar världen i fred för sina tankar och funderingar.

Han trivs i sällskap med några få vänner men avskyr det stockholmska sällskapslivet — han kan ej ens spela priffé — och drar sig helst tillbaka i självvald enslighet, drar sig in i sin "hög", i sin egen värld, där fantasiens bilder och minnena från ungdomen glimma fram ur "den lugna kolelden på hemmets trevliga hård".

Han har funnit receptet mot den nedstämdhet och harm, vari han måste leva. Det lyder så: "Gör arbetet till din käraste vän och ditt bästa sällskap, då behöver du ingen annan förströelse, ty ombyte av arbete är vila och nöje."

"Huvudsaken", yttrar han en annan gång, "är att låta arbete förkorta livstiden, som eljes förefaller tråkig, och lyckas man då någon gång göra annat än skräp, så mycket bättre! Själva arbetet är dock huvudsaken."

Och en tredje gång säger han: "Det finns blott ett näringsämne för konstens förkovran: kärlek till arbetet."

Mångslöjdare skulle han haft rätt att kalla sig. Han var ej blott som Desprez före honom arkitekt och akvarellist, han var tecknare, diktare, kompositör, hans sinnes livlighet drev honom till att uträtta "36 saker på en gång".¹ Ensam med sig själv kunde han håna sin oroliga försökslust, sitt diletterteri, sitt flaxande hit och dit, kunde kalla sig en inbilsk tok, sammansatt av idel lappar och klutar, ingenting helgjutet, fullfärdigt, avslutat.

Att grubbla över det egna jagets brister ligger eljest ej för hans lynne. Därtill har han sällan tid. Han kan sitta vid arbetsbordet 14 av dygnets timmar. Då han lägger ifrån sig arkitektens linjal och vinkelhake, får han fatt i akvarellpenseln, och då han kastar den, när mörkret faller på, är det för att gripa till tuschpennan,

¹ En gång vågade han sig till och med in på "konstberideriets" område. Han skrev (januari 1852) anonymt tre artiklar i Aftonbladet om Konstföreningens utställning. Han undvek alla estetiska utläggningar, höll sig till sak och talade ej i domareton. Dessa artiklar voro enstaka tilltag av en man, som ej ville lämna *något* oförsökt.

varefter han, då det börjar svida i ögonen, friskar upp sig med att dikta sagor, visor eller noveller för sitt eget och barnskarans nöje eller att i brev på vers eller prosa skämta bort vedermodorna och urladda sig för sina vänner.

Han har delat sig i två hälfter. Den ena "ämbetsmannar" fram sina dagar, den andra lever i en fri fantasivärld. Och det är detta fantasiliv, som håller honom frisk till lynnet, även då tankarna på det döda hav, vari han liksom andra svenska konstnärer har sitt uppehålle, tränga sig störande in i hans fristad. "Olycklig den som lever i torka och icke kan drömma sig ett idylliskt liv!"

Denna fantasivärld behärskas av moderns och av den gamle Acharius' sagor och av ungdomsminnen och stämningar från södern. Han lever i ett Kamschatka — nåväl, ett knäpp på gitarren i skymningen framför brasan, och väggarna öppna sig och månen lyser ned över marmorpalats eller över medeltidsgator, där serenaden ljuder och flickan lyssnar bakom fönsterluckan.

"Om Mälarn hade Arnos, Tiberns stränder,
om man på gatan såge romartogan,
om lazzaroner där — ej busar — stimmade
och om gondoler tyst på strömmen simmade;
då ljöde zitterklang när natten stundar,
då följde blomsterdoft med morgonfläkten
ifrån romantiskt dunkla myrtenlundar" — — —¹

Antingen han målar i färg eller med penna och bläck, är det de "kära drömmarna" om gamla tider eller om avlägsna länder, som giva stämning åt det han diktar. Långt i tid och i rum, långt ifrån det vardagliga reser såväl målaren som skalden Scholander, då han är stadd på de vägar, han själv valt.

¹ I brev till Arsenius 12 dec. 1861.



Scholander. Ett skissboksblad.

Pennteckning.

Akvarellmålaren är hemma i gamla tiders Stockholm, i det romantiska Visby, i Tyskland och Italien. Han uppsöker det måleriska i gamla arkitekturmotiv, diktar dem tillbaka till deras glanstid och ger bilden en stämning, som uttrycker såväl tidens som ställets skaplynne.

På torget i hansestaden är ett vimmel av köpmän, drivare, handlande, matronor. Vid piazzettan landar dogen med sitt brokiga följe i gyllene båtar. Utanför borgen slåss lansknektarna. Genom den praktfulla kyrkportalen komma biskopar, korgossar, präster i procession. I ruinen glimtar skattgrävarens lykta, och i den skumma gränden lura banditer eller bulta rättstjänarna på en igenbommad port.

Eller leder honom fantasien in i sagans värld med dess nyckfulla mystik och dess pråliga färgprakt.

Han lyckas allra bäst i de av drastisk humor burna bilderna till hans egna sagor för stora och små. "Fjolners saga" finner han själv med all rätt vara "något i sitt slag kuriöst och i många delar bra". Fantasins styrka och smidighet förnekar sig lika litet som stilkänslan och pennans elegans i den slösande rikedom på nordisk ornamentik, som bildar ramen omkring de 32 stora kompositionerna.

I sina akvareller ser han motivet huvudsakligen med en smidig arrangörs öga. Stämning liksom figurgruppering ge ofta intryck av teater, av praktscener ur någon opera. Det hela är skickligt men saknar personlig karaktär, figurerna äro ett måleriskt staffage, kompositionen livfull och säker, utförandet virtuosmässigt, byggt på den äldre franska metoden — lokalfärgerna avsatta på ett underlag av dämpat gulbrunt, som ger det hela en sammanhållande, varm, någon gång likväl unken ateljéton. En helt annan klang och friskhet ha akvarellfärgerna i Egren Lundgrens blad från dennes senare tid eller i Bergers mariner och i Billmarks franska landskap. Högst bland Scholanders blad stå hans omedelbara arkitekturstudier, tecknade med säkerhet och med osvikligt förstående av formen. Och där äro färgerna avsatta med känsla och kläm.

Han vet själv bättre än någon, att han som akvarellist — då han går utanför arkitekturområdet — är ingenting annat än en oförskräckt och händig diletant.

Även i sina dikter är det en färgrik *yta*, han skildrar. Han "leker sångare", liksom han leker målare, han promenerar omkring på skaldekonstens ängar, gläds åt blommorna, läppjar på poesins eldande och svalkande dryck och roar sig med versskrivning för att "hålla själen frisk och munnen leende", medan folket går utanför och leds i verklighetens jämngrå värld.

Hans penna löper obesvärat. Än diktar han romanser, än lyriska småstycken, än vidlyftiga berättelser på ottave rime, helst med ämnen ur konstnärslivet. Och på prosa än fornnordisk saga, än italiensk skräckromantik, men på intetdera området är han hemmastadd. Han är fattig på uttrycksmedel, då han vågar sig in på känslornas område. Målarpoet är han ej, han är en orädd rimmare. Vid nyktert dagsljus vill han ogärna kännas vid sin fantasibarn, "ett slags skabb, som vidlåder min arma lekamen tidtals". Han tillägger: "Ont är det



Au Fjolner sprang upp, genom kallelsen wäckt,
 Med sprittande kraft i hwar led
 Och synen han följde när, latt som en fläkt,
 Den bort öfwer loftgängen skred ♦

An ljod det: **T**ill Oden! På walplatsens badd
 Gif hjetle ditt hjertblod och dö" —
 Då stupade Fjolner mot mjödkarers brädd
 Och dränktes i windlösa sjö ♦

P.LXXX.



Sa fick han, för twifwel på Wala, till tack
 Att dödlos i kummel bli lagd,
 Men sjelf han sitt grafel till lystmätets drack —
 Och det ar hans häfoburna bragd ♦

åtminstone ej. Den ständiga växlingen mellan allvarliga göromål och fantasilek med de varandra jagande idéerna fösa undan tiden, så att man icke visste att dagarna flytt, därest icke även lekens produkter stode kvar såsom förgångna timmars minnesmärken. Och detta kallar jag leva, det kallar jag en självskapad lycka, vilken man bör hava rättighet att oantastat njuta, och en egoism, varav ingen blir lidande.”¹

Men bäst han förirrat sig in i fantasiens land, klappar plikten på hans dörr och *arbetet* väntar.

7.

Scholander som ar- Scholander som arkitekt är ett ämne, som allt fortfarande kitekt. väntar på en saklig, inträngande analys. Hans verksamhet även på detta område bör naturligtvis ses i belysning av hans personlighet och av hans miljö.

Han kallar arkitekturen sin ”lagliga fästekvinna”. Vid henne är han bunden för livet men visserligen ej av en allt besegrande kärlek. En av hans franska kamrater från studietiden i Paris vittnar, att det var ”nästan med motvilja”, han ägnade sig åt arkitektur, och detta är en åsikt, som han själv på äldre dagar bekräftat. Han bör bli trodd på sitt ord. Men om det också är fräckt, så vågar jag i alla fall en undran, om ej motviljan i själva verket förstorades i hans fantasi? Hans brev under resan från Paris söder ut på sensommaren 1843 och därefter från Italien vittna om livligt intresse för denna ”påtvungade” konst, om outtröttlig upptäckarlust, jublande arbetsglädje och lyckokänsla. Då åtminstone var arkitekturstudiet allt annat än tvångsarbete. Och långt efteråt framhöll han gärna studiet av arkitektur — den grundläggande konstarten — som ”i hög grad hälsosamt och konstbildande”.

Hans egen verksamhet som arkitekt hade då visserligen tyglat hans lust till fritt skapande, hade tvungit improvisatören till tålmodigt, metodiskt arbete. Han hade grävt sig in i detta arbete med den viljekraft, den seghet och uthållighet, som låg i hans natur, och han satte en ära i att behärska det och att åstadkomma det under rådande förhållanden möjligast bästa — likväl alltid med dörren på glänt för små snedsprång utanför den lagliga fästekvinnans synkrets.

Scholander upptog och höll orubbligt fast de grundregler, som uttalats av Semper och som Nyström förkunnat för sina lärjungar i Stockholm: att en byggnads formgivning bör rätta sig efter dess ändamål, att de fordringar, man har rätt att ställa på ett byggnadsverk, först och sist gälla klarhet i plan, i anordning, proportioner och fördelning av massorna. Sekundära uppgifter bli utformandet av detaljerna liksom den dekorativa utsirningen. Han inskräper med kraft, att i arkitekturen detaljskönhet aldrig kan förgylla upp en svag totalanord-

¹ Till Arsenius 8 jan. 1868.

ning, att dekorativ överlastning och meningslösa prydnader äro av ondo och att renhet och därjämte enhetlighet i stilen äro oeftergivliga fordringar. Dessa grundsatser skärptes ytterligare under den studieresa till Tyskland, norra Italien och Paris, han företog sommaren 1863 — han hade då praktiserat i Stockholm i 17 år och under denna tid ej överskridit Sveriges gränser. Sina erfarenheter från denna resa och sina synpunkter på det han då sett av såväl gammal som modern arkitektur framlade han med klarhet och kraft och med starkt personligt färgad uppfattning i anteckningar, i brev och i årsberättelser i akademien.

I Tyskland har han beundrat Klenzes Valhalla och Schinkels härliga musei-kolonnad, men i dennes efterföljares verk i Berlin ser han tomma och andelösa skolarbeten, som sakna frihet och individualisering. Och fastän antikdyrkare vågar han säga rentut, att de grekiska formerna nu äro utslitna och att tiden ledsnat vid dem. Han beundrar de romanska kyrkorna, som verka uteslutande genom sitt med följdriktig enkelhet genomförda byggnadssätt, och det händer, att han känner oro inför de gotiska mästerverkens flödande detaljrikedom och virtuosa småknåperi.

I stilrenhetens intresse ser han med gillande samtida tyska och franska arkitekters metod att restaurera medeltida byggnadsverk och att ur dem bortrensa senare tiders tillsatser. Stilblandning är för honom alltid vidrig. Han utdömer de byggnader, där prydnadsbegär och sammanförande av oförenliga detaljer spelat en ingripande roll gentemot enheten och helheten. Han berömmar sin vän Garniers Grand opéra i Paris för dess planläggning, som med klarhet uttryckes i byggnadens yttre gestaltning, men han ogillar dess dekorativa överflöd — ”för mycket är för mycket” — och ser i byggnaden ”en bild av tiden, då den uppfördes: praktfull demimonde, voilà tout.” Han tillägger: ”Vad egentligen stött mig, är den oförtäckta blandningen av motiv från skilda tider med greciserade formdetaljer. Detta smakar Berlin och är mig vidrigt.”¹ Obesvärat sammanförande av dekorativa detaljer från olika länder och tider är ju en av skötesynderna i denna tids moderna arkitektur.

Scholander liksom Nyström framhåller konstruktionens ärlighet och materialets äkthet som önskemål för varje byggnadsverk, stort eller litet. Han har med belåtenhet sett moderna järnkonstruktioner som hallarna i Paris, i granit och sandsten finner han ideella byggnadsmaterial, och han uppskattar tyska och danska byggen i fogstruket tegel, använt i samband med naturlig sten eller terrakotta.

Men hemma klagat han upprepade gånger över bristen på tjänliga råämnen liksom på skickliga arbetare och därjämte över oförmåga och olust hos myndigheter och hos enskilda byggherrar att våga slå in på obanade vägar. Han är ”ursinnig på all murbruksarkitektur” i Stockholm. Det är dock i tegel med mur-

¹ Brev till C. Grundström 10 dec. 1877 och 21 jan. 1878.

puts, han liksom hans yrkesbröder där arbeta — de måste nöja sig med att sträva efter en vårdad detaljbehandling med de medel, som finnas att tillgå.

Med skicklighet och smak löste Scholander de byggnadsuppgifter, som förelades honom. De byggen, han fick genomföra, äro behärskat, lugnt, måttfullt hållna, de äga rytm och spänstighet, och de dekorativa detaljerna äro ritade med stilsäkerhet och kunna innebära friska och självständiga uppslag.

I Stockholm lämnade han flera prov på sin ståndpunkt som byggkonstnär. En av hans lärjungar, Hugo Hörlin, har i en studie 1891¹ givit följande utlåtande om några av dessa byggnader:

”År 1849 uppgjorde han ritningarna till Warodellska huset n:r 82 vid Drottninggatan i Stockholm, vilken byggnad i all sin enkelhet helt säkert är en av de noblaste och verkningsfullaste i huvudstaden. Den påminner om de romerska palatsen, men är mindre pompös och mera borgerlig till sin karaktär. Proportionerna äro väl avvägda och detaljbehandlingen är måttfull och fin, det vilar något personligt över det hela, som ger byggnadsverket organiskt liv och sammanhang. Särskilt är portalen originell.

Har Scholander uti denna byggnad visat en i sitt slag typisk lösning av storstadshuset för flera hushåll, så har han i det Barclayska huset vid Kungsträdgården lämnat ett framstående exempel på privatpalatset, avsett för blott en familj. Byggnaden är endast uppförd i tvenne våningar, en rådande bottenvåning och en lägre övervåning, men detta oaktat nedtryckes ej det relativt lilla huset av sina 4- à 5-våningsgrannar. Detta torde bero dels på dess större och väl proportionerade våningshöjder, dels ock av den på samma gång kraftiga och nobla detaljbehandlingen. Dekorationens huvudkaraktär är väl italiensk-grekisk, men granskar man den närmare, skall man finna, att de antika förebilderna bearbetats med stor frihet, självständighet och smak. Ja, uti listverket mellan de båda våningarna se vi en ornamentslinga, bestående av stilerade tistelplantor, vilken har något gotiskt i sin karaktär, men som icke dess mindre på ett förträffligt sätt harmonierar med byggnadens övriga dekoration.

I den för tre årtionden sedan uppförda tekniska högskolan har man tillfälle att iakttaga, huru Scholander understundom närmade sig en modernare uppfattning av arkitekturen, huru det konstruktiva bröt sig fram i det dekorativa, huru han, då det var fråga om nya behov, nya uppgifter, förstod att bryta med det traditionella och ikläda det nya en passande skrud. Hade den storartade skolhusbyggnaden blivit utförd i t. ex. rohbau och kalksten i stället för i puts, hade den helt säkert varit ett riktigare uttryck för sin upphovsmans tanke, på samma gång den skulle ha lämnat ett i alla avseenden varaktigare minne åt hans konstnärskap.

Främst bland Scholanders skapelser sätta vi dock kanske mosaiska synagogan i Stockholm. Här har hans fantasi haft större frihet; han har upptagit och fritt

¹ I Nordisk tidskrift.



Scholander. Barclayska huset. Stockholm.
Foto.

behandlat österlandets formvärld; han har sammanfört dessa former till en harmonisk helhet icke blott i och för sig utan även med avseende på byggnadens hemortsrikt. Detta gudshus är icke en importerad exotisk konstprodukt, utan en acklimatiserad skapelse, som trots sina främmande former på oss gör intryck av något bekant, inhemskt, och detta resultat har vunnits genom den personliga insats, som konstnären låtit komma sitt verk till del. Det är ej orienten, som i första hand talar till oss i denna byggnad; det är en landsman, det är en svensk konstnär. Särskilt vad det yttre angår har Scholander lyckats att med enkla medel åstadkomma en storartad effekt. Även det inre bjuder mycket av intresse genom de egendomliga stilkombinationerna, som där förekomma, dock saknar man där den färgglans, som man är van att finna i österlandets monument, och detta ger interiören en tung och något dyster prägel. Den dämpade färgskalan är dock betecknande för den tid, då byggnaden uppfördes."

Barclayska huset utgjorde på sin tid ett i Stockholm enastående exempel på ett aristokratiskt "eget hem" med "karakter av förnäm slutenhet". Det nedrevs 1917 för att ge plats åt livförsäkringsbolaget Thules bygge. Tekniska högskolans

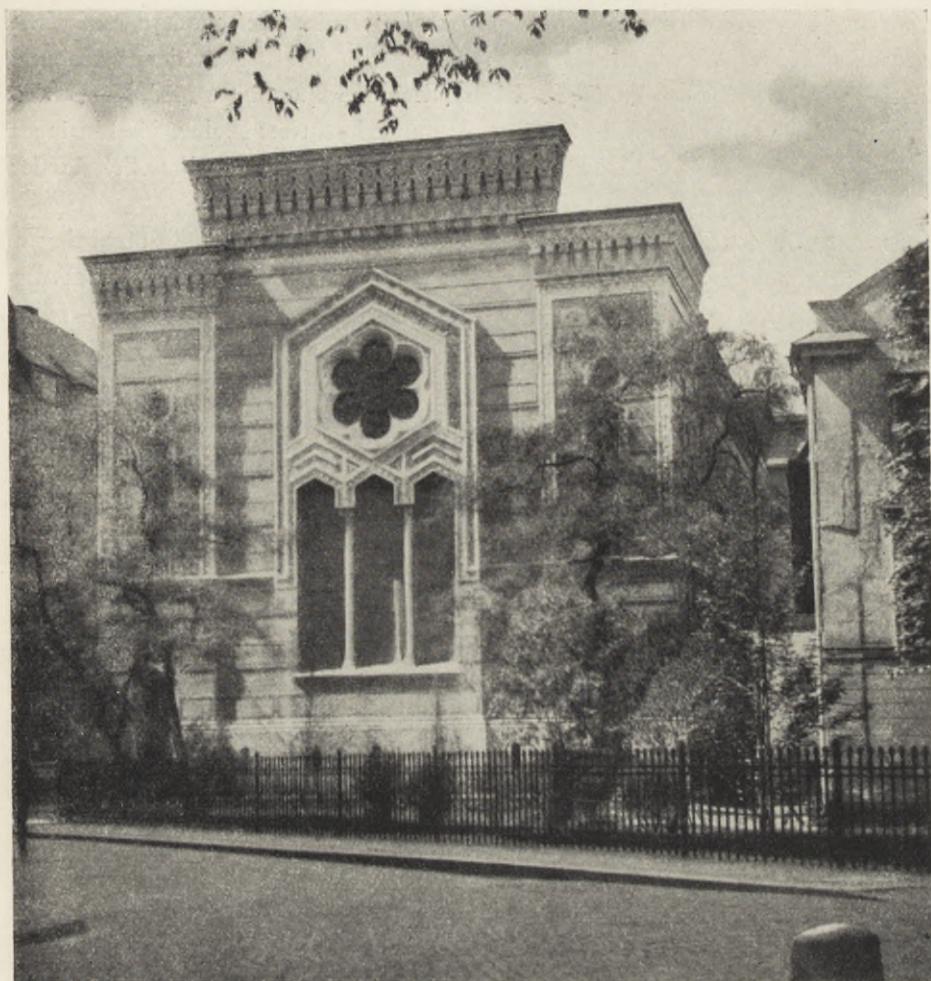
byggnad vid Drottninggatan uppfördes 1860—63. Den visar i formgivningen nya och självständiga grepp och blev förebild för många andra byggen — bl. a. för Scholanders Högre allmänna läroverk i Uppsala 1867—69. Synagogan ritades 1862, uppfördes 1867—70.

I en meritförteckning uppräknar Scholander bland sina arkitekturverk — utom de här ovan nämnda — Gärdserums kyrka i Småland ("spetsbågsstil", 1851), Vånga kyrka i Östergötland ("rundbågsstil", 1857), Allmänna läroverket i Visby ("1300-talets hanseatiska rundbågsstil", 1855—59), Bernadotteska gravkoret vid Ridrarholmskyrkan ("tysk renässans", 1858), Vasamonumentet vid Utmeland (s. å.), den lilla kyrkan vid Ulriksdal ("holländsk renässans", 1864) m. fl.

Från 1857 stammar hans här förut omnämnda förslag till yttre omklädnad av Ulriksdals slott i renässans med en elegant kolonnprydd infart i halvcirkel mellan parkfasadens båda framspringande flyglar. Skissen var en fri fantasiskapelse, som ej tog någon hänsyn till slottsbyggnadens historiska karaktär. Uppslag som Scholander fick utföra voro ombygget av landshövdingensresidenset i Malmö — fasaden omklädd i holländsk renässans — av slotten Ekholmen i Uppland — i fransk renässans med höga gavlar och hörntorn — och Sörby i Östergötland i italiensk renässans. Viks slott i Uppland fick i stort sett behålla sin yttre gestaltning, men Bogesund blev nyskapat, Per Brahes enkla stenbyggnad fick fyra ansenliga krenelerade hörntorn, rösten i trappform över fasadernas mittparti och annan prydnad. Slottet fick med ett ord en helt ny karaktär. Sett från segelleden in till Stockholm dekorerar det onekligen effektivt i landskapet.

Det synes mig uppenbart, att Scholander i sina arkitekturverk ofta nog tvangs att tygla sina personliga böjelser — i så fall dock minst i Synagogan — och att det framför allt är i vissa av sina *interiörer*, han fick uttryck för sin personliga fantasi. Detta gäller främst hans nyinredning av Ulriksdal, där han säkert tillfredsställde såväl sin kunglige herres som sin egen smak. De interiörer, han där tillskapade, tyckas mig vara samma andas barn som åtskilliga hans akvareller. Han är där romantiker och poet, det han eftersträvade synes först och sist ha varit *stämningsvärde*, uppgiften torde ha gällt att åstadkomma stilfulla slottsgemak med karaktär av riddartid. Denna miljö blev lovordad ej minst som ett ypperligt sceneri för historiska kostymfester. Även i det vardagliga utgjorde dessa salar en effektiv bakgrund för gamla konstföremål, konstmöbler och vapen, allt verkingsfullt placerat. Men de tålde ej en närmare granskning, kvaliteten var blandad, jämte värdefulla gobelänger, glasmålningar och porslinsföremål förekommo renässansspisar av gips och gyllenläder av målat papper — en riddarrustning av papp paraderade i trapphuset.

I själva verket frodades allt fortfarande den traditionella materialförfalskningen, i slotten insattes panelningar med "snideri" av gips, det hela överstruket



Scholander. Synagogan i Stockholm.
Foto.

i ekfärg, och fönsterlister och socklar lappades med plattor av järnbleck, målade som huggen sten.

I Stockholms slott hade Scholander vid århundradets mitt dekorerat kronprinsparets våning, bland annat utsirades matsalen i ek, "moderniserad gotisk stil". 1859 ritade han Spegelsalen i samma våning och några år senare omkläddes Viktoriasalen i våningen en trappa upp. Dessa interiörer utmärka sig för slösande prakt. Viktoriasalen hade 1826 blivit nydekorerad av Nyström och kallades sedan "Röda förgyllda salongen". Nyström höll den i vitt boiserie med mycken förgyllning. En del gamla detaljer måste bevaras, och de skonades även vid Scholanders modernisering, som hölls i tidens nyrokoko. I Spegelsalen, som grundligt nyska-

pades med överrik dekorerung, ”guld på guld”, överförde han modern smak från andra kejsardömets Paris till Karl XV:s Stockholm. Åtskilligt av denna grannlåt är tillverkad av gips och papier-mâché och dessutom klumpigt utförd. Hantverkskickligheten var på denna tid intet att skryta med — trots skolor, föreläsningar och utställningar ”står det rasande illa till med våra hantverk”, skrev Scholander ännu 1877.

Samtidigt med de båda prålände slottsgemaken utförde Scholander inredningen av Nationalmuseum. Där härskar ingen sökt effekt, rummen utgöra en ståtlig och värdig miljö för samlingarna.

Att Scholanders verksamhet som kritiserande och rådgivande arkitekt i Överintendentsämbetet och i ännu högre grad som lärare blev av större betydelse än hans alster som byggare torde stå utom allt tvivel. Åt sin skola hängav han sig under en trettiofemårig verksamhet med aldrig sviktande intresse och uthållighet. Om arkitekturen var hans lagliga fästekvinna, så var skolan hans hjärtebarn och stolthet. En barsk och fordrande lärare var han, men lärjungarna kunde ej annat än uppskatta hans skarpa omdöme och hans väckande, alltid livfulla undervisning, kryddad av lärdom och av rörlig och blixtrande fantasi.

8.

Arkitektur och ar- Det är uppenbart, att arkitekturen vid denna tid ej längre är kitekter. den ledande, smakbestämmande konstarten, den är *en konst* bland de andra, man tänker i själva verket minst på den, när man överblickar tidens levande svenska konst.

Eget nog söker man förgäves i vår byggnadskonst någon påverkan av musei-bygget. Fastän ett förtjänstfullt, helgjutet verk av en skicklig arkitekt, står Nationalmuseum som en främling i vår huvudstad, liksom dess upphovsman var en tillfällig gäst i vårt land. Att äkta material där användes ledde ej heller till efterföljd — man betvivlade med full rätt den i museibygget använda kalkstenens hållbarhet i vårt klimat.

Bland Scholanders samtida arkitekter funnos aktningvärda förmågor, som åstadkommo redbara arbeten enligt tidens fordringar.

Denna tids arkitektur visar ej övermått av fantasi, av dristighet eller självständighet, lika litet som av effektsökeri eller nyhetslystnad. Den visar kunskap, odlat formsinne, ofta väl studerade detaljer, den går i givna spår och har bland annat den förtjänst, att den inpassar sig i stadsbilden utan att göra väsen av sig.

Av arkitekterna från Oskar I:s dagar voro, förutom Scholander, Åbom, Haverman, Törnqvist, Edelsvärd, Gegerfelt o. fl. verksamma ännu lång tid framåt.

Åbom var den mest outtröttligt producerande. Alltifrån början av 1840-talet ritade han skolor, sjukhus, banker, fabriker, större och mindre privathus — i regeln korrekt om också utan originalitet eller konstnärlig ingivelse. Flera av hans verk bildade för sin tid karakteristiska inslag i Stockholms fysionomi: Södra teatern 1859, Dramatiska teaterns samma år nydanade fasad, Berns' salong 1862. I de båda teatrarna följde han traditionen, som bjöd, att dylika byggnaders inre,



J. F. Åbom. Kungl. Dramatiska teatern i Stockholm.

Foto.

deras planläggning och bestämmelse skulle döljas av en palatsfasad eller fasaden av ett vanligt boningshus. Berns' salongs yttre gav däremot ett klart uttryck åt byggnadens bestämmelse — den gjorde vid första anblick intryck av en festlokal. En vida mera prunkande och anspråksfull fasad med pompös fönsteromfattning, takbalustrad och annan gipsgrannlåt fick Enskilda bankens nybyggnad vid Lilla Nygatan (1860) — här gällde det att bankuset skulle *synas*, att ingen kund skulle behöva *söka* det. Det vid Blasieholmshamnen fritt belägna norska ministerhotellet däremot hölls vid ombyggnaden 1866—67 i en sober, värdig form, som anslöt sig till byggen av Gjörwell och Nyström.¹

¹ Norska ministerhotellet är nu ersatt av en upptornad, skrikig nybyggnad, som på ett rentav skandalöst sätt misspnyder platsen. Dramatiska teatern är riven, och såväl Södra teatern som Berns' salong ha blivit utbyggda och förlorat sitt ursprungliga utseende.

Törnqvist, som förut i hotell Rydberg åstadkommit ett förtjänstfullt byggnadsverk — sedermera skadat genom ändring av bottenvåningen och slutligen rivet till ytterligare skada för platsen — gav ateljéhuset vid Kungsträdgården ett yttre, som förträffligt anger dess ändamål. Det är måttfullt i hållning och utsirning, den ornamentala prydnaden är företrädesvis samlad i översta våningen med statyer i nischer mellan de stora, rikt inramade ateljéfönsterna. Blanchs kafés verandor och dithörande äro senare tillsatser. I tillbyggnaden av Vetenskapsakademien — förra Westmanska palatset — gav Törnqvist ett gott prov på pietetsfull modernisering av en nyklassisk byggnad.

Edelsvärd hade i sina byggningar för järnvägarna givit goda uppslag — stationen i Uppsala var särskilt en god typ med livlig, osökt rytmiskt uppdelad fasad (1865).

Stockholm fick under detta skede sin sammanbindningsbana — oklokt och utan förutseende framdragen genom starkt trafikerade platser.

Övriga planer på stadens "förskönande" medförde inga resultat. Helgeandsholmsfrågan ventilerades, ett par förslag uppgjordes av Åbom och Edelsvärd och blevo liggande. Likaledes debatterades frågan om nytt kommunal- och polis-hus. Arkitekten L. Hedin uppgjorde förslag, där byggnaden ställdes än vid Munkbron och än vid Slottsbacken.

1866 framlades ett förslag till stadsholmens totala omreglering, raserande och förnyande, modernt rätlinigt och rätvinkligt.

I stadens silhuett tillkom en prydnad, Östermalmskyrkans kupol. Sedan flera olika ritningar — den äldsta från 1856 — blivit förkastade, antogs Scholanders förslag till kupol 1862, och efter smärre ändringar sattes bygget i gång och var avslutat 1868. Kupolens vackra linjer göra god effekt i stadsbilden, på nära håll sedd vill den ansenliga överbyggnaden ej smälta rätt i hop med den relativt lilla kyrkan — något som Scholander förutsagt.

Byggnadsverksamheten i landet omfattade de vanliga uppgifterna: kyrkor, läroanstalter, vårdanstalter, rådhus, teatrar, privathus, herrgårdar. Strävan efter *nordisk* stil medförde fornnordiska villor. På de stora utställningarna i utlandet väckte de en viss uppmärksamhet och hemma redde en och annan patriot sitt hem i denna mera norska än svenska stil.

Brunius' upplysningsarbete hade medfört *tegelbygge*, kyrkligt och profant. På 1860-talet tillkommo i västra Sverige flera gotikkyrkor i rohau av Edelsvärd, J. A. Westerberg o. fl. Engelsk påverkan hade här spelat in. I Stockholm uppstod den lilla Engelska kyrkan av en engelsk arkitekt.

En och annan av de gamla kyrkorna hade blivit iståndsatt. Linköpings domkyrka reparerades under många år av bröderna August och Johan Robert Nyström. Västerås domkyrka började restaureras 1859 efter ritningar av P. J. Ekman, Örebro kyrka 1863 av A. V. Kjellström, Lunds domkyrka av Zettervall. Och uppslag till reformer inom kyrkobygget gavs av Langlet.

Emil Langlet, f. *Emil Langlet* var endast 8 år yngre än Scholander och hade 1824, d. 1898. bakom sig en långvarig lärotid: akademien (under Nyström), Ecole des beaux-arts, Italien. Scholander fann hans studier ensidiga. Langlet hade i Italien försummat att studera den utvecklade renässansen, hade i stället kastat sig på "halvråa medeltidslämningar och står där nu med sin horribla arkitektur och sin oförmåga att rita en profil".¹

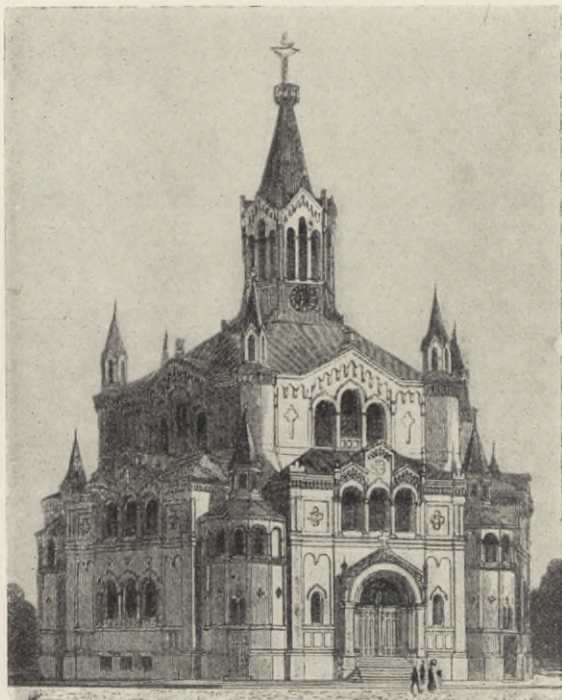
Han hade dock grundliga insikter i byggnadskonstens teknik, var en spekulativt och originellt anlagd man.

Han utgick från den åsikt, att det är mera berättigat att taga materialets estetiska fordringar till utgångspunkt för ett byggnadsverk än att hålla detta i den ena eller andra historiskt givna stilen. Enligt denna grundsats byggde han 1861—66 Stortingshuset i Kristiania — originellt i planläggningen, de olika lokalernas fördelning klart angiven i det yttre, som dominerande mittparti den runda sessionssalen, övriga lokaler i två något lägre, framskjutande flyglar. Det hela saknar monumental hållning.

Fornkristna kupolkyrkor i Italien hade givit honom uppslaget till en efter praktiska fordringar lämpad norm för kyrkobyggnader. I centralkyrkan fann han en form, lämpad för protestantisk gudstjänst, där det i första rummet gäller att samla åhörarna omkring predikanten, så att alla kunna se och höra denne.

1857 utställde han i Kristiania ritningar till domkyrka efter detta system. Han varierade sedan typen utan att frångå sin grundidé. I det yttre använde han romanska former, exempelvis i de båda i Malmö uppförda kyrkorna Caroli (i kvadratisk form med fyra utbyggnader) och Pauli (sexkantig med många små torn). Hans uppslag väckte stort uppseende men långtifrån odelat bifall. Att dessa byggnader ej voro hållna i erkänd kyrkostil påpekade Överintendents-

¹ Brev till C. Grundström 27 jan. 1879.



E. V. Langlet. Paulikyrkan i Malmö.

ämbetet vid ett tillfälle under Zettervalls styrelsetid. Från arkitekthåll framhölls, att de saknade allvar och värdighet, skönhet och harmoni. Vad både lärde och olärde böra ha erkänt är att arkitekten sökt fastslå en protestantisk kyrktyp och sökt fylla fordringar på ett praktiskt och framför allt billigt byggnadssätt. Uppslaget synes ha stannat vid de 12 centralkyrkor, Langlet byggde.¹ Han uppförde för övrigt herrgårdar och villor och ledde 1866—93 högst förtjänstfullt arbetet vid Uppsala domkyrkas restaurering av Zettervall.

¹ Langlet utgav 1879 ett häfte "Protestantiska kyrkobyggnader enligt centralsystemet", 6 planscher.

II.

KARL XV:S TID. KONSTNÄRER OCH KONSTVERK.

I.

De akademiska utställningarna, som återkomma vart annat eller vart tredje år, belysa läget, möjligheterna, resultaten. Redan akademiens belöningslista 1857 — det år, då kronprins Karl övertog regentskapet — ger en föraning om vad komma skall.

Då vinna Malmström och Winge kungliga medaljen — den förre utställer "Kung Heimer och Aslög", den senare "Karl X Gustaf vid Axel Oxenstiernas dödsbädd", ett ämne, som även inbringar Hertzberg en medalj, av andra klassen likväl.

Då erhåller Frithiof Kjellberg en tredje klassens medalj för en skulpturgrupp och Axel Nordgren en av andra klassen för ett insänt landskap. I byggnadsskolan vinner Tor Medelplan en andra klassens medalj, Helgo Zettervall en av fjärde klassen och A. T. Gellerstedt en av femte. Och främst bland lärningarna i principskolan nämnes med utmärkt beröm den 14-årige Georg von Rosen.

En överblick av akademiens utställning året därefter ger skedets karaktär i dess huvuddrag.

Skulptörerna behandla såväl klassiska som götiska ämnen. Qvarnström framvisar gruppen "Idun bortrövas av jätten Tjasse" och reliefen "De fyra elementen", Molin utställer Backantinnan i marmor, Kjellberg "Akilles sårad i hälen" (statyett) och "Starkader bortrövar Alfild" (grupp i lera), J. E. Ericsson "Faun och backant". Det högre måleriet representerades av Nils Andersons syndaflodsmotiv, Alida Rabes "Paulus i fängelset" — båda målade i Paris — och av Hertzberg och Virgin, som tävla om prisämnet "Herdarna vid Betlehem". Hertzberg får denna gång kungliga medaljen. Den götiska ämneskretsen odlas av fosterbröderna Winge och Malmström, som båda utställa "Heimer och Aslög". Svenskt historiemåleri — i litet format — företrädes av Jernberg med "Erik XIV i fängelset" och av Zoll med "Karl XII efter slaget vid Narva", historisk genre av Boklund med "Lennart Torstenson som gosse avfyrrar en kanon hos en vapensmed" och "Plundrande soldater i ett kloster".

Modern pariserkonst representeras glansfullt av Höckert med sin stora Lappkåta och med Bröllopsfärden på Hornavan. Fagerlin har från Paris insänt "en tavla utan namn", Saloman, som i katalogen presenteras som "genremålare i Göteborg", utställer "En väverska" och "En läsande skomakare", Amalia Lindegren dalmotiven "Lillans sista bädd" och "Mormors öga". Även düsseldorfarne ha insänt folkliga genrer med svenska motiv, Nordenberg "Säterstuga i Orsa" och "Guldbröllop i Blekinge", Wallander "Bröllopsdans i Vingåker" och "Flickor som rådfråga prästkragar". Tidemands båda tavlor "Björnjägarens hemkomst" och "Interiör från Dalarna" utställas av deras ägare, konungen och kronprinsen.¹

Som utställningens mest populära tavla, fastän hållen i ett gammalmodigt maner, omtalas Plagemanns "Den goda tomten" — den minst populära var med all säkerhet Mazers "Kinesiska köpmän", som i uppfattning och behandlingssätt föll helt utanför utställningens ram. Porträtt utställas av Troili, Staaff, Per Södermark, Amalia Lindegren m. fl., djurmålningar av Kiörboe, landskap med djur av Oskar Anderson, landskap för övrigt av kronprins Karl, Stäck, Palm, Berger, Billing, Nordgren, Albert och Julius Berg, Edv. Bergh och Markus Larson — den sistnämnde har att visa Storm, Solnedgång, Nattstycke, Brinnande ångbåt, Midsommarafton. Den unge Alfred Wahlberg, som nu studerar i Düsseldorf, deltar med ett litet landskap.

De närmast följande utställningarna variera programmet. Stor konst: "Petrus i fängelset" av Kjerstin von Post, "Enkans offer" av Alida Rabe, altartavlor av Blackstadius, Koskull, Granberg, Malmberg — 1860 representeras även den 83-årige Krafft av "Lazarus uppväckelse". Svensk historia: Nordenberg, Jernberg, Wallander, O. Anderson, Malmström, Hertzberg.

Skulpturen har 1860 att framvisa Molins Bältespännare i gips, Qvarnströms napolitanska fiskargosse i marmor samt "Loke och Höder", J. Ericssons Amor (statyett), Cantzlers Erigone (staty), Sjöstrands Väinemöinen och Kjellbergs relief "Gossar som hoppa bock".

Akademiens tävlingsämnen i skulptur hålla sig inom det klassiska området — exempelvis "Narcissus vid källan" 1861, "Pluto bortför Proserpina" 1864, "Andromeda fjättrad vid klippan" 1865, "Herkules på bålet" 1866. För prismålningarna uppgivas oftast svenskhistoriska ämnen: 1861 "Allmogen för Engelbrekts lik till Mellösa kyrka", 1863 "Sten Sture d. ä:s intåg i Stockholm efter slaget på Brunkeberg", 1865 "Katarina Jagellonika visar Göran Person sin vigselring". 1864 hade ämnet "Judith med Holofernes' huvud" lockat en enda elev — Perséus — men denna gång gavs kungliga medaljen åt Georg von Rosen, som behandlat det till föregående årets tävlan bestämda ämnet "Sten Sture d. ä:s

¹ Av de svenska målningarna hade före katalogens tryckning en blivit inköpt av konungen, fyra av kronprinsen, en av prins Oskar och en av prinsessan Sofia.

intåg", och åt Oskar Anderson, som valt att framställa "Gustav Adolf i slaget vid Meve". 1866 års ämne var "Den förlorade sonens återkomst".

Kungliga medaljen gavs åt skulptörerna Kjellberg 1860 och Ericsson 1862, då även målaren P. D. Holm fick samma utmärkelse för ett inlämnat landskap. De smärre medaljerna utdelade akademien fortfarande frikostigt. Exempelvis erhöll 1860 Rosen tre olika medaljer av fjärde ordningen — i målning, antikritning och anatomi — och i arkitekturskolan fick Gellerstedt samtidigt tre medaljer av olika rang — en för tävlingsämnet, en för kompositionsskiss och en för praktisk byggnadsritning. De många lägre medaljerna avskaffades först 1871.

De skandinaviska rörelserna hade väckt längtan efter gemensamma skandinaviska utställningar. Den första hade anordnats i Kristiania 1857, den hade att uppvisa 43 bidrag från Sverige. Försöket upprepades 1861. Dessa utställningar voro — enligt Dietrichson — "mycket ofullständiga", den första "verkligt representativa" nordiska utställningen ägde rum i Stockholm 1866. Den var på samma gång den mest omfattande utställning, som dittills förekommit i Sverige — där deltog enligt katalogen 99 svenska konstnärer med 355 nummer, 53 norrmän med 169, 54 danskar med 109 och 18 finnar med 46 nummer.

Utställningen fyllde hela översta våningen i Nationalmuseet. Övre trapphallen var, som sig bör, upplåten åt skulpturen, där sågos Qvarnströms Enggelbrekt, Bissens vredgade Akilles, Saabyes Adam och Eva, Valter Runebergs Silenusgrupp, dessutom herdegossar, säterflickor, lekande barn. Men i kupolsalen hade Bältespännarne fått en hedersplats inom kolonnernas halvkrets.

Svenskt, norskt och danskt måleri upptog var sin stora sal jämte tillhörande smårum, åt Finland voro rummen utmed norra fasaden upplåtna.

Bland de svenska målningarna i kupolsalen dominerade Höckerts Gudstjänst i Lappland — utlånad av dess ägare, franska staten — och hans sista verk Stockholms slottsbrand. Nordiska myter utställdes av Winge — Loke, Hjalmar avsked, Ingeborgs längtan — Malmström — Viger Spaa — och Scholander — teckningarna till Fjolners saga. Blackstadius skildrade "Sankt Sigfrid döpande smålänningar", Gotthard Werner "Sankta Birgittas dröm", Georg von Rosen utställde sin prismålning "Sten Stures intåg i Stockholm efter slaget på Brunkeberg", Boklund och Oskar Anderson historiska genretavlor, Bruswitz "Linné och hans lärjungar".

Den moderna genren, folkliv och vardagsliv, var naturligtvis den för allmänheten mest begärliga konstarten. Düsseldorfsskolan var talrikt representerad av D'Uncker med Pantlånekontoret, Spelsalen i Wiesbaden, Konstberidarna bakom kulisserna, Tredje klassens väntsal, av Nordenberg med Tiondemötet m. fl., av Jernberg med Björndansen och Länesökanden, av Fagerlin med Kärleksförklaringen samt av Eskilson, Wallander, Koskull, Rudbeck m. fl., bondelivstavlor utställdes även av Saloman, Virgin, J. Malmberg, Amalia Lindegren och Höckert.

Porträttet representerades av Troili, Staaff, Amalia Lindegren, turistgenren av Egron Lundgrens spanska flickor och indiska soldater, av Scholanders arkitekturblad och av Rosens talrika reseminnen från Egypten. Även Henrik Ankarcronas små bataljscener från Algier äro att nämna. Palms, Stäcks och andra romares italienska landskap påminde om förgångna tider. De yngre landskapsmålarna behandlade övervägande motiv från Sverige, från kuster, insjöar och vildmark. Kung Karl utställde i svenska avdelningen två landskap från Stockholmstrakten och i den norska en utsikt från Gudbrandsdalen, Nordgren och Vilhelm v. Gegerfelt behandlade bohusländsk natur, Holm Lappland, Arborelius Dalarne, Rydberg Skåne, Kallenberg, Edv. Bergh och Wahlberg Västergötland och Småland, Brandelius västsvensk landsbygd med kreatur.

De svenska arkitekterna bidrogo, Scholander och Törnqvist såväl med tillämnade byggnader som med utförda, Gellerstedt, Jacobsson, Nyström d. y., P. U. Stenhammar och Sundius med projekt.

Och en plats för sig intog Mandelgren med avbildningar av åldriga vägg- och valvmålningar i gamla svenska kyrkor.

Från grannländernas avdelningar äro att anteckna Constantin Hansens kompositioner till Torsagan, Ekmans försök att omsätta Kalevalamyterna i bild, Arbos valkyria på sin svarta häst och Ollriks danska svävande valkyrior. Karl Blochs "Simson fången hos filistéerna" var ett av utställningens huvudnummer. Den danska tavla, som hade största publikframgång, var Den sårade soldaten på sjukbädden av fru Baumann-Jerichau. Marstrand saknades. Det danska bondemåleriet, representerat av Dalsgaard, Exner, Vermehren m. fl., bildade en karaktärsfull motsättning till düsseldorfsgenren och landskapet. Bland norrmännen dominerade Tidemand med Haugianerna, Björnjägarrens återkomst, Katekesförhöret, Fanatikerna o. fl. och Gude med fjord- och fjällmotiv. Det danska landskapet uppbars av P. C. Skovgaard, A. Melbye, Rump m. fl., Verner Holmberg, Munsterhielm, Berndt Lindholm representerade finsk landskapskonst av tysk skola.¹

Akademiens utställningar 1868 och 1870 fingo intresse framför allt genom Georg von Rosens bidrag: porträttet av konstnärens fader, monumentalmålningen Erik XIV, raderingarna Göran Persson vid fönsterrutan och Ture Jönsson i Vesterås. Samtidigt beteckna Alfred Wahlbergs Fiskläge vid solnedgång och

¹ De högst uppskattade bland utställarna erhöilo utmärkelser i form av ordnar och medaljer. Som högsta utmärkelse gav konungen Nordstjärneorden åt Molin, Höckert, Tidemand, Gude och A. Melbye. Till akademiens förfogande hade konungen ställt en guldmedalj "pro literis et artibus" i sex exemplar. Juryn — där prins Oskar var ordförande — gav dem åt Edvard Bergh, Amalia Lindegren, Troili, H. V. Bissen, Jerichau och Bloch. ("Literis" har, som bekant, sedan frikostigt utdelats, likväl sällan åt idkare av bildande konst.)

"Hedersbetyg" utdelades av juryn åt kung Karl — som egendomligt nog ej ställt sig utanför tävlan — åt Boklund, Winge, Malmström, Egron Lundgren, Törnqvist, Kiörboe, Stäck, Nordenberg, Jernberg, Nordgren, Blackstadius, H. Ankarcrona, Wahlberg, Rosen, Fagerlin m. fl. Den sistnämnde, vilkens mest betydande bidrag till utställningen anlände, då utmärkelserna redan voro bestämda, erhöil av prins Oskar en extra medalj. Enligt uppgift efter personlig bemedling av Fr. Cygnæus gav konungen ytterligare literismedaljen åt finska målarna Löfgren och F. v. Wright.

den stora månskenstavlan en för Sverige ny insats i landskapsmåleriet. Fiskläget inköptes av konungen, månskenet av Nationalmuseet.

1869 var åter en skandinavisk utställning, denna gång i Göteborg, och i samband därmed anordnades ett konstnärsmöte, där konungen deltog. 1872 följde en stor nordisk utställning i Köpenhamn. Där gavs en överblick av svensk konst från Fogelberg till Kjellberg, från Fahlcrantz till Wahlberg och från Wickenberg och Blommér till Höckert, Winge och Rosen. Under det då gångna årtiondet hade vår konst gjort sig uppmärksammas även på mellanfolkliga utställningar utanför Skandinavien — i London, Dublin, Düsseldorf och 1867 på världsutställningen i Paris.

2.

Den rådande smaken — sådan den tar sig uttryck i värdesättning av konstverken — visar sig skäligen obestämd och vacklande. Olika riktningar möta inom konstnärernas krets ganska mycken fördragsamhet. De ledande hägna konsten i fosterländsk anda, men de ge sitt erkännande även åt svenska konstverk av utländsk skola. Lika litet som konungen visar museets inköpsnämnd avoghet mot någon särskild riktning.¹

Den allmänna smaken hyllar düsseldorfsmåleriet, och den berättande genren är allt fortfarande den mest populära konstgenren — om det också händer, att någon enstaka kritiker ojar sig över ”de eviga s. k. genretavlor, på vilka världen blivit övermätt”. Detta yttrande — fällt 1861 — innebar i själva verket ej en ny och överraskande iakttagelse. Att ”genren har utträngt det gamla gedigna historiemåleriet” hade stått att läsa i Aftonbladet redan 1849. Scholander hade i sitt enastående strandhugg på kritikens mark 1852 funnit vardagsgenren överflöda på utställningarna, men han fann detta mindre underligt, då det knappast lönar sig för våra målare att idka historiemåleri — det är för mycket och för kostbart arbete och ger för liten inkomst. En så krass synpunkt på saken var naturligtvis främmande för yrkeskritiken.

¹ Nationalmuseet köpte 1860—69 moderna svenska konstverk för 54,095 kr. De största inköpen ägde rum 1860 och 1866, då inköpssumman uppgick till 12,225 och 10,300 kr.

På utställningen 1866 köptes för museet svenska målningar av D'Uncker, Jernberg, Nordenberg, Amalia Lindegren, Nordgren och Wahlberg.

Museets inköpspriser voro ganska växlande. Man betalade Palms, Stäcks och Bergers landskap med 750—900 kr., sistnämnda summa även för vardera av Wallanders Bellmansscener och 600 för Fagerlins Rökande pojkar 1862, men år 1868 kostade ”Svartsjukan” 3,000. Nordenbergs Tiondemöte betalades med 2,000, hans Bröllop i Wärend med 3,000, Jernbergs Björndans och Hertzbergs Konfirmand med respektive 2,000, Amalia Lindegren fick för Dalstugan 1,500 och 2,000 för Frukosten, Plagemann 1,200 för Den heliga familjen, Winge 3,500 för Loke och Sigyn.

Kiörboe erhöll 1,000—1,500 kr. för sina båda djurtavlor, Nils Anderson 1,200—1,500, Edv. Bergh 2,500—3,000 för sina båda stora landskap, Nordgren 1,400—1,800 för sina landskap. Wahlbergs Kolmårdsutsikt betalades med 2,500 och månskenstavlan med 3,500, Rosens Erik XIV med 5,500.

Men genren bör hålla sig inom sina naturliga gränser. "Idéen är för obetydlig för att därmed utfylla en stor tavla" är ett uttryck, som upprepas i varierande ordalag. Det omtalades som ett revolutionärt tilltag, att Boklund målat sin savoyardgosse i naturlig storlek och utan att utfylla duken med några accessoarer av intresse. Ännu 1866 kunde Eichhorn undra: "Hur skulle en genretavla in Lebensgrösse taga sig ut?"

Som ett tidens tecken hade preses Söderberg i sitt högtidstal 1863 påpekat, att "den lägre genremålningen strävar efter lika rang och värdighet med konstens ädlaste grenar". Detta sades i samband med en varning för den råde naturalisten Courbet, representant för ett läger i konsten, som "på de senaste åren tillkommit". Det kan ej nekas, att en viss betänksamhet mot franska nyheter spåras, man fruktar att våra konstnärer skola fästa större vikt vid konstverkets yta än vid dess innehåll. Couture var misstänkt, 1856 hade Aftonbladet sagt ifrån att denne eftersökte lärare ej var "något passande mönster för en allvarligt sinnad konstnär", han var ingen "konstnär i högre mening", hans alster saknade "den högre arten av sanning". Hans metod, som närmast återgick till Paolo Veroneses behandlingssätt, med klara, starka, rena färger på en lätt, nästan genomskinlig grund, avsatta på duken med full pensel, pastost, i korta feta drag, som låta färgen se liksom spacklad ut och som ge ett livligt spel av olika toner — detta målningssätt var onekligen konstlat, det var receptmåleri, det lockade unga målare från omedelbart naturstudium och rättframt personligt uttryckssätt. Som resultat av lärdomarna från Couture stämplade Eichhorn 1866 "det olyckliga klatschmaner, som för några år sedan var i svang bland våra artister". I själva verket tyckas de svenskar, som med större eller mindre självständighet följde mästarens lärdomar — Boklund, Jernberg, Troili, Fagerlin, Malmström — ej ha tagit någon skada av hans målerirecept. Och i ännu mindre grad läto de sig påverkas av Courbet. Höckert blev hos oss den främste representanten för moderna tendenser inom parismåleriet. Inför hans målningar stod allmänheten tveksam och kritiken avgjort osäker.

Lorentz Dietrichson, f. 1834, d. 1917. De skandinaviska utställningarna väckte skandinavisk konstkritik, överblickar, jämförelser och mer och mindre träffsäkra karakteristiker. I Sverige framlockade Stockholmsutställningen 1866 två nya konstdomare, norrmannen Lorentz Dietrichson, nylförordnad amanuens vid Nationalmuseum, och Karl Rupert Nyblom, t. f. professor i estetik i Uppsala. Om Dietrichsons artikelserie i Ny illustrerad tidning — även utgiven separat — yttrade Nyblom i sitt organ Svensk literaturtidskrift, att "härmed första gången en offentlig konstdom hos oss blivit fälld, som varit byggd på andra grunder än det personliga hugskottets, det subjektiva, omotiverade godtyckets lösa sand". Varpå Nyblom följde sin vägbrytande kollegas exempel — Nybloms anmälan omfattade likväl endast utställningens svenska avdelning.

Dietrichson tar omedelbart sikte på konstens nationella uppgift i samtidens kulturarbete. Han utgår från Høyens långt förut framlagda synpunkter på "betingelserna för en skandinavisk nationell konstns utveckling". För att i konsten kunna ge uttryck åt folkens nationella egenart måste konstnärerna ha levat sig in i folkens väsen och lynne, blivit intimt förtrogna med deras minnen, historia, myter. Vi sträva till en nordisk konst, utropar Høyens lärjunge: "Det ämne, som skall bära den, är nordens *historia*, men framställningen av denna historia måste hava sitt enda och rätta stöd i nordens *folkliv* och detta vilar åter med nödvändighet i en omgivning av nordens *natur*."

Vägen till historiemåleri går alltså genom studium av den levande verkligheten. Att tendenserna inom tidens konst visa fram till verklighetsavbildande påpekar även Nyblom. Den s. k. höga konsten är "överallt" på väg att utdö. Den götiska riktningen uppbäres endast av några enstaka konstnärer, och Nyblom undrar, liksom Geijer långt förut, om den nordiska mytens formlösa gestalter i själva verket lämpa sig för konstnärlig framställning.

Historiemålningen intar likväl fortfarande sin rangplats. Men även Nyblom ger genren en nära nog jämbördig plats vid dess sida. "Historie- och *genre-målning*" nämner han som "de förnämsta områden" för framställning i bild, "emedan de utgöra en avspegling av det mänskliga livet i högre och lägre rymder, vilket dock alltid för oss människor måste vara huvudsak".

Dietrichson söker leda den svenska konsten i skandinavisk riktning, Nyblom i europeisk. I sin överblick av utställningen utgår han från det rådande tidsläget. Måleriet i Sverige befinner sig vid en vändpunkt, inför ett val, som kan komma att bestämma över dess framtid. Valet står mellan två riktningar, den objektivt berättande och den subjektivt musikaliska, å ena sidan kärleksfull livskildring, å den andra stämningssökande, formens upplösande i färgtoner. Detta sistnämnda är farligt, ty ej ens i en målning är färgen allt, där fordras även uttryck och liv: "i varje gestalt är således den plastiska formen det egentligen ursprungliga och färgen eller belysningen är det sekundära".

Gentemot fordran på innehåll i konstverket, skildrande eller poetiskt innehåll, står alltså fordran på målerisk känsla och karaktär. Allmänhetens ståndpunkt är given. Men det kan ej nekas, att granskarna ej kunnat helt frigöra sig från att dela publiksmaken. Känslan för det rent måleriska är hos dem föga utvecklade. Efter en omständlig redogörelse för de typer och för den tilldragelse, som framställs i en målning, kunna de ägna två rader åt sin åsikt huruvida den är bra eller mindre bra målade. Det novellistiska innehållet i düsseldorfsmålarnas genretavlor intresserar dem i hög grad och ger anledning till vidlyftiga utläggningar.

D'Uncker är genrens mästare, oöverträfflig, en måleriets Dickens och Thackeray, de utomordentligt skarpsinnigt karakteriserade figurerna i hans tavlor äro sammanställda med finaste dramatiska talang, poesien överskyler och adlar innehållets prosa. Fagerlin har nått mästerskapet i att berätta åskådligt, roande och under-

hållande, han behärskar hela känslskalans från älskvärt skämt till djupaste tragik, detaljerna äro troget och flitigt utarbetade. Amalia Lindegren — enligt Nyblom en "kvinnlig artist av första ordningen" — saknar enligt Dietrichson fantasi men har förmåga att finna det pittoreska i livet och verkligheten och att gestalta denna poetiskt. Jernberg intresserar mindre — Dietrichson har dock hos honom upptäckt koloristiska förtjänster, färgstämningen är "vanligen förträfflig", "En lånesökande påminner i färgen rätt lyckligt om D'Uncker". Nyblom finner detta ämne dunkelt eller ej egentligen framställbart, varav kommer "dess brist på varaktigt intresse". Anekdoten är alltså huvudsak. Men Wallanders "Auktion på ett herregods", där enligt Dietrichson målaren "höjt sig betydligt över alla sina föregående arbeten", utdömes totalt av Nyblom som en tom karikatyr och tekniskt svag.

Det vore dock orättvist, om man beskyllde de båda konstdoktorerna för att bedöma konstverken uteslutande efter dessas innehåll. Nyblom finner Vermehrens "Gumma som spritar ärter" mera värdefull än fru Jerichaus Sårade soldat, och Höckerts "Kulla vid spisen", som sticker strumpor i ensamheten, innehåller mera poesi än Wallanders Auktion. Kullen ställer han främst bland alla svenska målningar han sett, och såväl han som Dietrichson ha idel lovord för Lappgudstjänsten. Men i Höckerts Slottsbrand se de ett experiment, som ej lyckats. Det i ämnesval, uppfattning eller behandlingssätt mindre vanliga väcker allt fortfarande misstro både hos kritikerna och hos övriga kännare, och experiment äro ej att tillråda. Den unge Rosens "Sten Stures intåg" befinnes vara ett beklagligt missgrepp av en onekligen högst lovande talang.

De båda kritikernas uttalanden ansågos på sin tid synnerligen djärva och väckte rätt mycken harm inom konstnärsläget. Nybloms utnämning till professor var i fara, han berättar i sina levnadsminnen att "kung Karl bearbetades ivrigt att icke utnämna den, som skällt ner konsten". Dardel kallar 1870 Dietrichsons kritiker "giftiga". Lika litet som Nyblom hade denne likväl uppträtt övermodigt eller retsamt.

Det som förargat var möjligen sådana träffsäkra uttalanden som att det fosterländska i den samtida svenska konsten snarare är att söka i *motivvalet* än i konstverkens *karaktär*, som i regeln är starkt påverkad av utländska skolor, och att våra konstnärer ha mycket att lära, innan deras verk bli i djupaste mening nationella. Dietrichson har framhållit att de unga målarna — ofta lockade av akademiens tävlingsuppgifter — välja historiska ämnen i hopp att allmänhetens intresse för de kända motiven skall dra uppmärksamheten från bristerna i utförandet. Och han säger rentut, att detta ej får lyckas. Den, som ej kan lägga värme och innerlighet i en liten verklighetsbild, skall svårigen rå med en historiemålning. Konsten är stor endast då den ger uttryck för personlig och nationell karaktär, den till sitt innehåll mest enkla lilla vardagsskildring *kan* äga ett högre

konstnärligt värde än den mest storståtliga framställning av Valhalls gudar, om denna ej besjålas av konstnärligt temperament och av uttrycksförmåga.

Dylika uttalanden sprida kanske någon misstro mot den stora konsten, om de också ej i högre grad påverka den stora publiken. Men vid utställningen i Göteborg 1869 klagar Eichhorn över, att Düsseldorfskolan — d. v. s. genre-måleriet — ”hos de bästa av våra målare undertryckt sinnet för vår historia och våra stora minnen”.

Han finner nu även, att Düsseldorf utövat ett ohälsosamt inflytande på vår nordiska landskapsmålning.

Nya vindar börja anas.

3.

Från utställningsåret 1866 förskriver sig den grupp fotografi av Karl XV:s konstnärskrets, som här återgives som titelplansch.

Konungen intar som sig bör hedersplatsen. Närmast honom ses de inom konstvärlden styrande, Dardel och Nyström sittande, Scholander som förgrundsfigur, Qvarnström och Boklund stå bakom Dardel och Höckert och Edvard Bergh bakom konungen. På båda flyglarna gruppera sig de övriga, flertalet av de äldre till vänster från åskådaren. Där återfinna vi ungdomarna från 1840-talets Rom, Palm grånad i skägg och hår, Plagemann tård och betryckt, Troili, som lagt på gubbfläsket, den allvarlige Molin, Stäck, som nu är en vördig professor. Här ses även Staaff, ungdomlig och skämtsam, och Henrik Ankarcrona, som jämte den yngste i laget, Georg von Rosen, kommit in bland de äldsta. Blackstadius, Billing och Lea Ahlborn hålla sig i andra planet, men för Amalia Lindgren ha herrarna lämnat plats i första ledet.

På högra flygeln sitta Koskull, Wallander och Brandelius, bakom dem stå Arsenius, Eskilson, Malmström, Winge, de båda landskapsmålarna Wahlberg och Rydberg samt Törnqvist, som jämte Scholander representerar arkitektyrket i denna församling.

Detta är den *stockholmska* konstnärskretsen. Emigranterna lysa med sin frånvaro. De hemmavarande representera dem förutan de riktningar, som nu äro uppe, arv från gårdagen och inslag på nya vägar, stor konst och anspråkslös, nationell och allmängiltig, plastisk och målerisk, poesi och prosa, olika förutsättningar, olika mått av begåvning och olika uttrycksmöjligheter.

Qvarnström och Molin. Den stora konsten i fosterländsk anda har sina representanter såväl bland målare som bland skulptörer.

Qvarnström tog arv efter Fogelberg, Molin och Malmström efter Blommér, Winge efter Wahlbom. Nya personligheter medförde nya sätt att uppfatta dessa

ämnen, av vilka flera förut behandlats av götiska skulptörer och tecknare och av romantiska målare.

En tid framåt var *Qvarnström* privilegierad monumentalskulptör. Han hade på 1850-talet modellerat statyer av Tegnér och Berzelius och i början av 60-talet följde Engelbrekt. Agardhs monumentalbyst — det mest kärnfulla och helstöpta av hans verk — utfördes 1859. Av hans smärre alster inom den gammalnordiska



Qvarnström. Engelbrekt.
Staty i Örebro, avtäckt 1866.

motivkretsen tillhör reliefen "Natten" och gruppen "Loke och Höder" denna tid (1860 och 63). Han fortfor även att göra utkast till statyer, som han ej fick utföra — bland de tidigare av dessa är Linné (utställd 1852), som av Scholander berömdes som förträffligt karakteriserad och draperiet "väl justerat", den sista blev Karl XII, som även den stannade vid skissen.

I *Molin* fick *Qvarnström* sin medtävlare och efterträdare.

Alltifrån barnåren hade *Molin* svärmat för nordens natur och nordens sägner. Ytterligare påverkad i fosterländsk riktning av Blommér, var det genom arbeten i svensk anda och med svenska ämnen, han vann namn och rykte. Hans betydelse ligger huvudsakligen i det sökande efter nya ideal, som genomgår hans verksamhet. Han frigjorde sig tidigt från traditionerna, som han aldrig omfattat med synnerlig värme. Han begick ett och annat misstag under sina försök att giva poetiska tankar poetiskt uttryck, men bland

de konstnärer, som hjälpt till att för vår konst erövra vår egen forntid, har han sin givna plats. I kanske högre grad än någon av de andra förmådde han väcka intresse för de nordiska ämnena.

Sitt största kraftprov gav han i gruppen *Bältespännarne*, fullbordad i Paris 1859.

Motivet två män i brottning, i ögonblicklig rörelse och i häftigaste kraftspänning hade behandlats redan i senantik skulptur. I *Molins* grupp utkämpas enviget på ett sätt, som enligt en ej bestyrkt sägen påstås ha praktiserats i Norge och västra Sverige, de båda stridande äro sammanbundna med ett bälte och väp-

nade med var sin korta kniv. Konstnären hade alltså att framställa ett det mest våldsamma uttryck av kamplyne.

Det som här dominerar är det lidelsefullt dramatiska i situationen, den smidigt avvägda grupperingens livlighet, den i de båda kämpandes hållning och rörelse åskådligt givna motsättningen mellan samlad, seg styrka och eldfull djärvhet och vighet.

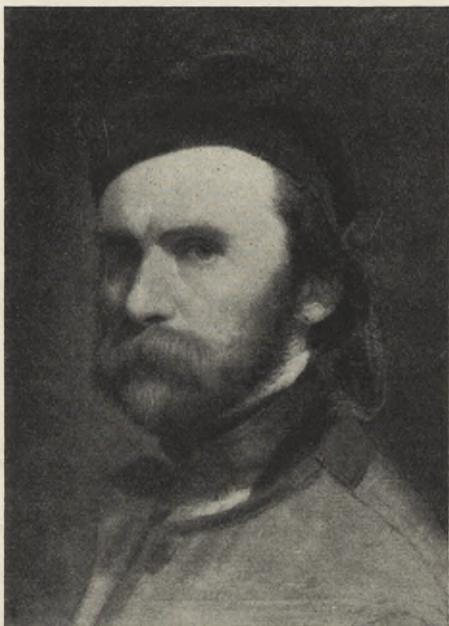
Bältespännarne utställdes på Parisersalongen 1859, där den ej väckte större intresse, på akademiutställningen hemma 1860 och därefter i Berlin och på världsutställningen i London 1862. Såväl i Tyskland som i England hälsades gruppen med erkännande, och i Stockholm 1866 intog den en hedersplats i den skandinaviska utställningen.

Detta år gick Molin från seger till seger. Då mottogs hans fontän med beundran och då segrade han i tävlan om Karl XII:s staty.

Fontänen utfördes med rekordmässig skyndsamhet för att pryda Industriutställningens mittparti.

Utomordentligt väl funnet är uppslaget: havets gud Ägir och hans döttrar lyssna till näckens, flodgudens harptoner. De sex grupperna äro fritt inkomponerade i nischer med form av musselskal. Över mittpartiet med dess droppstensyta uppbär en ringlande hals en stor snäckformig skål. Kompositionen av det hela var fan-

tastisk och löslig, men i utställningsbyggnadens hopade virrvarr fyllde den vita fontänen förträffligt sitt dekorativa ändamål. Den hälsades med förtjusning, och det redan då beställningen gjordes väckta uppslaget att den efter sommarens slut skulle få stå kvar på platsen, utförd i varaktigt material, blev genomfört. Visserligen funnos de som frågade om det var en lycklig eller ens en berättigad tanke att söka förvandla den flyktiga improvisationen till ett monumentalt konstverk. Att den ej kunde få en värdig hållning utan grundlig omarbetning både av det helas form och av figurerna hade Nyblom yttrat med all rätt, men utan påföljd. Gjuten i brons intog "Molins fontän" sin plats i Kungsträdgården, där den ej, som i utställningsbyggnaden var fallet, stiger upp ur vattnet utan är uppställd på en sockel av ohuggna stenar.



*J. P. Molin. Självporträtt.
Oljemålning.*

Karl XII:stoden framgick ur allmän tävlan. År 1862 hade — så otroligt det än låter — minnesfester över svenska härens nederlag vid Pultava gått av stapeln litet varstades i Sverige. Samtidigt hade fråga blivit väckt om uppresande av en ärestod över Karl XII som symbol för svenskheten och som den europeiska civilisationens kämpe mot det från öster framträngande barbariet.

En kommitté tillsattes, insamling vidtog och våren 1866 utställdes de inlämnade förslagsskisserna, 9 till antalet, därav två ryttarstatyer. Den bestämmande kommittén, enligt Ny illustrerad tidning "förstärkt med tillkallade aktade konst-kännare och opartiska konstnärer", var 36 man stark. Valet stod mellan den ena av Qvarnströms två skisser och den av Molin inlämnade. Båda de tävlande hade framställt sin hjälte barhuvad och utan kappa. Qvarnströms ena skiss framställde konungen framrusande i striden, på den andra stod han lugn, i en behärskad men stark rörelse, vänstra handen om svärdfästet, den högra knuten,

stödd mot en mörsare. Molins bild fick sin karaktär av det dragna svärdet och den manande armrörelsen — redan Byström hade i sin kolossalbild låtit Karl XII peka med utsträckt arm. Qvarnströms skiss omtalades som en lovande utgångspunkt för en monumentalstaty — Nyblom betonade, att den som plastiskt konstverk var ett avslutat helt "utan häntydning på något utom sig liggande", detta till skillnad från Molins skiss. Det blev likväl denna, som vann majoritet inom kommittén. Man fann i Molins Karl XII den folkliga uppfattningen, den allmänna fantasi-gestaltningen av hjältekonungen.



*Molin. Bältespännarne. 1859.
Efter gipsavgjutning.*

Kort därefter utlystes i Kristiania tävlan om en ryttarstaty av Karl XIV Johan. Kommitterade beslöto att inbjuda Qvarnström, Molin och H. V. Bissen. Men Qvarnström fick sin inbjudan två månader senare än Molin. Han svarade, att han gick in på att tävla, såvida juryn skulle utgöras av *norska* män. Hans oväntade död av hjärtslag avklippte vidare förvecklingar.¹

1870 modellerade Molin bordsuppsatsen Nornorna, som, gjuten i silver, överlämnades som subskriberad bröllopgåva till kronprinsessan Lovisa. Han funderade på att framställa dessa tre nornor i stort, i en monumental grupp, som kunde få sin plats i Humlegården framför riksbibliotekets fasad. Detta motiv — detsamma som sysselsatt hans ungdomsvän Blommér på dennes sista tid — blev Molins sista skapelse.

Överanstängning och en tärande sjukdom hade brutit hans krafter. Kort före fontänens avtäckande avled han — sommaren 1873 — på sitt landställe vid Vaxholm.

Molin var 1860-talets mest populära svenske skulptör.

Han var i första rummet improvisatör. Han var ivrig, rastlös, outröttlig, till

¹ Nyström, som i sina anteckningar uttalat sig med mycken skärpa om Karl XII:tävlan, skrev om den fördröjda inbjudan till Qvarnström att tävla om Karl XIV Johan: "Att här intrig var i gång kunde icke betvivlas."

Molins skiss till Karl XIV Johan framställde denne iförd krona och kungamantel sittande på en dansande häst. Skissen finns avbildad i Ny ill. tidning 1868. Brynjulf Bergsliens överlägsna förslag blev det segrande.



Molin. Fontän. Efter gipsexemplaret i Industriutställningen 1866.

sitt konstnärliga skaplynne motsatsen till den betänksamme Fogelberg, som ju längre han hade en staty under arbete gav den allt fastare form, allt säkrare betonad karaktär.

Man har förebrått Molin, att han tog sina uppgifter lättvindigt, att han ej gav sig ro att fördjupa sig i sitt arbete, att tvinga fram karaktären i dess möjligast



Molin. Karl XII.
Staty i brons 1868.

största styrka, att i sina skapelser nå på en gång plastisk stil och individuellt uttryck.

Han har själv yttrat: "Det är brist på tid, som gjort mig till slarv, och ej brist på allvar." Tanken på att han alltför sent börjat sina studier tyckes länge ha förföljt honom och likaså medvetandet om, att hans förberedande elementära kunskaper lämnade mycket övrigt att önska. Under de fyra första åren i Rom måste han dessutom tänka lika mycket på sina inkomster som på utbildningen av sin talang.

Arbetet i marmor lämpade sig ej för hans lynne. Han var skapad mera till att hantera den smidiga leran än att knacka på stenblocken och sköta mejseln. Han skrev från

Rom: "Kunde jag blott ständigt få modellera utan att hindra mig med marmorarbete, så tror jag och hoppas, att jag tämligen snart skulle kunna reparera den förlust av tid, jag slösat på handel och vandel."

Han var alltid mera livlig än djup, en konstnär för den stora allmänheten. De mera fordrande kunde redan i hans tidigare arbeten lägga märke till hans begränsning. De funno den sovande backantinnan vara en vacker kvinna, vilande i en osökt behagfull ställning, men av backantinna har hon föga annat än den kullstjälpta bågaren och vinlöven i håret, som är friserat lika omsorgsfullt som

hos Plagemanns nymfer. De hade känt sig obehagligt överraskade av den flacka formgivningen i den napolitanske vattenbäraren, liksom i fontänfigurerna, där konstnärens brist både på stilkänsla och självkritik var iögonfallande. De voro ej ens nöjda med karaktären i Bältespännarne. Där, yttrar Julius Lange, "har Molin behandlat ett motiv, som ställer mycket höga fordringar på genomförandet av människokroppen, ja ännu mera vanskliga fordringar än de motiv, Sergel behandlade, ty här gällde det en genomförd *nordisk* karaktär i figurerna — en uppgift, vars lösning ej stödes eller underlättas av konstens gamla traditioner. Uppgiften var också alltför svår: Molins Bältespännare förhålla sig till exempel till Sergels Mars som dilettantism till äkta konst."

Men för den ögonblickliga effekten hade Molin skarp blick. Karl XII i Kungsträdgården, som, då man skärskådar honom i nyktert dagsljus, ej tål att ses från mer än ett enda håll och som i behandlingen varken är karaktärsfull eller intressant, visar sig i sin rätta belysning en kväll, då månen går ur moln och kastar en stråle ned mellan popplarna och över stodens högburna huvud och höjda arm. Allra bäst gör den sig, då man ser den vid skenet av en blixtnattsvinterkväll — ett ögonblick träder den fram, kraftfullt livlig, och försvinner genast åter i mörkret.

Och fontänen minnas de gamla helst från de dagar, då dess plaskande ackompanjerade musiken, som spelade svenska folkvisor i Industriutställningen. Under det halvsekel, som gått sedan dess, har den likväl växt in i stockholmarens medvetande. Platsen i den eljest stelt och plockigt anordnade Kungsträdgårdens mitt har fått ett nytt skönhetsvärde i de japanska pilarna, som omge konstverket. Deras fantastiskt ormade grenars linjer ansluta sig på ett överraskande sätt till fontäns form. Platsen har med åren, alltefter det grönskan tätat, sommartiden blivit en förtjusande och egenartad idyll, där fontänen intar den naturliga medelpunkten.

4.

Boklund som målare. Bland målarna voro, när Karl XV blev konung, Boklund och

Höckert redan erkända och "arriverade" konstnärer. Höckert står som den främste representanten för detta skedes måleriska uppsving.

Men *Boklund* hade varit den första, som hemma förmedlat konstpublikens bekantskap med samtida fransk kolorism.

Hans genrer från tiden närmast före och efter hans hemkomst 1855 hade blivit högt skattade, framför allt av konstnärerna. Ingen av de andra målarna i Stockholm på denna tid ägde hans behagliga kolorit och hans elegans i penselföringen. Scholander fann det vara en lust och fröjd att *se* honom måla.

Boklund hade slagit igenom med ett par porträtt men ännu mera med genrer: "Savoyardgossen", "Marketentaren", "Byteshandel" (en korgosse och en tiggargosse, som förhandla om byte av en kanin mot ett radband). Efter sin hemkomst återupptog han svenskhistoriska genremotiv: "Rådplägning" (Gustav Adolf i samtal med tre officerare i en slottsportik), "En ung krigare, som tillfångatagit



*J. Boklund. Byteshandel.
Oljemålning 1855.*

småtavlor till våra konstföreningar", har även en och annan beställning. Ofta insätter han figurer som staffage i ett måleriskt arkitekturmotiv efter studier från Sydtyskland: gamla slott, klostergångar, ruiner, tyrolska gårdar med gavlar, trappor och svalgångar. Figurerna äro tyrolerskyttar, när de ej äro krigare i 1600-talsdräkt. Eller tog han sin tillflykt till sitt "antikvitetsmagasin" och omgav "En lärd" i studerkammaren med folianter, jordglob, dödskalle, timglas och hela den traditionella attiraljen. Dessemellan målade han idyller som kransbindande

en polack, framföres till Karl X Gustav", "Lennart Torstenson som gosse hos en vapensmed avfyrrar ett kanonskott" — motiv av liknande art, som Linnell och Sandberg målat. I större format målade han på beställning av konungen "Gustav Adolf och Axel Oxenstierna" och ett helfigurporträtt av drottning Lovisa i en praktfull drottning Elisabethskostym, som hon burit på en maskerad. Det utfördes 1861 för Riddarsalen på Ulriksdal, som motstycke målade Höckert kung Karl i frimurardräkt.

Samtidigt utförde Boklund en altartavla, "Kristus i örtagården", för en kyrka i Skåne. Han rör sig dock oftast inom ett litet format, "kokar ihop en mängd

små kullor i rågåkern eller besöket hos ankorna eller porträtterade han en tupp med familj. Kärleken till arbetet mattades ej, hur kringskurna än hans målar-timmar blevo.

Till hans bästa alster måste man räkna en köksinteriör från 1863 (i Stockholms högskola), och att han även under avtynandets tid bevarat målarögats friskhet och den koloristiska känslan visar den variant av "Hemvändande meranskyttar", som stod på staffliet vid hans död. Den ofullbordade målningen är anlagd med mjuk, lätt behandling i pastellartade toner — det vackra anslaget har ej hunnit förflyktigas under ett mödosamt utarbetande.

Johan Höckert, f. *Johan Höckert* var hemma i Jönköping — enligt egen uppgift 1826, d. 1866. "född i Småland men av hederliga föräldrar". Han gick från

sitt fjortonde år i Hillska skolan vid Barnängen i Stockholms utkant och hade vid 16 års ålder klart för sig, att han ville bli konstnär. Ritläraren Ringdahl hade långt förut spått, att han aldrig skulle bli något annat. Emellertid lovade han sin moder att till en början taga studentexamen.

Två år därefter sänder han modern ett brev på nio och en halv stora sidor.¹ Hon har dit-skrivit orden: "Jannes brev om tillstånd att få bli artist."

Han redogör för läget. Han vantrivs i skolan, vill inackordera sig i staden, läsa språk och teckna på Konstakademien.

Brevet bär intet spår av en ung eldsjåls krav på luft och frihet. Det är en förständig ung man, som resonerar med sin moder, som han för allt i världen ej vill ådraga bekymmer eller sorger.

Hon har gjort de invändningar han kunnat vänta: anlagen äro kanske ej att lita på, han kunde bli en medelmåtta, råka i dåligt sällskap o. s. v. Han svarar lugnt: vilken bana man än ger sig in på, vet man ej, om man där kommer sig upp eller stannar bland gemene man.

"Jag har målat färdig min tavla för Boklund", berättar han i samma brev. Han är alltså redan inne på det sluttande planet.

Från hösten detta år delade han ateljé med Boklund i Brunkebergs hotell, tecknade i Antikskolan under vintern och gjorde studieresor sommartiden, målade små landskap och folktyper, idkade även sällskapsliv och tecknade oförargliga skämtbilder.

¹ Barnängen 17 sept. 1844.



J. F. Höckert.
Foto.

1846 på hösten foro de båda kamraterna till München.

Där studerade Höckert vid akademien, som likväl ej på den tiden omfattade någon målarskola — ungdomen fick vända sig till privata lärare. Liksom Boklund tog Höckert intryck av den rådande förkärleken för historiska ämnen. Gammal nederländsk genrekonst var deras närmaste förebild. I två år (1847—49) arbetade Höckert på vad han kallar en "stor" historiemålning — en meter i bredd — med drottning Kristina som huvudperson. Ämnet är enligt Höckerts egen förklaring "drottningen, som omgiven av sina gunstlingar bortskickar rådet, som fordrar hennes underskrift och yttranden över regeringen". Tavlan är slätt och beskedligt målad. En liten genre, "Två banditer, som dela rovet" — mörkt hållen, petigt genomförd, varje detalj utritad med vass pensel — hembjödts till Konstföreningen hemma men blev ej inköpt.

Höckert hade hösten 1849 lämnat vännen Boklund i München och återvänt till Sverige. Målade där några porträtt och folktyper.

Akademiens utställning våren 1850 — troligen även erfarenheter från tyska konststäder, som han besökt under hemresan — medförde emellertid sporrande uppslag. På utställningen såg han danska och norska bondelivstavor, landskap av Dahl, Gude, Skovgaard och svenska landskap och bondegenrer från Blekinge, Värmland, Ångermanland, Dalarna. Men en landsdel, som ingen av det då levande släktet målat, var Lappland, och dit gjorde Höckert samma sommar en upptäcktsfärd, som sträckte sig uppför Hornavan till Arjeplog. Han medförde skisser därifrån — landskap, typer — och framför allt nya och starka intryck.

Året därefter begav han sig för andra gången till kontinenten — ej till Düsseldorf, dit den svenska invasionen just vid denna tidpunkt tog fart, utan till Paris. Det var en lycklig instinkt, som drog honom dit. De år, som nu följde, sågo honom växa ut från en tam försökare till en konstnär med stora möjligheter och stora fordringar på sig själv.

Under andra året i Paris samlade han sig till sitt första större verk.

I det ateljéhus vid Rue des Martyrs på Montmartre, där han hamnat, hade han till närmaste grannar två unga tyskar, Max Hess — en vän från München — och Ludwig Knaus från Düsseldorf. Hess svärmade för 1500-talskostymer och hade under arbete en stor Maria Stuarttavla. Närmaste resultatet av kamratskapet blev att även Höckert beslöt måla ett historiskt ämne. Efter besök i Fontainebleau bestämde han sig för att återknyta sin förbindelse med drottning Kristina och måla henne, då hon befäller sina drabanter att döda Monaldeschi. Knaus målade på sitt håll "Morgonen efter ett dansgille". Han arbetade metodiskt och med förvånande säkerhet, varje dag målades en figur färdig efter levande modell.

Och Hess brottades i sin ateljé med Maria Stuart, smorde upp sin tavla den ena dagen och suddade ut hela kompositionen dagen därpå. Även Höckert strök ut och ändrade, men hans tavla blev likväl färdig till salongen 1853, fick där

en förmånlig plats och belönades med mention honorable. Knaus hade lysande framgång med sitt dansgille och Hess' Maria Stuart lyste med sin frånvaro.

Höckerts målning är effektsökande teatralisk i hållning, uttryck och belysning. Liksom i den tidigare Kristinatavlan är huvudgruppen hållen i starkt ljus, medan dukens vänstra hälft ligger i halvmörker. Utförandet av huvudgruppen visar stark påverkan av Delaroches historietavlor. Helhetsverkan har målaren ej uppnått, men väl innehåller målningen verksamma koloristiska detaljer. *Ansatserna* intressera.

På sommaren reste Höckert hem med sin tavla. Den väckte uppseende redan genom sin storlek men även genom en målerisk bravur, sådan man ej var van att finna i en svensk målning. Sald blev den ej, ett år efteråt skriver Scholander till Höckert, att den "refuserats i kungaborgen".¹

Scholander hade gjort vad han kunnat för att skaffa Höckert stipendium, vilket hade sina svårigheter, då han endast studerat en kort tid vid akademien och ej erhållit dess högsta utmärkelse. Scholander skriver till Arsenius: "Säkert är att mannen har ovanligt mycket talang, måtte han nu väl begagna sin tid, så blir han en utmärkt man." En annan gång: "Min övertygelse är, att han här med sig stoffet till en storhet och därför bör han stödjas — — — Och om vi än icke få nytta av hans talang här hemma, så få vi nöja oss, om han uti en framtid gör heder åt svenska namnet." Och en tredje gång: "Han har poesi, liv och förstånd. Mätte han giva sig tålmod att grundtraggade de akademiska studierna, så blir han nog en stor målare."²

Höckert fick stipendiet jämte förhållningsregler. Han skulle i Paris teckna och måla modell på någon ateljé och efter ett år hemsända prov på dessa studier, "vilka under högst två år må fortsättas". Därefter bör stipendiaten bege sig till Italien.

¹ 17 april 1854. — ² Brev 30 sept. och 5 dec. 1853.



J. F. Höckert.
Blyertsteckning av Max Hess.
Paris 1852.



Höckert. Gudstjänst i ett lappkapell.
Studie i sepia. Nationalmuseum.

I januari 1854 reste han från Göteborg till Paris.

Framgången har sporrat honom. Han erkänner för sina förtrogna, att han tagit sin konst något lättvindigt, tycker likväl, att han hemma "varit alltför mycket hållen för en 'bon pour rien'".¹ Nu har han åtminstone lärt sig arbeta med både uthållighet och allvar.

Till att "grundtraggade de akademiska studierna" hade han likväl ej tålmod, han arbetade efter eget huvud. Nu närmade sig världsutställningen, som även skulle omfatta en konstavdelning. I denna stora tävlan ville han deltaga med ett nationellt ämne från Sveriges storhetstid.

Enligt uppgift av en landsman skulle han redan nu ha funderat på att behandla Stockholms slotts brand.² Om så förhöll sig kom han emellertid på andra tankar. Han sökte fram sina lappländsskisser. En av dessa skildrade en gudstjänst i ett litet primitivt kapell i Lövmock. Han hade förut målat detta motiv i litet format, brunt i brunt. Nu gällde det att förvandla skissen till ett monumentalverk. Han tecknade figurerna i stort efter de levande modeller, som funnos att tillgå —

¹ Höckert till Arsenius juli 1853. — ² Detta enligt uppgift av G. Brusewitz i ett brev till Palm 1866 efter Höckerts död. Brusewitz uppger med bestämdhet, att Höckert under sin vistelse i Göteborg januari 1854 omtalat, att han ämnade måla Slottsbranden i Paris, och att skissen till denna tavla målades före Lappgudstjänsten.



Höckert. Gudstjänst i ett lappkapell.

Oljemålning, Paris 1855. Litografi av Ch. E. Pirodon. Målningen i museet i Lille.

lappar voro de naturligtvis ej, men lappdräkter skaffade han sig. Han målade skisser, funderade även på att träna sig genom en kurs hos Couture men avstod på inrådan av en granne, Charles Monginot, som förklarar, att han hade ingenting att lära på Coutures ateljé: "Jag skall lära er allt vad Couture kan." Varpå Höckert synes i andra hand ha tillägnat sig så mycket av Coutures målarteknik, som passade för hans lynne.

Nu dröjer det ej länge förrän kamraterna, som ej äro vana vid stora ansatser, berätta, att Höckert målar en tavla, som är 14 fot bred och 12 fot hög. Boklund, som nu överflyttat från München till Paris, skriver därifrån: "Mätte det lilla svarta skrovet få ha hälsan och hinna att väl, såsom han börjat, fullända sitt arbete, så torde hans tavla komma att ådraga sig enorm uppmärksamhet." Och Scholander uttrycker från Stockholm sin glädje över nyheten i originellt valda ord: "Det är en liten huggare till karl, som tager i hårda tag med väldiga klippor för att storma ärans tempel."

Men de andra "gubbarna" i akademien voro förargade. Denne stipendiat struntade ju rentav i att uppfylla sina skyldigheter. De anbefallda studievägarna undvek han, och sällan lät han höra av sig. Nyström tillskrev honom i ampra ordalag, och Höckert svarade i brev, som i stiliseringen och i den älskvärdt uppriktiga

tonen starkt påminna om Egron Lundgrens skrivelser till akademien kort förut. Även Höckert skrev flytande, med ordrik tacksamhet för akademiens välvilja, med vördnadsbetygelser, ursäkter och självförebåelser. Anledningen till hans tystnad hade varit den, att han ej hunnit skriva. Han har arbetat och håller nu på med en stor tavla, som tar all hans tid och kraft i anspråk. Han glömmar ej att påminna vederbörande om, att han på preses Anckarswärds förord blivit underkommisarie vid världsutställningens svenska konstavdelning och även i denna befattning har ett väldigt göra.

Tavlan — skrev han i ett av breven till Nyström — framställer samma ämne som han två år förut behandlat i en skiss, som han då sålt till Konstföreningen. Nu hade han något ändrat kompositionen och utvidgat tavlan, så att hela det lilla kapellet fick rum på den. "Befolkningen består av 18 lappar, män, kvinnor och barn, en präst och en hund; de tvenne sistnämnda äro de enda som äro svarta, de övriga figurerna brokiga." Det var hans sätt att beskriva sitt storverk.

I mars 1855 kunde han underrätta akademien om att tavlan nu var avslutad.¹ Och på hösten inrapporterade han den glada nyhet, att han vid prisutdelningen den 15 november fått en första klassens medalj.² Han nämnde i samma brev, att det vore omöjligt för honom att sända den stora tavlan till hemlandet, det skulle kosta honom ett kvartal av stipendiet, och tavlan skulle sannolikt förbli osåld.

Han hoppades i själva verket, att svenska staten skulle köpa den. Ett sådant fall som detta — fråga om att inköpa ett konstverk, som ej blivit hemsänt till påseende — var emellertid ej förutsett i gällande författningar. Det fanns också de, som påminde om, att Höckert var akademiens resepensionär, att hans studier ej gått den reglementerade vägen, att han ej insänt prov på vad han uträttat i Paris och därigenom givit akademien tillfälle att bedöma hans konsträskap. Akademien — lär Nyström ha skrivit till Höckert — hade ingen skyldighet att på främmande konstdomares auktoritet låta Sverige, "åkande på Frankrikes hundsvott, själmant visa honom de hedersbetygelser, som han aldrig med egna bemödanden av fäderneslandet påkallat".³

Höckert blev ond på fullaste allvar. Han hade i Paris blivit likställd med Achenbach, Knaus, Kaulbach, Tidemand, och han ansåg sig ha rätt att vänta erkännande även från sitt hemland. "Andra konstnärer", skrev han hen, "som hedrat sitt land, fingo lagrar från hemorterna, jag fick ovet."

Visserligen "planerades hos höga och högsta vederbörande" tavlans inköp,⁴ men intresset tycks ha varit måttligt, varför Höckert — våren 1856 — antog franska regeringens köpanbud och sålde tavlan, som hamnade i det nordligast belägna museum i Frankrike, i Lille.

¹ I brev till Nyström, odaterat, anlände den 20 mars. — ² Om svenskarnas bidrag till världsutställningen och om övriga utmärkelser där se del I, sid. 517 ff. — ³ Citaet ur ett brev från Nyström till Höckert är här återgivet efter H. Wieselgrens Höckertmonografi. Brevet har jag ej lyckats uppsåra. — ⁴ Likaledes citat efter H. Wieselgren.

Någon egentlig ovilja mot Höckert hade ej rätt hos de styrande hemma. Han uppbar stipendiet ännu ett år framåt och blev på hösten 1856 ledamot av akademien. Han hade då gjort en resa till Nederländerna och London — "Rembrandts arbeten hava gjort ett djupt intryck på mig", skrev han den 16 augusti. Hösten året därpå bröt han upp från Paris och flyttade till Stockholm.

Under sina två sista år i Paris målade han ett par nya lapplandstavlor, en interiör med en jägare,

som skildrar sina äventyr för kvinnorna i den överfyllda kåtan — uttrycksfulla figurer, i frihet placerade i effektfull belysning, i smältande harmoni av bruna toner, behandlingen högst virtuos — och en familjeidyll med figurer i naturlig storlek: en strålande vacker lappkvinna, som vaggar sitt barn, medan familjefadern lagar sitt nät. Denna målning placerades i hederssalen på salongen 1857, kom till Stockholm året därefter och förvärvades då för Nationalmuseet.

Tanken på svensk-historiska ämnen hade han dock ej uppgivit. Enligt en uppgift skulle

han i augusti 1856 ha anlagt "Stockholms slotts brand" — möjligen var det en skiss, han då sysslat med. I juli hade han för Albano-Adlersparre uppgivit, att han ämnade måla "den svenska hären efter slaget vid Lund, då Karl XI låter sin fältprost tacka Gud för segern". Till vännen Albano skänkte han samtidigt den i hans verk ensamstående lilla målningen "Luisellas död" — en improvisation i grått och vitt, där den, när det gällde hans personliga upplevelser, eljest så tillknäppte mannen gav ett omedelbart men på samma gång konstnärligt behärskat uttryck åt sin sorg.¹

¹ Albano omnämner modellen Luisellas död 8 juli 1856. Höckerts lilla målning utställdes ej förrän långt efter hans död.



Höckert. Kulla vid spisen.
Oljemålning 1860. Göteborgs museum.

5.

Nu skulle han acklimatisera sig i Stockholmsluften.

Det gick utmärkt till en början. Janne Höckert, "parisersprätten", drogs in "i en surrande Stockholmsomgivning". Man "slets om honom". Han var den mest älskvärda sällskapsmänniska, "förtjusande" i både unga och äldre damers tycke, spirituellt världsmän, outtröttlig och elektriserande skämtare bland kamrater, kapabel att tävla med Stockholms mest rutinerade kvickhuvuden.

Men arbetslusten liksom ärelystnaden hade han med sig från Paris. Den lilla lapplandstavla, "Brudfärd på Hornavan", som han målade för Karl XV:s galleri, tillhör hans yppersta arbeten, liksom den också utgör ett prov på hans mångsidighet. Denna utsikt över de låga stränderna med deras små gråpilar och de långsträckt snöfjällen i fjärran, över den färglösa sommarhimlen och de lövkransade båtarna med brudföljet, som mottages på stranden av far och mor — far med brännvinsflaskan lyftad till välkomst — har en fint uppfattad ödslighetens poesi och har en helt annan karaktär än de lappländska interiörer med ljusets lek bland mustiga, mörka, varma färger, som varit representativa för Höckerts smak. Den är hållen i milda grå toner och behandlingssättet är brett och skisserat.

"Brudfärden" blev hans avsked från lapplandsmotiven och pekar framåt till hans stämningar från Dalarna.

Där tillbragte han sin första sommar efter hemkomsten. Han målade därifrån dels typer — kullor, kärnfriska och kärnsvenska, förfinade och robusta, återgivna med bred, varm, fyllig färgkonst eller med handfast, tvärsäker karakteristik — dels interiörer med figurer, bland dessa den monumentalt hållna "Gustav Vasas räddning vid Utmeland". Den är ej fri från ett teatraliskt drag, Gustav i färd med att utan brådska stiga ner i källaren tycks i sin värdigt poserande hållning närmast höra hemma i ett av 1860-talets svenskhistoriska skådespel — man tycker sig höra honom tala på jambisk vers. Men hans räddarinna är en levande individ, målad i friska drag.¹

Från samma tid är "Höskörd vid Siljan",² där Höckert gjorde en av samtiden obeaktad, för eftervärlden överraskande insats i svensk landskapskonst.

Hans tidigare försök på detta område visa en ganska säker hållning. Detta gäller även hans få lapplandslandskap med Hornavan och med snöfjället dominerande över de långa horisontlinjerna. En skisserad "Begravning i Lappland" har en starkt romantisk stämning — de hopade molnmassorna, som fylla

¹ Idén att behandla detta ämne i stor skala var Höckerts egen. Uppslaget gick vidare till Karl XV och gav utgångspunkten till uppförandet av monumentet vid Utmeland, där Höckerts målning pryder fondväggen, medan landskap från Dalarna av Karl XV och Edv. Bergh upptaga sidoväggarna.

² Höskörden (1861) såldes till England, upptages i katalogen över Stockholmsutställningen 1866 men synes ej ha anlänt dit. Utställdes i Stockholm först på Höckertutställningen 1926. Den senare Höskörden utställdes 1921 och 1926.

himlen, de mörka gestalterna, som bära den döde från båten upp till kapellet. Bröllopsfärden med sin milda grå luft och de milt bruna stränderna ger ödslighetens stillhet en lugn sommardag.

Höskörden betecknar ett stort steg framåt. Redan kompositionen är ovanlig för en svensk landskapstavla från denna tid, den ger en utsikt utan inramning, ängen breder sig jämn över den långsträckta duken, över ängen ses sjön och den motsatta stranden. Denna vidsträckta utsikt är fylld av luft, sol bakom en lätt slöja av sommartöcken. Här förbehådas 1880-talets friluftsmåleri, visserligen alls ej konsekvent genomfört, men sökandet är uppenbart och fullt medvetet. Att uppslaget intresserade Höckert framgår av att han återupptog det i ett av sina sista arbeten. Han tog där ytterligare ett steg framåt, han ville denna gång ge stämning, ej av milt och mjukt sommardis utan av en klar, solig, blå sommardag — starkt blå himmel med porslinsvita moln och blå berg i bakgrunden, det hela ett uppslag, oförsökt i svenskt måleri från denna tid. Som verklighetsstudie är denna harmoni i blått ej övertygande. Men strävandet intresserar.

Men "den glada Janne", den spirituelle skämtaren, kvickhuvudet — var träffa vi honom i hans konst?

Ytterst undantagsvis i hans måleri. Från hans lyckliga tid i Paris stannar en liten pannå med två unga skönheter, som studera en affisch från Mabelle. Koloriten är glittrande munter, behandlingen elegant och läcker, full av esprit och målarglädje. En liten scen bakom en teaters kulisser med en frodig dansös i vitt som huvudperson är samma andas barn. Bland Höckerts målningar bilda dessa två intagande pannåer ett förbluffande inslag, en liten glimt in i det moderna livet, som eljest ej existerar i hans måleri.

Teckningar strödde han omkring sig, fulla av gott lynne, av frisk och flygande fantasi, flödande ingivelser, typerna överlägset träffade, damer i krinolin, strama svenska ämbetsmän, scenens storheter. Här hade Höckert ett område, som — om han hängivit sig däråt — kunnat ge honom en plats bland de främste, men på hans tid var skämtbilden för en konstnär med högre syften endast en lek



Höckert. Stockholmsdam.
Blyertsteckning omkr. 1860.

att därmed fylla lediga stunder, och för honom var den en sällskapslek att roa eller smått reta goda vänner och väninnor med.

Hans parisiska teckningar påminna om Constantin Guys. I de träffsäkra, rappa dragen är han ofta överraskande modern.

I de stora studiebladen, förarbeten till hans målningar, är teckningen säker och kraftfull, magistral och monumental.

Han har klart för sig att hans konstnärskap börjat tvina. Han trivs inte i Stockholmsluften. Han skyller på klimatet — att behöva elda i juni kan inte värma upp en människa, skriver han våren 1861. Det är i själva verket till ett konstnärligt varmare luftstreck han längtar. Han saknar luft under vingama, saknar sporrande impulser. Han fullbordar nu på beställning porträttet av Karl XV i frimurardräkt för riddarsalen på Ulriksdal — den ståtliga monarken är iklädd gult kyller med bred purpurröd bård och vit mantel över axlarna. En yttlig bravurmålning. Han finner själv, att "det är dåligt, som allt vad jag gjort på senare tider — utom min Högbergning, som jag tror kommer att bli draglig".¹

Han funderar på att resa till Spanien på ett år, skriver skämtsamt om de 1,000 och 3 men tror allvarligt på goda resultat av dylik omplantering i stimulerande luft.

Resan blir verklighet, om den också ej blir årslång. Han åtager sig att ledsaga en högadlig yngling på en tur till södern,² och han har av konung Karl fått i uppdrag att måla ett porträtt av bejen i Tunis.

Från stationerna under resan sänder han glada rapporter till Scholander. Först om landsmännen i Düsseldorf: "D'Uncker hade undermålat samma pajas, som har tandvärk, och samma käring, som utför taskspelarkonster, Wallander hade undermålat samma humleskör i Vingåker och samma Fredmans epistel. Rikedom på idéer tycks icke tynga någon. Jernberg hade påbörjat en bra tavla, Eine Kermesse, och slutat ett stilleben, alldeles *mästerligt* målat."

I Spanien blir han ung på nytt.

"Vilka trasor, vilka modeller!" utbrister han. "Det är *för skönt* för att lätt-sinnigt skisseras. Hellre intet annat än ett stort minne härifrån än några skisserade chicfigurer." Liksom Egron Lundgren förundrar han sig över, att de spanska målarerna ej bry sig om att måla sitt eget folk, sina utsökta typer.

På våren 1862 bär det under mångfaldiga hinder och motigheter av till Cagliari och därifrån till Tunis, som i breven kallas "ett kuriöst minnesblad i min levnads album". Bejens porträtt målas, något 'portrait d'âme' åstadkommer han ej av sin modell, en blek fet exotisk typ i röd fez, guldmidd uniform med Vasaordens breda knallgröna storkorsband som högsta färg. Till belöning fick

¹ Brev till Arsenius 26 april och 29 sept. 1861. — ² Den flerstädes återkommande uppgiften, att det var Georg von Rosen, han ledsagade till södern, är missvisande. Rosen vistades denna vinter vid akademien i Weimar.



Höckert. Höskörd vid Siljan.
Oljemålning 1861.

Höckert officerstecknet av Nischan-Iftikarorden. Och så anträdde återresan genom Italien.

Dit hade akademien för flera år sedan befallt honom resa som stipendiat, men då föredrog han att måla lapplandsmotiv i Paris. Efter sin framgång där hade han funderat på att slå sig ner i Venedig för att uppjobba sin teknik — det var kanske en förflugen idé. Nu led hans sista studieresa mot sitt slut.

Han arbetar emellertid av alla krafter "för att icke alltför okunnig lämna denna omätliga konstskattkammare". Han påminner Scholander om patriarkens ord: "Nu kan jag dö, ty jag haver sett din härlighet" och utbrister: "Nu hava mina ögon skådat Italien, Gud låte mig nu få leva!"¹

Efter "en stormmarsch genom landet" måste han resa direkt till London, där han åtagit sig att biträda som kommissarie vid världsutställningen.

Uppfriskad av intrycken från Södern återkom han till Stockholm. Nu var rätta stunden inne att lösa en stor uppgift. Han upptog sin gamla idé att måla Stockholms slotts brand 1697.

Ett storslaget motiv för ett monumentalt konstverk — det gamla slottet, som går upp i lågor, den kort förut avlidne Karl XI:s lik buret nedför slottets trappor, massor av svart rök, här och var återsken av eld från olika håll i de vidsträckta förstugorna, den gamla kungamodern stapplande ned från sina rum, stödd av barnbarnen, den unge Karl XII och de förskrämda prinsessorna. Svenska

¹ 11 juni 1862.

riksvapnet sitter ännu på sin plats i trappupp-gångens balustrad och det i trä snidade lejonet håller skölden med tre kronor mellan tassarna, men lågorna närma sig. Snart skall allt störta samman.

Åter hoppas vännerna på ett storverk av Höckert. Denna gång skall han överträffa sig själv. ”Slottsbranden går långsamt framåt och är svår”, skriver Scholander ett år efteråt, ”men kommer troligen att stå främst bland vad från mästarens hand utgått.”¹

Mästaren hade emellertid knappt hunnit anlägga målningen förrän en smygande sjukdom började undergräva hans kraft. Sjukdomen — pulsåderbräck invid ryggraden — endast stegrade hans verksamhetslust. Från det ansträngande arbetet vilade han sig med att måla smärre tavlor — ”Bellman i Sergels ateljé”,

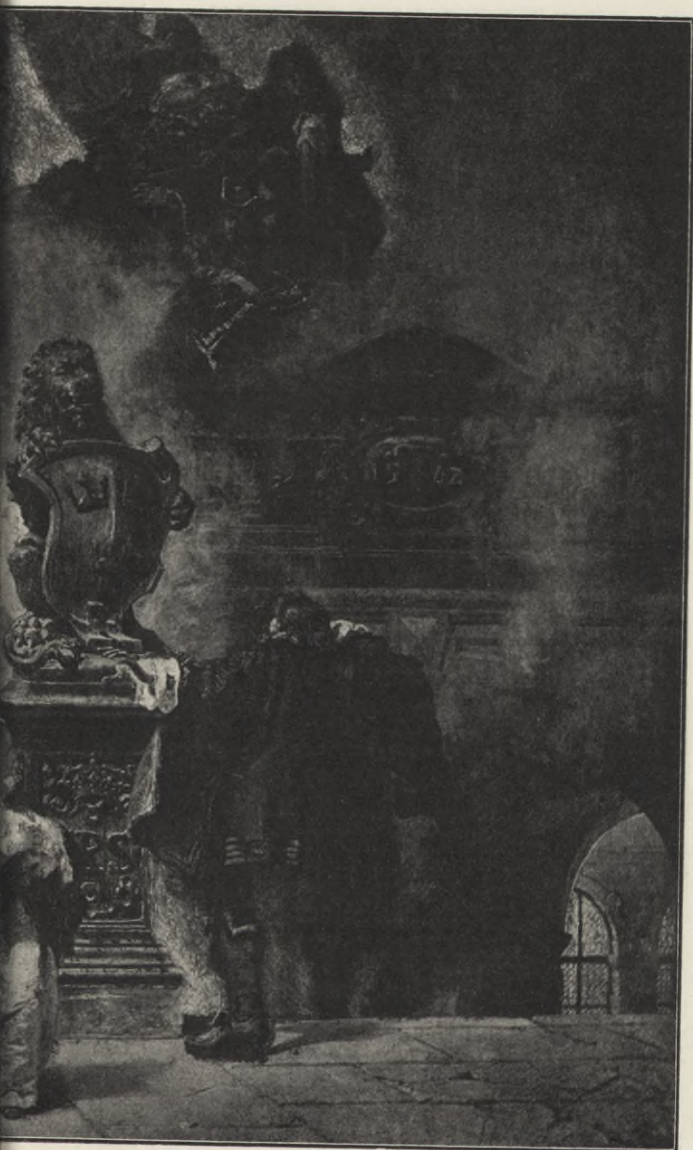
”Gudmors besök” — han tjänstgjorde som lärare vid akademien,² han tecknade kostymer för Kungliga teatern, deltog i att grunda och hålla uppe Ny illustrerad



Höckert. Stockholms slotts brand

¹ Till Arsenius 29 nov. 1863.

² Han blev ordinarie professor samma år. Scholander skrev från Paris under sin utrikesfärd 1863: ”Alltså är Höckert engagerad, formligen engagerad vid 'verket'. Det förefaller mig så underligt, att jag skulle ansett det otroligt, ifall du icke bestämt talat därom. Nå, därvidlag tager jag mig friheten att med profeten utropa: ”Ack, Herre, huru länge?”



Målning 1862—66. Nationalmuseum.

tidning, gjorde 1865 en studieresa till Hälsingland, där han fann nya typer och nya motiv.

Så närmade sig den skandinaviska utställningen 1866. Franska regeringen lät "Lappgudstjänsten" göra en resa till mästartens hemland, där tavlan ej förut varit sedd. Att Slottsbranden skulle bli ett värdigt motstycke till triumftavlan stod för konstnären som en hederssak. Han arbetade dag och natt, ibland så kraftlös, att han knappast förmådde hålla penseln. Tavlan blev dock så färdig, att den kunde utställas.

Den hembjöds till statsinköp för 7,500 kr. Höckert fäste vid hembudet löftet att efter inköpet fullborda ett par detaljer, som han ville ändra och som han antytt på duken med kritstreck.

Detta kunde vederbörande emellertid ej tillåta. Man höll strängt på

den grundsats, att ett konstverk, som övergått i statens ägo, sedan ej finge röras av konstnären. Säkert hade det ej varit omöjligt att finna någon utväg ur svårigheten, om god vilja funnits. Men Slottsbranden möttes med kyla och inköpet avvisades med 13 nejroster mot 9 ja.

Höckert vistades denna sommar i Marstrand i sin moders sällskap, deltog i sällskapslivet, skämtade, dansade, sprang änkleken.

I Stockholm stängdes utställningen. Den 16 september på eftermiddagen hade konungen och några av konstnärerna kommit upp på Nationalmuseum. "Lappgudstjänsten" var nu hoprullad och nerlagd i sin lår. Då denna tillspikades, yttrade Boklund: "Nu begrava vi Höckert."

Ett par timmar därefter kom telegram från Göteborg: Höckert hade dött samma eftermiddag.

Det var på återresan från Marstrand. Han satt och tecknade, det skymde för hans blick, när modern kom fram till honom sjönk hans huvud ner mot hennes bröst, och han var död.

Scholander gav ett par veckor efter Höckerts död luft åt sin saknad i ett brev till Arsenius,¹ ett brev som berättar mycket om den på ytan buttre mannens sinnesvekhet och känslighet, om de förhållanden, han såg omgiva sig själv och andra, och om Höckerts ställning i konstvärlden. Det är skrivet till en vän, som han obetingat kunde lita på — så öppet har den stolte mannen knappast biktat sig för någon annan.

— — — "Vännen Höckert har slutat sin korta, oroliga bana; därtill är han att lyckönska. Vad jag av saknad och fattigdom känner efter honom, det vill jag för ingen här omtala, ty han var missförstådd eller avundad av dem, som bort sluta sig intill och hylla honom, och vid minnet av kamraternas beteende emot honom och ständigt elaka prat om den avlidne har jag svårt att hålla färgen, varför jag ock undviker dem, till dess värsta svedan gått över. De obetänksamme eller de skadelystne! Varför invaggade de honom i hoppet att 'Branden' skulle bli köpt, då de väl bort kunna se och veta, att detta var en ren omöjlighet, så som nämnden är sammansatt och i det högst ofulländade skick, tavlan befann sig. Endast jag höll färgen så väl före som under inköpet, och jag fick ock umgälla det genom den mening Höckert fattade, att jag 'övergivit honom'. Han vet det nu, min snälle, lille Höckert, han vet nu, hur innerligt, ärligt och troget jag höll av honom, fastän detta ej kunde förmå mig att förråda min skyldighet och frångå min övertygelse, såsom många av de andra, både unga och gamla. Jag hade ju kunnat göra såsom de och skriva *ja*, då det ändå var visst att *nej* skulle utgöra pluraliteten. Men då hade jag ock skämts inför hans minne, och det gör jag icke nu.

Vet du väl, vad Höckert var för mig? Han var en länk, som fasthöll mig vid den yttre världen, och den bro, på vilken jag stundom kom ut i den. Även på de senare åren, då han icke mera anlidade mina råd och mitt stöd, såsom han i början gjorde det, var han mig lika kär och lika nödvändig, ty det fläktade en frisk vind omkring den svage, en vind som icke spelar igenom duvenheten hos andra i detta stackars Stockholm. Jag gick till honom dagligen, emedan jag märkte, att då han arbetade behövde han utgjuta sig och resonera över det under händer varande, men icke kunde jag se med sådana ögon, som han behövde bredvid sig eller ville

¹ 1 okt. 1866.

hava till ledning för idéutbytet — och de, som hade sådana, kommo aldrig, eller, om de kommo, sågo de ingenting, ty viljan satt i vägen.

Höckert var den ende, till vilken jag ibland längtade från hemmet. Nu är han borta och den tid för mig förbi, då man knyter sådana vänskapsband — — — Men denna förlåtliga egoism hindrar mig ej att oupphörligt tacka försynen, som tog bort min vän från plågorna och det därav följande nedgåendet såsom konstnär. Ack, om han fått gå bort innan det osaliga hembjudandet av den misslyckade beställningen! Och vilket öde sedan, att den förnämsta stjärnan, som någonsin strålat ur svensk pensel, skall lysa på ett främmande lands konsthimmel. Huru förstockat perukmässigt handlade icke de styrande i sin okonstnärliga blindhet, då de sköto bort den hembjudna tavlan 'Lappkapellet' och ansågo mästaren vara "för ung" för att märkas med Vasens hallstämpel. Ömkliga ruttenhet!"

Slottsbranden fann 17 år efter Höckerts död sin plats i Nationalmuseet.¹

6.

Höckerts verksamhet som mogen konstnär omfattade ej ens ett och ett halvt årtionde.

Hans släta, beskedliga Münchentavlor voro elevförsök utan betydelse. Först i Paris blev han målare. Monaldeschitavlan visar dristighet och koloristiska ansatser, men den är osjälvständig, osäker, orolig. I Lappgudstjänsten slår hans talang ut i full blomning. Ett nytt område, nytt behandlingssätt, en ny palett, koloristiskt djup och glöd, gyllene ljusdunkel. Guldtonen återklingar i ännu ett par lapplandsmotiv.

Efter sin hemflyttning är han inne på nya vägar — i ansatser till friluftstudium, i figurstudier från Delsbo i grå och blåskiftande toner. I ateljétavlorna från de sista åren är målningssättet oroligt sökande. Bellmansmotivet är ett virtuosstycke, färgen, klar och ren, är mosaikaktigt gnistrande, noppigt avsatt som med penselspetsen, men i "Gudmors besök" äro daldräkternas starka färger — röd cinnober och midsommargrönt — strukna i breda, feta penseldrag. I Slottsbranden är behandlingssättet lugnt, säkert, kraftfullt, utan spår av effektsökande.

Lappgudstjänsten hade i Paris väckt intresse, tack vare det exotiska ämnet och tack vare uppgiftens överraskande skickliga lösning.

¹ Nationalmuseum hade 1858 inköpt "Huslig scen i en lappkåta", signerad 1857 — ej, som museets kataloger uppge, 1855. Dit kom "Brudfärd på Hornavan" jämte ett vackert porträtt av "Sässer Kerstin Andersdotter" med Karl XV:s samling och 1883 "Slottsbranden", skänkt av Höckerts syster med bistånd av privatpersoner. En färgskiss till "Slottsbranden" har som gåva tillfallit Göteborgs museum, som likaledes fått Monaldeschitavlan, "Rättvikskulla vid spisen" och "Gudmors besök".

Men det var ej som prov på ett *svenskt* inslag i konsten, lapptavlan intresserade. Motivet var nytt, men att målningen var fransk upprepades från flera håll.¹

Om den stora lappländska familjetavlan 1857 skrev en fransk kritiker: "Man skulle icke tilltro Sverige att äga en målare av denna förtjänst, men förvåningen upphör tack vare den goda tanke vi hysa om oss själva, när man erfar, att hr Höckert är bosatt i Paris."

Höckert var liksom Wickenberg före honom ej nyhetsman inom den franska konsten men väl jämförd med hans samtida landsmän, som räknade försiktigheten till sina förnämsta dygder.

I sitt hemland blev han en främmande fågel. Han var den förste svenske målare, som behandlade ett genremotiv stort, som vore det en historiemålning, den förste, som såg sin uppgift ur rent målerisk synpunkt, med stämningen, färgernas spel och behandlingens liv som dess huvudsakliga innehåll. Allt annat var i hans ögon oväsentligt.

Det var en åsikt, som ej delades av den svenska kritiken. Denna gav sitt erkännande åt det tekniska mästerskapet men sökte förgäves själ och poesi i den parisersvenska målarens svenska gestalter. Nyblom skrev efter Höckerts död, att i dennes folklivstavor "uttrycket ofta smärtsamt saknas och en tomhet kännes, som ej kan skylas av det lysande utförandet." Eichhorn fann Höckert sakna "detta innerliga, djupa och kraftfulla, som man så gärna tänker sig förenat med nordisk konst."²

Man gjorde ett undantag för en av hans målningar, "Kulla vid spisen." Där fann man värme och innerlighet i färgernas språk, den gyllene tonen — skrev Dietrichson — omsveper "ensamheten och betraktelsens stilla stund med ett oförlikneligt skimmer av poesi". Och Nyblom instämde: innehåll och form täcka varandra fullt, behandlingen är fulländad.

Lappgudstjänsten mottogs vid sitt gästbesök i Stockholm med pliktskyldiga lovord. Kritiken erkände konstnärens förmåga att avvinna "även den fattigaste verklighet en intressant och konstnärlig sida", fastslog hans "överlägsna förmåga i färgens hemlighetsfulla poesi". "Den store teknikern", skrev Eichhorn, har "haft änglabesök, poesiens genius, den sanna konstnärliga inspirationen har gästade honom." Även Nyblom ser i tavlan ett stort mästerstycke men måste dock framhålla faran av att "göra medlet till huvudsak, att måla för färgens skull men icke för det liv, som bor i färgen, att begagna ljuset som ljus utan att underordna det under betydelsen". Figurerna äro "mera belysta föremål än varelser, för vilkas liv vi kunna känna intresse".

Slottsbranden betraktades som ett förfelat verk, ett virtuosstycke. Konstnären hade lagt an på att uttänka svårigheter, som skulle glansfullt övervinnas. Fram-

¹ Couture yttrade till sin elev Geskel Saloman: "Les Lapons — c'est beaux mais c'est de l'art français" (enligt en anteckning av Saloman, i Konstnärsklubbens arkiv). — ² Aftonbladet 1866.

ställningen befanns sakna storhet. Dietrichson påpekade, att brandens poetiska betydelse låg i att ett sekel därmed steg ner i graven. Den döde konungens lik, buret fritt och ohöljt av hans officerare, borde följaktligen ha varit framställningens huvudsak och utgjort tavlans medelpunkt. För övrigt medgav kritikern, att målningen erbjöd "storartat uttryck i figurer och grupper".

Nyblom fann ämnet "olyckligt". De svarta dräkterna och den blå röken måste ge det hela en tung prägel. Kompositionen bildar en upp- och nedvänd pyramid — med spetsen neråt alltså — och en bifigur, den lilla prinsessan med hundarna, intar den främsta platsen i förgrunden. Utförandet är ojämnt och ej fulländat. Om målningens koloristiska styrka yttrar anmärkaren ej ett ord. Han anser likväl att detta, den bortgångne konstnärens sista verk, trots dess svagheter, äger tillräckligt mycken skönhet för att staten borde tillägna sig detsamma. Långt senare skrev Dardel i sin dagbok: "Ehuru den icke hör till konstnärens bästa arbeten, har Höckerts tavla dock stora färgegenskaper och förtjänar en plats på museum".¹

Samtidens ställning till Höckert belyser i högsta grad de åsikter, som då härskade. Kritiken fäste sig först och sist vid en målningens berättande eller poetiska innehåll, medan Höckert sökte lösa måleriska uppgifter. Hur okänslig tiden i själva verket var för en dylik synpunkt framgår av ett för eftervärlden så förvånande faktum som att Estlander i sin konsthistoria (1867) ej ens nämner Slottsbranden. Han hade dock sett den året förut.

Det dröjde till 1892, innan Slottsbrandens konstnärliga lödighet vann ett oförbehållsamt erkännande. Det uttalades av Julius Lange, som i denna "utmärkta" målning såg "ett av hela den svenska konstens mest genialiska verk, förunderligt levande och rörligt i det måleriska föredraget", visserligen starkt påverkat av Delacroix men "en bättre Delacroix än mångt verk av mästaren själv".²

För eftervärlden har Slottsbranden intresse ej som ett försök till rekonstruktion av en historisk tilldragelse utan uteslutande som överlägset måleri. Ett ytterligare intresse har målningen som representant i svensk konst för fransk romantik. Grupperingens rytm, figurernas rörelser, färgens liv peka omedelbart tillbaka till romantikens färgdiktning. Målningen är på samma gång alltigenom behärskad, kompositionen noggrant beräknad och även färgållningen utstuderad.

I svenskt 1800-talsmåleri betecknar Slottsbranden det måleriska elementets genombrott. Den stod ensam i sin tid och blev därför varken förstörd eller tillbörligt uppskattad. Höckert var först och sist *målare* — han var i högre grad målare än någon av hans svenska föregångare efter Pilo.

¹ Dardels dagbok 1883. — Ett eko av kritikens uppfattning 1866 går igen, då Slottsbranden ännu 20 år senare — i det av Arv. Ahnfelt utgivna uppslagsverket Europas konstnärer — omtalas som "en effektfull men också om sorgliga minnen viskande ruin — ett förfelat verk, där ingen teknisk bravur kunnat skylå grundmisstaget". Den anonyme författaren tillerkänner likväl Höckert smak, finhet, en lysande palett och "goda avsikter"(!)

² Tilskuern 1892, omtryckt i Udvalgte Skrifter I.

7.

Mårten Eskil Winge, f. 1825, d. 1896. Inom måleriet ge Winge och Malmström uttryck åt skedets nordmannalynne.

Johan Aug. Malmström, f. 1829, d. 1901. Deras närmaste föregångare voro Wahlbom och Blommér. Wahlbom i sina teckningar av muskelstarka kämpar i strid, Blommér i romantiska sommarnattsstämningar, älvornas lek och näckens strängaspel. Winge upptog heroiska ämnen, medan de lyriskt romantiska lågo mera för Malmströms lynne.

Deras utveckling hade gått jämsides, och då de samma dag vunno kungliga medaljen och sedan blevo akademien resensionärer, gingo de att som fosterbröder rusta sig till strid med samma mål.



Mårten Eskil Winge.
Foto.

Winges fader, rektor i Jakobs skola, sedermera kyrkoherde i Roslagen, var Per Henrik Lings gode vän och omfattade göternas strävan att fostra värdiga ättlingar åt de gamla nordmännen. Asagudar och starka kämpar voro de första gestalter, som sysselsatte gossens fantasi och gävo ämnen åt hans lust att teckna.

Och denna hänförelse för nordens fornvärld följde honom, när han växte upp och blev konstnär.

Han var student och sattes i lära hos målarmästaren Wallander. Lärotiden i verkstaden vid Lästmakargatan blev likväl ej lång. Winge slängde målarborsten

och blev e. o. tjänsteman i posten med 2 riksdaler 50 öre i veckolön plus 20 riksdaler årligen i ljuspengar. Samtidigt tecknade han i akademien, där han 1847 nämndes bland de belönade i Principskolan och där han tio år senare fick kungliga medaljen för "Karl X vid Axel Oxenstiernas dödsbädd".

Samtidigt fick han en andra klassens medalj för kompositioner med ämnen ur den nordiska sagan.

Dylika teckningar hade gjort honom bemärkt under elevtiden. Konstföreningen hade inköpt några, och kronprins Karl hade låtit honom utföra en serie illustrationer till sina dikter "Fosterbröderna", "Heidi, Gylfes dotter" och "En vikingasaga".

Kompositionen förblev Wings styrka, färgen hans svaga sida. Han var 30 år gammal, när han på fullt allvar började måla — man får väl ej räkna, att han under gesälltiden vid ett besök hemma strukit hela prästgården med färg.

Boklund var hans lärare i målning, och med akademiskt stipendium begav han sig 1857 över Düsseldorf till Paris.

August Malmström hade varit Wings knäkamrat vid akademien och hade, då han erhöll sin medalj, redan tillbragt en vinter i Düsseldorf.

Han var torparson från Östergötland, och torpet, där han växte upp, bar det skämtsamt svenskt klingande namnet Nubbekullen. Snickeriet var hela släktens huvudycke, fadern var förutom jordbrukare möbelsnickare, ornamentsbildhuggare och förgyllare. Modern hade sinne för läsning, och det fanns böcker i det fattiga hemmet.

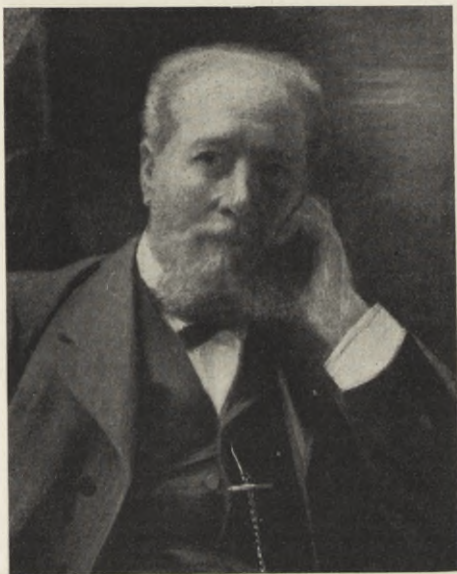
Gossen tycks ha ärft sin faders händighet. Han skar i trä, målade tavlor — bland andra ämnen behandlade han på denna tid Karl XII:s död samt "en gammal vithårig bard, spelande harpa i en mörk skog". Han var till och med karl att förtjäna pengar på sin talang genom att sälja grant färglagda gratulationsbrev, som betalades med 6 skilling stycket.

Slutligen blev reslusten oemotståndlig. Fadern sålde sin enda oxe, och så begav sig den 21-årige unge mannen med 27 riksdaler på fickan till Stockholm för att söka sin lycka.

Vid akademien studerade han 6 år, kopierade på museet, målade prisämnen och självständiga tavlor, fornordiska — "Kung Heimers död" — klassiska — "Odyssevs hos konung Alkinoos" (1852 års prisämne) — historiska — "Gustav Adolf i livsfara vid Vittsjö" — och bibliska — "Tobias smörjande sin faders ögon med fiskens galla".

Då han 1856 begav sig till Düsseldorf, var hans riktning given. Han signerade samma år "Heimer och Aslög".

Barden, som strängar sin harpa i skogen, är nu kung Heimer, som räddat kungadottern genom att gömma henne i sin harpa. På stranden har han öppnat barnets trånga bur, och nu leker den lilla med blommorna vid källan och sommarkvällens fåglar lyssna till harpans toner.



August Malmström.

Oljemålning av *I. Nyberg* — originalet knästycke — 1895. Konstakademien.

I denna dikt i färger samlade Malmström sin ungdomliga kraft och känsla, gav ett koncentrerat uttryck åt sitt konstnärslyne.

I Düsseldorf målade han ock den figurrika kompositionen "Ragnar Lodbroks söner, mottagande underrättelsen om faderns död", och Gude hedrade honom med att föreslå samarbete om ämnet "Vikingar begrava sina döda efter ett sjöslag".

Då hade "Heimer och Aslög" emellertid förskaffat honom akademiens kungliga medalj och nu fick han resestipendium med uppmaning att fortsätta sina studier i Paris. Vikingatavlan målades emellertid — en storslagen komposition, som varit värd ett monumentalt utförande. Gudes landskap med dess stora linjer och dess mäktiga himmel var det huvudsakliga i tavlan, men vederbörande hemma kunde med gott samvete berömma figurkompositionen för rikhaltighet och god gruppering.

I Paris målade såväl Malmström som Winge hos Couture. De utförde även var sin kopia i Louvre, Malmström Tizians Kristus hudflänges, Winge Rubens' De tre konungarnas tillbedjan. De båda stora dukarna hemsändes 1859. I sina självständiga alster höll sig Malmström inom sin egen ämneskrets. Han målade 1859 "Ingeborg mottagande underrättelsen om Hjalmars död", som varit prisämne under hans elevtid hemma, och "Blenda uppmanande värendskvinnorna att hämnas danskarnas härjningar".

Vederbörande inom akademien funno förtjänster i Ingeborgtavlan men voro ej nöjda varken med komposition eller kolorit. I sitt våren 1860 avsända utlåtande uppmanade de Malmström att studera Paolo Veroneses målningssätt, som står främst i den riktning han synes ha valt, och som, trots det genomgående gråa, aldrig blir monotont eller saknar den kraft och den rundning i modelleringen, som vinnes genom riktig behandling av ljus och skugga.

Tavlan förekom på utställningen 1860 men gjorde ej den lycka den förtjänat — detta enligt Qvarnströms meddelande till stipendiaten. Bland de andra tavlorna verkade den grå och matt i kulören. Intet köpeanbud hade avhört. Men på nyåret 1861 erbjöd sig konungen, som vid en husesyn på Konstföreningen såg tavlan bland undanställda dukar från fjolåret, att köpa den för omkring 5 à 600 rdr, vilket han också fick.¹

Vid detta lag hade Malmström besökt Italien, hade kvarlämnat Winge i Rom och återvänt till Paris. Den uppgift, som nu väntade honom, var striden på Bråvalla. Han hade anlagt målningen i början av augusti 1860 och hoppades kunna fullborda den till salongen 1861.²

Kompositionens huvudgrupp är samlad på dukens högra hälft. De båda hövdingarna dominera, Sigurd Ring till häst och den vitskäggede Harald Hildetand, som sårad sjunker tillbaka på sin stridsvagn. Bland kämparna intar Starkodder

¹ Qvarnström till Malmström 4 jan. 1861. — ² Malmström till Konstakademien 1 febr. 1861.

en framskjuten plats. Och över stridsvimlet synes Oden jämte andra asagudar på sina hästar. Till vänster öppnar sig utsikten över slätten.

Målningen visar livliga intryck av Delacroix — Malmström beundrade högt den gamle mästarens nya väggmålningar i S:t Sulpice men sökte ej tävla med honom varken i koloristisk hållning eller i behandlingssätt. Färgen i Brävallatavlan är övervägande varm, brunaktig, den gula terrängen och den milt blå himlen med dess rosiga moln ge målningen ett sydländskt tycke, och därtill bidrager den om Horace Vernets afrikanska bataljtavlor påminnande tältvagnen och den sittande kvinnan i sitt huvuddok, som i kompositionens vänstra del utgöra



A. Malmström. Brävalla slag.
Oljemålning. Paris 1860—62. I Stockholms stadshus.

en motvikt mot den kompakta gruppen av stridande till höger. Målningen är med omsorg komponerad men äger ingen nordisk karaktär.

Brävallatavlan väckte intresse och förhoppningar. Höckert, som besökte Malmström på genomresa till Spanien, berömde dess anläggning och fann den unge målaren vara "full av talang". Qvarnström uppmuntrade honom — om han blott visar framsteg i sin färg, bör han "hava goda förhoppningar att få sälja detta arbete till staten, ehuru det icke låter sig göra förrän herrns pensionstid är förbi".

Stipendiet har han fått förlängt, och då det blir på tiden att vända hemåt råder honom Qvarnström att i München och Berlin taga notis om "där rådande freskomålningssätt, vanligen kallat vattenglasmålning, ty utan tvivel kan hr M. vid sin hemkomst påräkna sysselsättning i den vägen vid dekoreringen av vårt nya museum".¹

¹ Brev 20 juni 1862.

Att denna uppgift väntar Malmström och Winge upprepas under de följande åren från flera håll. Att museifreskerna skola bli "deras väldiga livsarbete" förutspår Dietrichson i sina utställningsartiklar 1866. Malmström anses av alla de yngre målarna vara den mest genialiska.

Bråvallatavlan sysselsatte honom i Paris ett par år, men den tillfredsställde honom ej. I ett anfall av missmod genomborrade han en dag Starkodders ansikte med palettkniven. Att han därigenom skulle ha ödelagt hela tavlan är en tradition, som betydligt överdrev skadan. Malmström var emellertid alltför samvetsgrann för att vilja visa allmänheten ett verk, som ej svarade mot hans fordran på sig själv. Duken förblev hoprullad och utställdes ej under mästarens livstid.

Andra ämnen från denna tidpunkt voro "Brynhilda vävande i duken sin älskares bedrifter", "Signe bränner sig inne" och efter hemkomsten till Stockholm i januari 1864 "Vigher Spa samlade de gamla lagarna" och "Holmgång i bohusländska skärgården". Bråvallamotivet var dock ej uppgivet, och då Malmström övertagit den stora ateljé i Molins hus vid Näckströmsgatan, där han sedan förblev bofast till sin levnads slut, uppspändes där en ny duk av kolossala mått, och Bråvallaslaget uppstod på nytt.

Det blev en version av paristavlan men ganska olik denna.

Av den sydländska luften, de varma, mättade tonerna fanns här ej ett spår, tavlan hölls i grått, och den stora duken fylldes i sin hela utsträckning av ett myller av figurer. Här är bärsärkarlynnnet lössläppt, kämparna slåss ursinnigt, klubba varandra i skallen och sticka knivar i varandras strupe, arga valkyrior grimasera i kapp med männen och på marken trängas döda, sårade eller till det sista stridande kämpar. Från den äldre kompositionen äro endast några detaljer upptagna, även här ses den gamle sårade konungen på sin stridsvagn, och i skyn draga de fallna hjältarna på vita hästar till Asgårds fröjder.

Men i den äldre kompositionen äro massorna bättre samlade och balanserade. Den nya tavlan är varken monumental eller dekorativ, den gör närmast intryck av en illustration i jätteformat. De förberedande skisserna ha mera liv och fart, färgskalan är där ljusare och friskare än sådan den ter sig på den stora duken. Bråvalla blev konstnärens sorgebarn.¹

Medan den blide August Malmström brottades med tredskande nordiska kämpar, hade han inom nåhåll den svenska naturens poesi och idyll. Det hände, att hans milda, svärmiska lynne lockade honom från umgängelsen med de gamla göterna in på helt andra områden. Från de första åren efter hemkomsten till Stockholm förskriva sig barnngenren "Sista paret ut" och fantasien "Älvalek".

¹ Den äldre Bråvallatavlan köptes efter Malmströms död för 300 kr. av Svenska konstnärernas förening, renoverades och uppsattes i Konstnärhuset och senare i Konstakademiens trapphall, till dess den förvärvades för det nya Stadshuset, där den — onekligen omotiverat — blivit insatt i Fastighetsnämndens sessionsrum. Den senare Bråvallatavlan testamenterades av konstnären till Nordiska museet — den har dock ej blivit uppsatt där.



*A. Malmström. Brävalla slag.
Oljemålning. Stockholm, omkr. 1865 ff. Nordiska museet.*

Liksom Blommér i sin Älvdans sökte Malmström i Älvalek tolka den nordiska sommarnattens poesi. Tvivelsutan fick den stämning, han sökte, sitt mest omedelbara uttryck i den lätt skisserade akvarell, som här återgives. Men även i olja tolkade han somnardrömmen med poetisk känsla.

Egendomligt nog kunde denna naturromantik ej godkännas av kritiken. Dietrichson fann uppfattningen av älvorna vittna om modern skepsis — Blommér hade *trott* på älvornas tillvaro och framställt dem fullt kroppsligt. Även Nyblom, som berömde målningens ”fina ideala ton”, fann ämnet ”orimligt att framställa i teckning”. Även han jämförde med Blommér, men han, som för ej länge sedan besökt Paris, erinrade även om Corots stämningar av gryende morgon i skogs-



A. Malmström. Älvalek.
Skiss i akvarell. Nationalmuseum.

dunklet. Corot — yttrar Nyblom — hade framställt morgondimman sådan den verkligen visar sig, med den naturmystik och poesi, som vars och ens egen fantasi förmår inlägga däri. Denna ståndpunkt liksom Blommérs kan försvaras. Men Malmström håller en medelväg och söker ”fixera det, vars liv just består i flyktigheten”. Därmed är han inne på den diktande fantasiens område, och detta måste kritiken ogilla.¹

Intryck av Corot kan onekligen utläsas i Malmströms romantiska nattstämning — även om han varken lånat pensel eller färg från den franske natur-

¹ Att Älvalek är påverkad av Corot har nyligen framhållits av Ragnar Josephson i en förtjänstfull studie ”Näcken och älvorna”. Det enda uttalande, jag funnit av Malmström om den franske mästaren, är ett par ord i ett stipendiatbrev till akademien (1861, odaterat, anlände 27 aug.). Han uppräknar en del målningar på Salongen detta år: Corot och Daubigny ha där utställt ”några smärre landskap, som vanligt av en egendomlig fin och poetisk ton”.

poeten. Älvalek är känsligt stämd i tonen om ock slätstruken i behandlingen. Målaren har dock givit sin känsla ett uppriktigt uttryck.¹

Långt efteråt (1895) upptog Acke samma uppslag i en dekorativ pannå "Nattdagg och solstrålar". Den är lätt, luftigt, obestämbart hållen, ögonsmekande, en dikt av färg och toner. Acke bad ej om lov, och ingen skolmästare gav honom anmärkning.

"Sista paret ut" fick en tacksam publik, likaså de övriga genrebilder ur barnlivet, som följde under årens lopp: "Väva vadmal", "Herrskapet på marknadsbesök", "Grindslantnen", "Två tuppkycklingar" och många flera. "Något mera om-



A. Malmström. Älvalek.
Oljemålning 1866. Nationalmuseum.

växling i typen" hade kritiken önskat redan av den första barntavlan. Även i Malmströms *teckningar* trötta typerna genom sin enformighet. Hans verksamhet på det illustrativa området — Frithiofs saga, Ragnar Lodbroks saga, Fänrik Stål, Graven i Perrho och slutligen Nials saga — visar, hur energiskt han sökte arbeta sig ur maneret och till individualitet i figurerna och äkthet i stämningen. I kolteckningarna till Lodbrokssagan nådde han på detta område kanske sin höjdpunkt.

Som Malmströms mest lödiga verk skattar eftervärlden de akvareller, han utan ansträngning och utan beräkning och knog utfört på resor och under sommar-

¹ De svenska granskarnas avvisande ståndpunkt återkom hos Julius Lange 1872. Han ansåg, att Malmström var inne på en farlig väg, på ett måleri, som vill vara ren poesi och som ej skall ses utan kännas.

vistelse på landsbygden: små interiörer med figurer eller ännu hellre landskap, osökta och enkla motiv, där målaren målat sin känsla för hemlandsnaturen. De äro allt annat än effektfulla eller på något sätt lysande, de äro utförda med anspråkslös uppriktighet, men där finns svenskt lynne, där är vårt eget lands karaktär och lyrik med ärliga och kärleksfulla ögon sedd och fångad.

8.

Winge stannade i Rom till 1863, målade där Simson, som fångslad i en klipp-håla åkallar Herren, och Kraka, färdigklädd för det historiska besöket hos Ragnar Lodbrok, alltså iförd endast och allenast ett nät. Han hade behandlat samma ämne förut i Paris. I sin tids svenska måleri står denna Kraka ganska ensam — att måla en oklädd ung kvinna ingick sällan i våra konstnärers vanor.

Hans främsta verk från denna tid var den fjättrade Loke. I mars 1863 berättar en av kamraterna i brev hem, att Winge nu ”står framför en kolossal tavla i sitt anletes svett. Det är ur seklernas natt han framdrager på duken Sigyn och Loke — — Tavlan är så stor, att mästaren blir en pygmé vid dessa jättefigurer.”¹

Styrkan i Winges tolkning av ämnet ligger i hans enkelt rättframma sätt att uttrycka motivets innebörd. Den mörkhyade och svartlockige Loke är onskans representant gentemot mildheten, tålmodet, själstyrkan i den ljusa Sigyns gestalt. I kraftig form och monumental karaktär har Winge åskådligt framhållit motsättningen mellan livets båda stridande makter.

Under de följande åren i Stockholm blev ”Tors strid med jättarna” hans huvudarbete. Motivet hade lekt i hågen hos flera av de äldre göterna och Winge hade tecknat det redan under sin elevtid.²

Liksom han i Loketavlan ställt mildhetens och kärlekens representant gentemot onskans och svekets, så blev det också nu ljusetets makt,

¹ A. L. Cantzler 2 mars 1863.

² Pennteckning, inköpt av Konstföreningen 1853 för 30 kr.



M. E. Winge. Tor.
Pennteckning 1874.

han manade fram till strid mot mörkrets, då han målade Tor på sin stridsvagn. De raggiga och klumpiga jättarna ha skockat sig i hans väg, kasta klippstycken mot honom, fatta tag i vagnen för att välta den. Men Tor svänger sin hammare så att blixterna ljunga, och jättarna vräkas åt sidan eller under hjulen.

Det är uppenbart, att denna uppgift tillhör de svårlösta. För att giva det väldiga ämnet en motsvarande storslagen form fordrades en Michelangelos storhet i tanken och kraft i penseln. Föga underligt, att hos Winge ansatsen gäller mera än utförandet, att män i behandlingen



M. E. Winge. Loke och Sigyn.
Oljemålning. Rom 1863. Nationalmuseum.

av ämnet saknar något av den inre storhet, som borde skönjas bakom den bullersamma framställningen av striden mellan mörker och ljus, och att man skulle föredraga att se kompositionen hållen i monumental, enkel färgskala framför att se den utförd med en stafflitavlas teknik. Invändningar, som ej förneka, att målningen utgör ett av den nordiska konstriktnings mest representativa arbeten, ett verk av en konstnär, som ej varit rädd att våga sig på vanskliga uppgifter.

Liksom Malmström lämnade Winge efter sig en ej fullbordad jättemålning. "Sagan om en invandring under järnåldern" skildrar mötet en solig vårdag i en björkhage mellan Oden med sitt följe och Sveriges urbefolkning. De ljusa, ståtliga, ridderliga kämparna och deras ej mindre imponerande kvinnor erbjuda vapen, smycken och smiden åt de mörka, tveksamma infödingarna — detta är alltså en variant av motivet Odens möte med Gylfe, som långt förut blivit behandlat av Elias Martin, Per Hörberg, Fogelberg och flera.

Winges komposition sluter sig ej omkring en centralfigur eller en centralgrupp

utan breder sig i ett vimmel av människor över den väldiga duken, 10 meter i längd. Koloristisk sammanhållning äger den ej heller — kan ej mäta sig med den föregående skissen, som i sina milda, mjuka färger har en mera behärskad målerisk hållning än jättetavlan. Även skissen till "Hjalmars avsked" överträffar som målning den utarbetade tavlan.

Winge är en av de modigaste försökarna bland våra konstnärer. Bland representanter för den götiska riktningen är han den ende, som helt uppgått i strävandet att ställa den nordiska fornvärlden levande fram för samtiden. Fantasien förde honom mer än en gång högre än vingarna buro. Men den var full av mod och hänförelse.¹

Blackstadius hade under sin vistelse i Finland vid mitten av århundradet gjort ett försök att behandla ett ämne ur den finska myten: Väinämöinen strängande sin kantele i leende finsk sommarnatur. Men denna spelman har intet av sago-hjälte, han är en helt vardaglig gubbe med ett värdigt skägg. Ett årtionde efteråt upptog Ekman utan framgång den finska fornsagens gestalter och behandlade dem i några stora, brokiga, stillösa målningar.

Blackstadius hade efter sin vistelse i Finland målat hos Couture i Paris och därefter varit en av svenskarna i Rom, innan han hamnade i Stockholm, där han blev lärare vid Tekniska skolan.

Han utställde än italienska landskap med de vanliga typerna, än svenska genrer — kräftfiske vid bloss, bondgossar fasttagande hästar på bete, badande sotargossar — än romantiska fantasier sådana som Sjöjungfrun eller Bondflickan, som lyssnar på näckens spel. På 1860-talet fördes också han in på den moderna nordiska riktningen, målade "skärgårdsfolk, betraktande en strid till sjöss" och var en av de få svenskar, som på 1866 års nordiska utställning visade en historiemålning. "Sankt Sigfrid döper allmogen i Småland" vann då erkännande för sin monumentala hållning och för den omväxlande grupperingen, men mot färgen och mot detaljutförandet var ett och annat att invända. "Välment men utan motsvarande förmåga", skrev Nyblom.

Då "Sankt Sigfrid" ej fann köpare, övergav Blackstadius den nordiska konstens väg. Några altartavlor blevo vid sidan av en och annan liten genre de enda konstverk, som lämnade hans ateljé.

Scholander har yttrat, att han var "en man utan anlag men med rasande god vilja".

Han var en poetisk natur, skrev vers, höll roliga tal i klubben. Han var en

¹ Karl XV inköpte Kraka (målad 1862) för 900 kr., Hjalmars avsked från Orvar Odd (målad på beställning av konungen 1866) för 2,500 kr. Tavlan är nu deponerad i Vänersborgs museum, en färgskiss finnes på Nationalmuseum), Olof Tryggvason och Sigrid Storråda 1868 (nu i Örebro museum) och Tors strid med jättarna (målad på beställning 1872, betalades med 6,000 kr.) Loke och Sigyn förvärvades av Nationalmuseum 1864, Ingeborg väntande Hjalmars återkomst (1866) har hamnat i Göteborgs museum. Den fyra meter breda skissen till "En invandring under järnåldern" äges av Konstakademien.

av de konstens ämnessvenner, som intill sin död måste umgälla, att de fått en så klen grundval lagd för sitt arbete. Hans resignation blev aldrig bitter utan ödmjuk. Betecknande för Blackstadius är, att då han efter 20-årig lärarverksamhet fick avsked med pension, anträdde han en ny studieresa på två år runt Europa. Därefter slog han sig till ro för att leva på sina minnen, gjorde dock ännu en avskedstur till Paris.

Den nordiska riktningen vann ej flera proselyter bland målarna på denna tid, men väl frestade den de unga skulptörerna — Ericsson, Kjellberg, Carlson. Den bland målarna, som jämte Malmström och Winge företrädesvis odlat nordmannagenren, var Hertzberg. Men han fördes snart över till den historiska och borgerliga genren och målade inga jättar och inga kämpar, då han ej längre tävlade om akademiska pris. Och de andra ungdomarna höllo sig hellre till det område, Boklund representerade, än till Wings motivkrets. Eleverna målade pliktskyldigt fosterländska prisämnen men utan hänförelse för riktningen. Och den historiemålare, som efterträdde Malmström som den erkänt mest talangfulle bland de unga, hade ingen dragning till fornvärlden men hade blicken så mycket mer öppen för medeltidens och den germanska renässansens karaktär.

III.

KARL XV:S TID. DE GAMLA OCH DE UNGA.

1.

De gamla. Vid sidan av representanterna för tidens moderna riktningar verkar en och annan åldring, som representerar gårdagen eller som helt enkelt representerar sig själv, föga bekymrad om de rådande vindarna.

Ännu leva de gamla romarna. Som gengångare från papa Gregorios dagar framlever *Carlo Plagemann* ett halvt liv i Stockholm under 13 långa år utan att kunna aklimatisera sig där.

I sina brev visar han sig som ett stort barn och en trofast idealist — ”ett sinne, som djupt känner och oftast med begär sysselsätter sig med sublimare tankar och forskningar”, en personlighet, som avskyr världslivets nöjen och ”nutidens prosaiska realism, som dödar, föraktar alla sublimes, ädla och stora, ja, för den bildade heliga känslor” och som har lyckan äga ett blitt, fromt sinnelag. Han talar gärna om försynen, om Guds godhet att skaffa honom beställningar, då han behöver mynt — ”de respensioner, försynen skänkt mig”, skrev han, då han ville fara från Madrid — och som är lycklig åt sin lilla romarinna, ”en liten glad hustru med innerligt gott och rättskaffens hjärta, utan de fel som man så ofta varsebliver i nutidens societet”, och framför allt helt och hållet olik de spanska damerna, som äro småaktiga, elaka, löjliga och ”formerade av de sju dödssynderna”.

Han fann sig överflödig hemma. Man ville ej ha honom till professor och sedan ej ens till lärare i Principskolan. Han undervisade i teckning i skolor och vid Karlberg, restaurerade tavlor för Nationalmuseet och målade porträtt, som knappast kunde göra honom populär, då han hade Troili och Amalia Lindegren till medtävlare. Omtyckt blev däremot hans genre ”Den goda tomten” och den ”fruktförsäljerska från Napoli”, som hans vackra hustru stött modell till. I hans backanttavlor och bibliska målningar prisas den rena, vackra teckningen, färgens klarhet och den lina penselföringen, men det hela är kallt och glatt, där fattas naiv känsla, kraft, karaktär och liv i de omsorgsfullt utpenslade bilderna.

Själv sätter han värde på sina religiösa arbeten, och den ”Kristi uppståndelse”, han målat till kyrkan i Sävar, anser han värd att hamna i ett museum. Men ej

ens dylika tavlor, där han än målar i bysantisk stil på guldgrund, än håller fast vid nazarenernas smak, som närmar sig hans egen, tala till den nordiske kyrkobesökaren det lättfattligt enkla språk, som denne söker i en altarbild.

Han fick visserligen sälja en och annan duk — även till museet och till konungen, och en välvillig kritiker fann "Backantinnor, som fasthålla en ung satyr", "påminna något om Tizian".¹

Slutligen blev hemlängtan honom för stark och på hösten 1867 återvände han till Rom. Den gamle radikalen och prästhataren övergick där till katolska läran. Ett par kyrktavlor var det sista han målade. Han dog på Ospedale S. Spirito den 2 februari 1868. Hans änka gifte om sig med en kafévärd.

I ännu högre grad överflödigt fann sig *Charles Pierre Mazer* i Stockholmslivet. Han hade en gång långt förut sökt sin lycka där — det var i mitten av 1830-talet. Hans skarpt karakteriserade porträtt hade då ej skaffat honom marknad. Sedan hade han varit försvunnen under många år, hade levat sin lyckligaste tid i Finland, hade gjort resor i Ryssland och Kina, dök så åter upp i Stockholm och överraskade på akademiens utställning 1858 med studier efter naturen från Kiachta och med en större målning "Kinesisk köpman med sina bokhållare".

Denna målning jämte flera andra frukter av resan till Östasien — Procession av poper, Rökande kineser m. fl. — återkommo på den retrospektiva utställningen 1921 och överraskade även då. I sin tids svenska konst stå de helt ensamma för sig. Radikala i ansatserna äro de, teckningen svag, perspektivet avigvänt — antagligen under intryck av kinesiska målningar — färgerna fula var för sig och fult sammanställda. Men de blodlösa, skinntorra figurerna äro ytterligt träffsäkert, rentav äckligt karakteriserade. En gatscen från Kina, som stannat vid första anläggningen, överraskade genom mjukt sammanställda toner, helt och hållet främmande för de genomförda målningarna.²

I Stockholm slog han sig på fotografi, levde utanför konstnärsvärlden, förblev en originell man, vän av hetsiga debatter, i alla väder eldfängd och explosiv.

1876 — året innan Plagemann for till Rom — reste Mazer till Paris. Hans äventyrliga levnad varade till 1884, då han dog i Neapel.

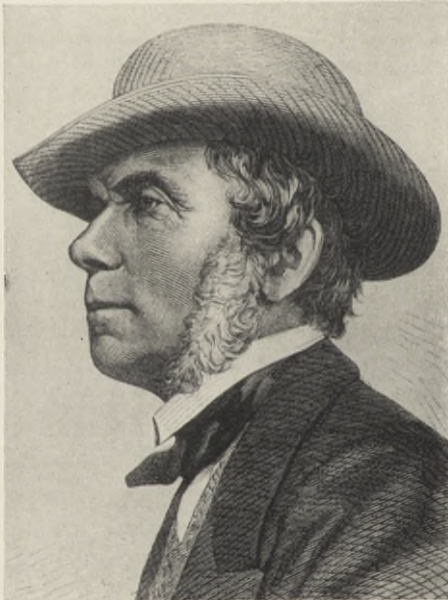
En annan flyttfågel — *Egrom Lundgren* — kommer till Sverige på gästbesök, trivs utomordentligt väl så länge sommaren varar, försöker sätta sig in i Stockholmslivet, förargas på sitt stillsamma sätt över den fornnordiska konst, som är på modet, och undrar om den skall överleva krinolinerna. Någon gång bevisar han ett sammanträde i Konstnärsklubben, där det går stillsamt och fredligt till och där sexan är aftonens huvudnummer. Han träffar kamrater från urtiden, Palm, Stäck, Scholander, Dardel. Varpå han packar sin kappsäck och far till Egypten eller Italien.

¹ Illustrerad tidning 1861, n:r 24.

² Nationalmuseum äger — förutom porträtt av Mazers moder och av en annan dam — en mängd med säker hand utförda studieteckningar från Ryssland: typer, dräkter, träarkitektur o. a.

Stäck har besökt Düsseldorf och Paris i avsikt att friska upp sin penselföring. Men hans målning förblir sådan den varit. Han målar fortfarande holländska vintermotiv, frusna sjöar, väderkvarnar på de låglänta stränderna eller stads- och flodutsikter, omväxlande med italienska stillandskap. Och *Palm* upprepar sina venezianska, romerska och sicilianska motiv, tecknar outtröttligt och kärleksfullt svenska landskap efter naturen, målar en och annan utsikt från gamla städer: Västerås, Visby, Stockholm, bland annat efter gamla studier den ur historisk synpunkt högst värtaliga framställningen av Riddarholmskanalen med Palmstedts välvda bro och kyrkans åldriga spira, där den höjer sig över popplar, skutor och lastbryggor — en längesedan ödelagd idyll.

Billmarks svenska Stockholm målas nu mindre ofta än på den tid, då roman- bilder. tiken härskade. Bland Stockholmsbilder från Karl XV:s tid stå *Billmarks* litografier högt. Han betonar där mindre stadens läge och de måleriska möjligheter, det medför, men han väljer motiven med god blick för deras karaktär. Han tecknar Riddarhustorget med Gustav Vasas staty som förgrundsfigur och Storkyrktornet som slutpunkt i brinkens perspektiv eller Skeppsbron med de gamla köpmanshusen och utmed kajen raden av vita segel, bruten av en



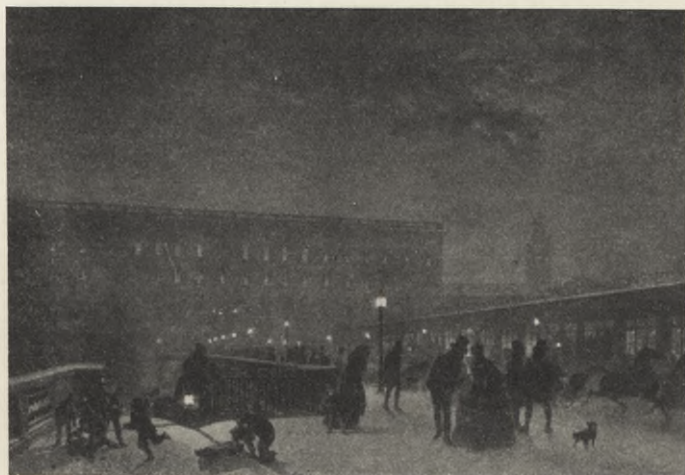
C. J. Billmark.

Träsnitt. Ny illustr. tidn. 1870.

och annan ångare. Eller framställer han Slusspartiet med Karl Johan och södra bergen en vinterdag med matt sol genom disig luft eller Norrbro en vinterkväll med blek måne mellan molnen, slottet med upplysta fönster, även basarens butiker upplysta och livlig trafik av slädar och fotgängare, en förträffligt fångad stämning från 1860-talets Stockholm. Dessa Stockholmsbilder utgöra en serie i Billmarks svenska utsikter, tecknade i krita med pålägg i akvarell och återgivna i tontryck i Paris. Billmark var parisare alltifrån 1833 till sin död 1870, men hans arbeten tvungo honom till upprepade studieresor till hemlandet. Scholander hade väckt hans lust att välja motiv från historiskt märkliga platser i Sverige — resultaten blevo dessa serier, där

han tävlade med Scholander i att återgiva arkitektur med måleriskt staffage. Början gjordes med serien Gripsholm 1853—55, därpå följde Uppsala och Sigtuna 1857—59, så Skokloster 1861—67 och Stockholmsbilderna 1867—69.

En bildserie från Ulriksdal hade varit påtänkt redan 1861 — den utkom först efter Billmarks död — i det litografiska återgivandet tål den ej att jämföras med de föregående.



C. J. Billmark. Norrbro, vinterkväll.
Akvarell-litografi, omkr. 1867.

Scholander var livligt intresserad av sin "gamla pappa" Billmarks svenska bilder, och han skattade dem högt. "Du är en gammal baddare, käre Billmark, det blir bättre och bättre", skrev han 1855. Han lät Billmark bland Uppsala-bilderna använda tre av sina akvareller från domkyrkan, och han gav honom råd och anvisningar angående tidskostym och staffagefigurer i de historiska interiörerna. Just i detta avseende var Billmark mindre noggrann, det hände, att han lånade figurer från gamla målningar, liksom det hände, att han lät Gustav II Adolf med gemål mottaga uppvaktande i audienssalen på Gripsholm, sådan den nyligen blivit omskapad i Oskar I:s gotik. Figurernas uppgift i hans bilder var utslutande den att uppliva interiören. Bäst lyckades han i sådana motiv, som han ej behövde "historiera".

Bland Billmarks landskapsstudier i akvarell finner man blad från början av 1860-talet, som ej visa någon avmattning. De äro ej kolorerade teckningar, de äro friskt och omedelbart sedda, målade med must och bredd i starka penseldrag.

2.

Troilis senare verk- Bland svenska porträttmålare var *Uno Troili* sin tids främste samhet.

Sedan 1849, då han återkommit till hemlandet efter tre år i Rom, var han mestadels verksam i Stockholm. I hans galleri av samtida

fortlever Oskar I:s och Karl XV:s svenska överklass. En elak kritiker skrev, att han målar herrar, som kommit sig upp och med välbehaglig uppsyn visa oss sina stjärnor, men i arbetet se vi dem aldrig.¹ I själva verket spela stjärnorna en ytterst underordnad roll i Troilis porträtt, han målar individer, och de representera sin ras, sin klass och sin tid. Hans allvarliga, ibland en smula strama ämbetsmän tillhöra ett annat släkte än rokokons förbindligt leende, brokigt



Troili. Frih. K. G. av Ugglas.
Oljemålning. Omkr. 1855.

kostymerade kavaljerer eller romantikens svärmare med drömmande blick och fladdrande lockar. Sin tids barn äro även Troilis damer med håret slätkammat lagt i valkar, barhalsade, klädda i svart eller vitt siden med en rosett, en blomma eller ett smycke insatt som en livande färgfläck. Hans modeller visa ingen sinnets oro, de äro lugna, stilla, behärskade, uppträda med osökt nobless eller lika osökt behag. Försynt och förstående, aldrig smickrande har konstnären sökt fram det väsentliga i karaktär, i blick och uttryck. Men i hans målningar från första årtiondet efter hemkomsten kan behandlingssättet vara slickat, färgen ofrisk, unken, tung och torftig.

Detta var svagheter, som han klart insåg. Han var själv sin skarpaste kritiker. Och han gjorde sig den största tjänst, då han fattade det för en man med hans maklighet och tröghet i lynnet dristiga beslut att ägna ett år åt studier i Paris. Dit reste han i sällskap med sin hustru hösten 1857, stannade där över vintern och målade hos Couture. Resultatet blev ingen pånyttfödelse — det var ej en dylik han sökt men väl nya impulser, kraftig uppräckning. Den tid, som följde närmast efter detta studieår, betecknar höjdpunkten av *målaren* Troilis verksamhet. Hans uttrycksätt har vunnit i käckhet och smidighet. Med elegant handlag

¹ Kapten Puff 1858 n:r 23.

avsätter han färgen på den grova duken, färgen är fyllig, fri från de tidigare målningarnas tyngd och sjuklighet, behandlingssättet är koloristiskt, tonerna i figurernas ansikten och i bakgrunden sammanklinga, och denna bakgrund är ej längre neutral och struken utan hållen i sprittande, noppiga fläckar, gärna i ljusst grått med en lätt aning om andra och starkare färger.

Detta blir dock ej ett inlärt maner, som används i tid och otid. Den virtuosa

tekniken underordnar sig fullt ut den säkra karaktärsteckningen. Ett högst belysande exempel ger porträttet av den allvarlige ämbetsmannen, kanslirådet Myhrman i svart dräkt och svart päls, traditionellt draperad över skuldran — ett på en gång officiellt och intimt porträtt, målningen full av spelande liv och på samma gång överlägset koncentrerad. Några damporträtt äro likaså av stort intresse. Bilden av friherrinnan Gyllenhaal med den ljusa blicken och det på en gång gemytliga och myndiga uttrycket av slottsfru och matmor är målad fylligt, brett, lugnt. Individens karak-



Troili. Fru Cecilia Montgomery-Cederhielm.
Oljemålning 1861.

tär har bestämt målningssättet. Det är ett porträtt, som lever sitt eget liv. Genomärligt, övertygande träffsäkert är den unga fru Montgomery-Cederhielm framställd i svart siden och spetsar, i nacken en stor lingonröd rosett. Undantagsvis fångar Troili med förbluffande intensitet ett ögonblickligt uttryck — exempelvis i bilden av den echaufferade, utan tvivel ganska talföra fru C. A. Sjögren med kanonlockar, som inrama de blänkande runda kinderna. Samtliga dessa porträtt målade 1859—62.

Troilis modeller intaga i regeln en osökt, värdig hållning, fotografihållning kan man säga. Inga accessoarer, ingenting utanför personerna är medtaget i för-

klarande syfte eller för att utfylla den måleriska helheten. Individerna tala för sig själva.

På den tiden, då de båda unga löjtnanterna Troili och Per Södermark övade sig i att måla porträtt, yttrade Uno om ett av sina arbeten, att han visserligen ej var nöjd med det, men beställaren fann det "charmant, och då var det ju gott nog". Det var längesedan han tog sin konst så lättvindigt. Den osäkerhet och brist på självkänsla, som hans anhöriga ej kunnat undgå att lägga märke till hos ynglingen, hade utvecklats till en skrämmande och olycksbådande misstro mot hans egna möjligheter. Gamle Södermark hade i Rom vändats och förargat sig över hans "gruvsamhet", hans brist på viljekraft. Han hade det ju bättre förspänt än mången annan, mötte aldrig några motgångar, behövde aldrig spanna sin energi, vann erkännande och uppmuntran. Men mot sin sjukliga böjelse för självplågeri stod Troili maktlös.

Han var det personifierade godmodet, han spred sol och glädje omkring sig, alla dörrar stodo öppna för den elektriserande sällskapsmannen, humoristen, musikern, bellmansångaren. Han om någon borde ha varit en lyckans utkorade — och likväl slutade han i hopplöst tungsinne.

Första gången man hör talas om hans "tråkiga lynne" är 1863, då Scholander i ett vänbrev klagar över att Trolle sjunkit ner "i melankoliens pöl". Några av kamraterna plögade på denna tid träffas på Operakällaren om kvällarna, och det hände, att Trolle infann sig där betydligt "nattständen" — först när det börjar lida mot soluppgången blir han "stortrevlig". Om dagarna arbetar han "som vanligt i största hemlighet".¹

Hur nervös och ömtålig han blivit framgår av en upplevelse hösten 1866. Efter Höckerts död blev han då ordinarie professor vid Konstakademien. Men hans debut som teckningslärare gjorde honom rentav förtvivlad. Han trodde sig finna, att eleverna voro skickligare än läraren. Efter en vecka begärde han tjänstledighet för hälsans vårdande, och några månader senare begärde han avsked. Han hade fullt klart för sig, att han därmed erkänt sin inkompetens.

Han "anser sig vara ohjälpligt bruten och vill ej bli bra", skriver Scholander till Arsenius en tid efteråt.² "Han spelar piano, lägger patience, röker, läser ibland och har några gånger tagit fram sina målardon, är för övrigt apatisk till ohjälplighet."

Frampå hösten är tillståndet icke förbättrat. "Stackars snälle Trolle gör platt ingenting, röker ej en gång cigarr och går aldrig ut, liksom han icke emottager någon människa hos sig."

Hans olycka rågas, då han hemfaller åt ett rentav hypnotiskt inflytande av en

¹ Scholander i brev till Arsenius 16 febr. 1864.

² 2 maj 1867. De båda följande breven sept. och okt. samma år.

religiöst fanatisk väninna i familjen. Hon sköter sitt förkrosselse- och omvändelsearbete med djävulskt nit och resultatet blir offrets undergång.

Det går ej med ens därhän. I oktober 1868 är Trolle på bättringsvägen. "Ingen får ännu se honom, ej heller går han ut, men han spelar piano ibland, tar fram sina tavlor och ser på dem, berättar ibland en historia och säger, att han längtar efter sällskap."

Våren 1869 är han åter förtvivlad och hopplös. Ingen själskraft att bygga på.

"Vore han tvungen att arbeta för brödet, så bleve det nog annan låt i pipan", skriver Scholander.¹ "Nu har jag intet hopp. Trolle fuit, god natt pannkaka."

Men han lever upp igen, och han återupptar sitt arbete. 1870 signerar han de var i sin art representativa porträtten av författaren Nils Arvidsson — nu gammal och sur, framställd med skärpa i karakteristiken och kärvt i färgen — och av en ung stockholmsskönhet, Ingeborg Zins — en mörk dam, ansiktet i stark belysning, behandlingssättet påfallande enkelt, av helt annan målerisk karaktär än dampporträtten



Troili. Landshövding O. I. Fähræus.
Oljemålning 1865. Göteborgs museum.

från tio år förut. Överhuvud visar Troilis sista skede en iögonenfallande återgång till hans sätt att måla före Parisresan, han målar nu fylligt och brett utan virtuositet i penselföringen. Men hans känslighet för färgen är försvagad. Och nu anlitar han fotografien som utgångspunkt och hjälp under arbetet.

Beställningar har han fortfarande, och hans mästerskap har längesedan ingått i allmänna medvetandet. Som den motsatsernas man han varit och är kan han ännu enstaka gånger bli ung på nytt — 1871 uppträder han vid en amatörföreställning hos Adolf Lindblad i dennes opera Frondörerna och säges ha varit

¹ 2 maj 1869.

oöverträfflig såväl i sång som spel. 1873 upplever han en lycklig sommar i gamla vänners krets.

Så blev han med ens bruten och denna gång hopplöst. Den onda anden med omvändelsenitet återtog sitt välde över hans sjäsliv. "Trolle fuit."

Den 13 augusti 1875 kom befriaren.

3.

Kiörboes senare verksamhet.

Målände militärer finnas allt fortfarande. Aldermannen bland dem är *Kiörboe*. Han är nära nog årsbarn med århundradet men är fortfarande vid sin fulla kraft.



C. F. Kiörboe.

Träsnitt i Ny illustr. tid. 1876.

1860, då han gjorde ett besök i Stockholm, utförde han det stora rytтарporträtt av Karl XV, som med dennes samling gått till Nationalmuseum. Höckert fann målningen "bättre än jag väntat". Då kung Karl året därefter besökte Frankrike, målade Kiörboe honom åter till häst, denna gång i mindre format. Motivet var hämtat från en stor trupprevy vid lägret i Châlons. Dardel berättar, att konungen vid detta tillfälle "i sträckt galopp besökte alla positionerna, samma fart bibehölls i 5 timmars tid". Kiörboe har träffsäkert uttryckt konungens hurtighet och fasthet i sadeln, då han på sin eldiga svarta häst spränger fram

över fältet — på den tidigare tavlan rider konungen på en piruetterande vit paradhäst saktligt fram över Ladugårdsgärde.¹

Från denna tid förskriva sig de målningar av Kiörboe, som finnas i statens samlingar — de tartariska hundarna, målade med bred, hurtig pensel, som alltid var vida säkrare, när det gällde att återgiva djuren än att omgiva dem med luft och landskap, räven i saxon, försvarande sig mot hundarna, och "klappjakten", där den flyende mickel sätter av över snöfältet som en pil.

Kiörboe besökte åter Sverige 1864 men bodde vanligen utanför Paris vid St. Cloud. Där bodde han fortfarande, då kriget 1870 utbröt. Under belägringen av Paris — han hade då tagit sin tillflykt innanför stadens murar — blev läget obehagligt, och då han ej kunde komma ifrån platsen, skrev han brev på brev hem till Sverige — originella epistlar på bruten svenska. Han söker fördjupa sig

¹ Karl XV är på den mindre tavlan iklädd sitt husarregementes uniform, på den större bär han ej, som flerstädes uppgives, generalsuniform utan sin stabs vardagsuniform, likväl med trekantig hatt i stället för den till uniformen hörande björnskinnsmössan.

Smärre rytтарporträtt målade Kiörboe såväl av Napoleon III som av kejsarinnan Eugenie.

i sin målning, men det vill ej lyckas, fastän han visserligen hinner få "flera små tavlor fulländade" under denna fasans tid.

I maj, då Paris behärskas av kommunarderna och belägras av franska trupper, skriver han till Boklund för att tala om, att han fortfarande är vid liv,

"ty ryktet har gått i dag i hela kvarteret att jag har dött af en éclat d'obus. Saken är lätt begriplig, ty i dag mellan ett och två eclaterade några steg vid min dörr en obus och ref i sönder ena hälften eller vänstra sidan af min redingote och bleserade en dam vid sidan af mig utan (att) vidare efterfråga om jag var hemma."

Granaterna regna ner och slå sönder husets tak, "kanonerna dundra från alla håll". Den gamle ryttmästarn är ursinnig på "paket". Efter kommunardernas sista desperata illdåd rapporterar han den 3 juni:

"Quel horreur! sista tiden, jag vill ej försöka ens tala därom, tidningarna berätta tillräckligen. Tvenne kulor hafva hotat mitt enformiga trista lif; den ena knallade på sidan af mitt fönster i jalousien, jag flög ifrån min stol, och genast därefter den andra genom mitt fönster hälsade en vänlig guten Morgen. — Stackars Paris, hvilken förstöring och hvilket slut?"

"Det gamla intressanta Paris existerar ej mera", klagar han när allt är över.¹ Då äro tiderna tryckta för konstnärerna, folket har ej tid att tänka på sådana överflödsartiklar som konstverk.

Han flyttar till Dijon, till sin fosterdotter och hennes man och framlever sina sista år i lugn — en fryntlig gammal herre, som svär över att han har gikt i ena

¹ 27 nov. 1871.



Kiörboe. Karl XV vid en truppevy i Châlons.
Oljemålning 1861. Stockholms slott.

"bakbenet". Trots sina svaga ögon målar han små tavlor, som säljas till ortens amatörer. Han gör sig också påmint hemma genom en och annan målning — på akademiens utställningar 1873, 75 och 77 är han representerad.

I Dijon avled han 1876 den 2 januari.

John Arsenius, f. Bland officerare och hästmålare av yngre årgång än Kiörboe 1818, d. 1903.

Fredrik Lönnroth, voro *John Arsenius* och *Fredrik Lönnroth*.

f. 1823, d. 1880.

Oskar Anderson, f.

1836, d. 1868.

Henrik Ankarerona,

f. 1831, d. 1917.

Arsenius steg till överstelöjtnant vid Livregementets husarer och blev på gamla dagar akademistallmästare i Uppsala. I sin ungdom hade han gjort sig känd inom en trängre krets genom teckningar, såväl av humoristisk som av allvarlig hållning, och hade även målat genretavlor — "Eldsvåda i ett stall", "Rusthållarens promenad" m. fl.¹ Han hade sin styrka i hästporträttet, i karakteristiken av rasen såväl som

av individen. Främst bland hans målningar stå de som visa ädla hästar — i stallet, på stallgården, i ridhuset, i cirkus, på kapplöpningsbanan, i husarlägret eller väntande nedanför trappan, där godsets härskarinna står färdig till promenadritt, eller dansande med den unga damen i sadeln eller pi-ruetterande i spann framför den lätta jaktvagnen. Eller står den gamla kasserade kavallerihästen bunden på sin magra betesplats och spetsar öronen och höjer huvudet, då han hör trumpetens eldande ton och ser en kavalleritrupp spränga fram nere på landsvägen.



Kiörboe. Flyende räv.
Oljemålning 1863. Nationalmuseum.

¹ Betecknande för kritikens litterära syn på målningar är Nybloms anmärkning att Eldsvådan "gör ett stygt intryck, i synnerhet som konstnären icke givit vår känsla någon vink om att räddning för de arma djuren är möjlig".

Som hästporträttör överträffar Arsenius de flesta av kamraterna. Och bland andra hästar i sitt stall äger han — för att tala med Scholander

— ”en häst af allra bästa rasen,
en häst med vingar, kort och godt: pegasen”.

Som lycklig rimsnidare visar han sig i sina versbrev till Scholander. Höckert kallar honom en ”konstnärssjäl i ett par ryttarbyxor”, och långt tidigare (1841) hade den storordige Albano-Adlersparre skrivit till honom:

”Jag anar att du inom konsten gått längre än det nu burit af — genom stallet — om du rätt fattat din bestämmelse. Tag afsked, kasta bort den silfverglittrande fångtröjan och blif fri, ty fri måste den vara, som skall våga hoppas att få kyssa sånggudinnans panna.”

Någon fångtröja var uniformen aldrig för denne kække friluftsmän och hästvän, kavallerilivet medförde ingen splittring av hans intressen.

Lönnroth — kapten vid Elfsborgs regemente — hade studerat vid Konstakademien och i Düsseldorf, Berlin och Dresden, målade dels hästporträtt, dels genreartade motiv som ”Ridknekt med två handhästar”, ”Fågeljakt”, ”Efter jakten”, ”Hästar skrämde av vargar”. Liksom Oskar Anderson hade han varit elev av Camphausen, och liksom kamraten nämndes han som den svenska målare, som hade betingelser att ersätta Wahlbom.

Anderson hörde ej till militärerna. Han hade sedan sitt trettonde år försörjt sig som litograf, gick troget i Wahlboms spår, framställde hästar i livlig rörelse, målade ryttarfäktningar från 30-åriga kriget — Tilly förföljd av länge Fritz, Gustav Adolf vid Meve och vid Stuhm — eller hästar som vattnas, hästarna i regeln bättre målade än människorna.

Den ende av de målade militärerna, som skildrade samtida krigarliv, var *Henrik Ankarcrona* — kamrat med Dardel vid Svea livgarde, där han steg till överste och regementschef. Han hade målat i Boklunds privata skola och 1858—61 varit i fransk och spansk tjänst. Hans specialitet blev motiv från fältliv och drabbningar i Algier och Marocko — zuaver på marsch och i läger, flyende arabstammar, förföljda av franskt kavalleri, kamelerna i flykt över öken, de vitklädda afrikanerna och de franska rödbyxorna insatta i vidsträckta utsikter av gul terräng, begränsad av mattblå och violetta bergskedjor under högblå himmel. Figurerna utgöra ett måleriskt staffage i landskapet.

Dessa afrikanska krigsscener blevo hans speciella område — där stod han ensam bland svenska målare. Senare försökte han sig hemma på svenskhistoriska bataljer — Narva, Stenbocks getapojkar vid Hälsingborg — och även på bonde-motiv, typer och interiörer från Dalarna: ”En söndag i Leksand”, ”Marknad i Mora”.

Gustav Brandelius, f. 1833, d. 1884. Besläktad med Dahlströms och Nils Andersons måleri är den riktning, som under detta skede får sin mest typiske representant i *Brandelius*.
 Brynolf Wennerberg, f. 1823, d. 1894.

Han är en gladlynt och trevlig berättare. Om han ej blir mästare i att föra penseln, så är han likväl långtifrån någon slarv, som anser det han åstadkommer gott nog åt en föga konstnärligt bildad allmänhet. Han målar utan att tröttnas, och det är endast hans tjänsteåligganden, som litet emellanåt avbryta konststudierna.

Han är officer vid Skaraborgs regemente, har möten, rekryter, expeditionsföring och dylikt att tänka på, får sitt kompani att sköta och stannar på sin post till sitt dödsår.



Gustav Brandelius.
Foto.

Under skoltiden i Stockholm har han tecknat på akademien — från 1848 i Principskolan och sedan i de högre klasserna —, har tagit studentexamen, blivit officer och gjort sig så fördelaktigt känd genom sina penn-teckningar, att han av göteborgare blivit erbjuden ett reseunderstöd. Sedan 1857 har han i flera repriser studerat i Düsseldorf och därefter i Paris.

Han försöker sig på olika områden. Han har tecknat religiösa och historiska kompositioner, kostymfigurer, karikatyrer, porträtt.¹ I Düsseldorf tar han sina ämnen ur det för genremålarna gemensamma förrådet, målar politiserande bönder, kringvandrande musikanter, landstrykare. I Paris må-

lar han genretavlor — "Italienska barn, som spisa apelsiner" köptes av Karl XV — men där övar han företrädesvis djurgenren, studerar Troyon och Rosa Bonheur och målar liksom dessa båda djur i arbete: "Stentransport", "Oxar för plogen". Hemma bli svenska landskap med två- och fyrfotat staffage hans huvudsakliga område.

Svensk natur utgör bakgrunden för hans livliga, ofta nog humoristiska skildringar av livet på landsvägen, på äng och åker. Brandelius målar lantliv, herrgårdsliv liksom kreaturliv ute på betesmarken. Han skildrar kalvarna vid källan och hästarna i hagen. Än ligger vallpojken — "En liber studiosus" —

¹ Ett tecknat porträtt av Karl Staaff är här återgivet, del I, sid 496.

fördjupad i sin bok, framstupa över den betande hästens rygg — en annan gång har lillpysen — ”Han blir husar med tiden” — orädd gått fram och klappat stora grälle. Han berättar en lustig situation — hur kisse, uppflugen på grindstolpen, belägras av taxen och rapphönshundarna, hur stadsfröknarna springa för tjuren, hur kalvarna frossa i kålgården. Han visar oss torparbarnen, som öppna grinden för herrskapsvagnen — den minsta Kalle med fars knektmössa ner över öronen står trygg och säker mitt på vägen. Och då vagnen passerat, ligga barnen i en hög i landsvägsdammet och söka grindslanten, medan den förnäma Moppe råkat i full batalj med underklassrackan.



G. Brandelius. Sto med föl.
Oljemålning.

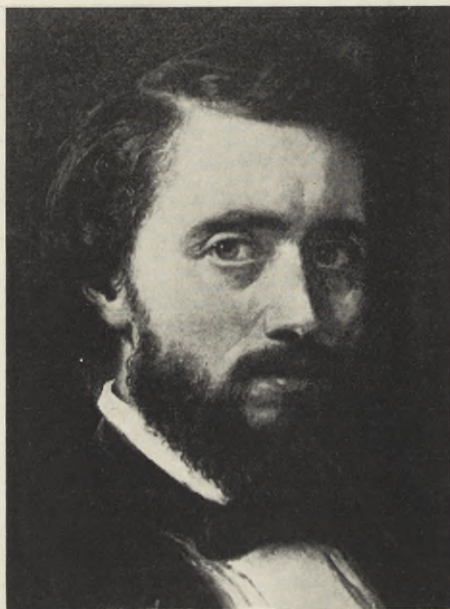
Han målar de unga fröknarnas promenadritt eller deras visit hos favoriten i hagen, unge grevens första ridlektion under uppsikt av en ståtlig stallbetjänt, eller målar han skjutsgossens hemfärd över fälten i snöglopp, hästen som med en skramlande kärra efter sig skenar utför kvarnbacken, så att dammet ryker om hovar och hjul, oxarna som streta för plogen under höstplöjningen, böndernas kappåkning över snöfälten, skjutsombytet vid gästgivaregården.

Brynolf Wennerberg, Gunnar W:s yngre broder — som varit en av de första svenskarna i Düsseldorf — höll sig mest inom genren. Titlarna på hans målningar — ”Representanter på det hala”, ”Framåt skall det gå”, ”Skenande hästar” — röja ett med Brandelius närsläktat lynne. Med gladlynt uppfattning och tämligen hård färg målade han färden till remontmarknaden, hemfärd från

marknaden, hästtransport, hästar med lass och dylika motiv, som ock sysselsatte Lönnroth.

Landsvägen, bondlandet, karg vardagsnatur var även *Nils Anderson*. *Andersons* motivkrets.

Han var östgötapojke liksom Malmström, 13 år äldre än denne, hade som barn vallat får och täljt hästar och kor i trä, hade blivit målarlärling och kommit till Stockholm för att bli artist, hade varit akademielev i 10 år (1840—50), hade målat "brödkakstavor" av det vanliga slaget — 1843 utställde han *Gubbe som tigger*, *Gubbe som snusar*, *Gosse med äpplen*, *Dalkulla i en båt* — behandlade därjämte liksom kamraterna bibliska, mytologiska, historiska prisämnen. Efter sin första, korta utrikesresa 1850 slog han sig på att måla bönder och kreatur, men under sin andra resa genom Tyskland till Paris följde han akademiens "önskan" att hemsända något i figurväg, studerade då för Couture och målade en scen från syndafloren, *Johannes döparen* — enligt kritiken ett vackert arbete — en badande kvinna vid sjöstranden o. dyl. Efter sin hemkomst 1856 blev han professor vid akademien, avled 1865 efter en tids sjuklighet — ryggmärgslidande.



Nils Anderson. Självporträtt.
Oljemålning 1852. Nordiska museet.

De tre tavlor, som representerat honom i Karl XV:s samling och på Nationalmuseum, "*Marknadsfärd till Vernamo*" — böndernas rast för att vattna kreaturen — "*Oxdrift*" och

"*Sorundabönder på väg till Stockholm*" över den frusna sjön med oxarna spända för lasset med bräder, där far och tösen åka, medan en dalkarl i sin mo:apäls traskar bredvid — förskriva sig alla från början av 1860-talet. Likaså *Höbägning* (i Göteborgs museum). Någon gång kunde han utbyta sina bönder som landskapsstaffage mot en resande student, som kuskar i "rapphöna" till universitetet — även detta ett typiskt svenskt landsortsmotiv från den tid, då järnvägar ej funnos.

Styrkan i *Nils Andersons* konst ligger i dess vederhäftighet. Hans målningar berätta inga intresseväckande historier, innehålla intet poetiskt eller romantiskt stoff. Han målade torftiga stenbackar, mariga talldungar, småländska eller uppländska utsikter. Han hörde ej till dem, som sökte uppsminka bondlandets kärva



*Nils Anderson. Sorundabönder på väg till Stockholm.
Oljemålning 1862. Riksdagshuset.*



*Nils Anderson. Student på väg till Lund.
Oljemålning.*

fattigdom. Minst av allt föll det honom in att måla lantliga fester, han framställer ej folkets söndag, och hans bönder ha ej klätt sig för att uppträda på teatern.

Han är fullkomligt fri från tendens vare sig åt det ena eller andra hållet. Han blev ej heller omtalad som vägbrytare, han har överhuvudtaget ej varit en av de konstnärer, som ofta pläga nämnas. Men han har sin gifna plats bland representanter för svenskhet i konsten på denna tid, då svenskar målade andra länders natur bättre än sin egen hembygd.

Virtuos var han icke. Det är föga smidighet i hans sätt att föra penseln, elegans är ej hans sak. Färgen är ofta både tunn och tung, och den karaktär han lade in i sina bondfigurer blev varken skarp eller särdeles personlig, men den blev sann i all sin enkelhet, liksom karaktären av tavlan i dess helhet är osökt och trovärdig. Det uttryck, som blivit fällt om Amalia Lindegren, att "om någon bland genremålarna skall anses representera nationell svensk konst, så är det företrädesvis hon", det kunde med större skäl yttras om Nils Anderson.

4.

Amalia Lindegren, Även *Amalia Lindegren* fördes, då hon vänt hem från sina f. 1814, d. 1891. studieresor, in på det fosterländska måleriets område. Hon valde då som modeller för sina tavlor det landskaps befolkning, varifrån hon själv härstammade på modernet.

Hennes moder var dalkulla, fadern en hög ämbetsman, hennes barndomshem ett adligt hus.

Som helt ung flicka började hon teckna porträtt i blyerts eller svartkrita. Kunder infunno sig. En riksdaler stycket kostade teckningarna till en början, men priset steg småningom till 10 rdr, och då hon vågade sig på att måla porträtt i olja, kunde hon få ända till 20 rdr för varje. Hennes första oljemålning förskriver sig från 1839, i akademiens utställ-

ning 1843 deltog hon med tre porträtt, ett par år senare blev hon bekant med Qvarnström och fick i honom en välvillig beskyddare. Den obemärkta och blyga unga damen fick tack vare hans åtgörande deltaga i undervisningen vid akademien men trivdes måttligt där. 1850 fick hon resestipendium av Kungl. Maj:t, och då först började hennes studier på allvar.



Amalia Lindegren.

Teckning av *Maria Röhl* 1853.



Amalia Lindegren. Söndagsafton i en dalstuga.

Oljemålning 1860. Nationalmuseum.

Hon stannade 4 år i Paris, målade på Cogniets och Ange Tissiers damateljéer och tillvann sig de svenska målarnas erkännande, ej blott för sin arbetskraft och sitt rättframma och anspråklösa sätt utan ock för sin omisskännliga talang.

Året efter hennes utresa nämner Scholander, att hon hemsänt ett "aktningsvärt" apostlahuvud. Wahlbom berättar samtidigt, att "hon målar ganska snällt, som man säger". Då Qvarnström inträffat i Paris, påpekar han i brev hem, att hennes arbeten "bland andra förtjänster äga även den att icke bära ringaste spår av att vara gjorda av en mamsell".

Den första komposition, hon sände hem, var en "Dryckesscen". Den väckte uppmärksamhet både för utförandets och för ämnets skull — ett överraskande motivval av "en mamsell" — blev inköpt av Konstföreningen och utdelades i litografi till föreningens medlemmar.

1854 lämnade hon Paris, utställde i Düsseldorf "De fader- och moderlösa" samt "Änkan" — en fattig moder med sitt sovande barn i knät — studerade de gamla mästarna i München och försökte sig på "Evangelisten Matheus" — knästycke i kroppsstorlek — flyttade så nedåt Italien, lärde sig där en friskare, livligare färgbehandling än den bruna ton med mörka, kompakta skuggor, som utmärkt hennes tidigare arbeten, målade folktyper, italienska

genrebilder utan vidare originalitet — "Frieriet", "Blind gubbe med sina barnbarn", munkar, pilgrimer, bondkvinnor och småbarn. Den lilla, barnsligt glättiga "Flicka med en apelsin" målades 1855 i Rom.

Efter ett nytt läroår i Paris kom hon hem 1856, gjorde en studiefärd till Dalarna och fann sig genast inne på det område, som skulle göra henne till den mest uppburna bland århundradets svenska målarinor.

Amalia Lindegrens konst var av det slag, som gör en konstnär populär. Det fordras ingen konstnärlig uppfostran för att glädjas åt en målning, som visar fram ett skälmskt barnansikte, eller för att uppfatta ett åskådligt uttryck för en oreflekterad känsla. Det har blivit yttrat, att hennes "täcka barnhuvuden, vördnadsvärda gubbar och kärleksömna mödrar" väcka angenäma känslor även hos icke-kännare. Hon skildrade situationer, som ej behövde förklaring: den lilla flickan, som leder sin stapplande mormor "på väg till kyrkan", pysen, som är "mormors öga" och snällt träder på nålen åt den gamla, söndagskvällen i dalstugan, där far spelar fiol och barnen dansa, lillan som äter välling i sällskap med dockan, dalfamiljen samlad omkring "lillans sista bädd".

Studiet i hennes tavlor kan vara av mindre betydelse, hon gjorde efter sin hemkomst framsteg mindre i rent måleriskt avseende än i det måleriska berättandets konst. I förmågan att på ett osökt sätt gestalta den vardagliga verkligheten poetisk, att få fram det vinnande vackra i vardagsmänniskors känslövärld stod hon över flertalet av sina samtida landsmän, även om en och annan av hennes barnbilder är minst lika "söt" som den är frisk och minst lika mycket lämpad för en barnbok som för en plats i ett konstgalleri.

Som porträttör var hon jämte Troili en tid framåt den mest anlitade i Stockholm.

Hon behövde aldrig klaga över brist på förståelse varken från publiken eller kritiken. Redan 1856 upphöjdes hon av Wohlfahrt till "svenska konstens primadonna" och 1866 räknas hon till de allra främsta.

Hon levde tillbakadraget utan att göra väsen av sig, arbetade ihärdigt och metodiskt och blev sällan eller aldrig nöjd med det hon åstadkom.

En viss frändskap med Amalia Lindegren kan man avläsa i Geskel Saloman, f. i Tönder (Sles. vissa arbeten av *Geskel Saloman*. I den vänliga iakttagelsen vig) 1821, d. 1902. liksom i den dämpade färgen är han i ännu högre grad besläktad med danska genremålare, med Exner och Dorph. Bördig från Slesvig hade han studerat i Köpenhamn, var bosatt i Göteborg 1850—71, överflyttade sistnämnda år till Stockholm.

"En väverska" visar med sin känsliga behandling, sin klara, jämna, milda luft i stugan dansk påverkan, "Utvandrare på väg till Göteborg" — kärran med bondfamiljen skakar fram på landsvägen, staden syns i fjärran i den tidiga morgonen — närmar sig mera Nils Andersons riktning. Senare prövade han

motiv av olika art: "Nyheter från Krimkriget" med figurer i kroppsstorlek, typer och scener från Algeriet, svenska motiv, bland dem scen från en syateljé, där en brudklänning avprovas på en av de unga arbeterskorna. Och på 1880-talet följde de stora dukarna "Segrarnas hemkomst" (1880) och "Gustav Vasa i Västerås 1521" (1885), där han slog in på nya områden. Äkta och vinnande genom kärleksfull ömhet och absolut frihet från effektsökeri äro några i diskret färg hållna porträtt av konstnärens närmaste anhöriga, och till intim konst, buren av mild och stillsam poesi, hör en sådan liten hemlivsbild som "Sabbatsljusen välsignas".

Wallander är fortfarande arbetsam och populär i det borgerliga Stockholmslivet. Hans motivkrets är alltjämt mångsidig och hans målningar ojämna.

Han experimenterar med eldskensmotiv — "Besök i en stångjärnsmedja" — och med figurrika kompositioner — "Auktion på ett gammalt herregods", "Vaktparaden", "Spelparti" och andra scener, där rollerna gärna utföras av kända stockholmare.

Dessa sistnämnda målningar visa onekligen ett sjunkande. Den gamle målaren har låtit tiden och utvecklingen gå sig förbi. Hans sista tavla (1885) utgjorde en förstoraad reproduktion av hans "Marknad i Vingåker" — "sålunda", skrev han i en förteckning på sina alster, "slutade jag med samma tavla som jag börjat, ty nu hava sjukdomar troligen gjort det omöjligt att vidare fortsätta".

Peter Eskilson har vistats hemma från 1859.

Det vill till en början ej lyckas för honom att leva på sin konst. Han kastar penslarna och blir fotograf, får som sådan det dagliga brödet och börjar åter att måla. Jämte små bondelivsgenrer målar han bellmanstavlur — den första, "Movitz målare" (1866). De bli omtyckta och säljas utan svårighet. Någon originalitet uppenbarar han ej, hans teckning förblir schematisk och svag och färgen hård och sträv.

Baron *Koskull* målar med kärleksfull omsorg, någon gång en altartavla, oftast små stämningsbilder eller barngenrer. Han tröttnar ej på att upprepa sina motiv. Kritiken uppskattar hans känsla i uppfattningen, hans diskreta humor och delikata färgbehandling.

Till düsseldorfskolan är även *Agnes Börjesson* att räkna. Hon vann ett aktat namn genom elegant utförda interiörer med figurer i 1600-talskostym. "Gamla minnen" — en sorgklädd dam sittande tankfull framför ett öppet schatull — står kanske främst bland dessa hennes arbeten. Inom den moderna genren målade hon små, med behärskad pensel utförda kabinetsstycken, och från Italien, där hon länge uppehöll sig, förskriva sig små älskvärda genrer, kyrkinteriörer, gatpartier.

Till ett äldre släktled hör *Gustav Brusewitz*, som studerat i Rom och hos Cogniet i Paris och som intill sin höga ålderdom var verksam i Göteborg. Han

målade med förkärlek ämnen ur Göteborgs stads och läns historia, men även sådana motiv som "Linné och hans lärjungar".

- Gottfrid Virgin, f. 1831, d. 1876. Till en yngre årsklass av representanter för den folkliga genren höra Virgin, Malmberg och fru Winge.
- Josef Malmberg, f. 1836, d. 1874. *Virgin* hämtade oftast sina motiv från Dalarne, hans
- Hanna Winge, f. 1834, d. 1896. Rättvikskulla — 1861, knästycke i naturlig storlek, påverkad av Höckerts kullor — var på sin tid det mest kända av hans arbeten. Han hade fransk skola och målade i klara, något hårda färger.

Malmberg gjorde sig ganska fördelaktigt bemärkt genom en och annan genretavla. "Domaredans på Häverö" går i Wallanders anda, de dansande i sina måleriska dräkter röra sig i belysning av ett enda ljus, placerat i den mörka stugans mitt, färgerna äro mustigt bruna. Tavlan prisades av Eichhorn 1866 för "liv och raskhet samt en säker teckning".

Hanna Winge, f. Tengelin, utförde små barngenner från Dalarna. På den textila konstens område gjorde hon en insats av betydelse.

Tidens genremålare höllo sig i sitt motivval till bondeliv och till historiskt interiör- och kostymmåleri. Ur herrgårdslivet kunde Brandelius fånga en och annan episod, stockholmsliv var ett så gott som förbisett område, Wallanders framställning av vaktparadens frammarsch förbi Kungsträdgården, företrädd av sotarparaden och beskådad av kända stockholmstyper och av modernt pyntade damer var ett enstaka nummer av lokalt historiemåleri. Ur det samtida huvudstadslivet hade *Dardel* redan på 1840-talet tecknat en mängd episoder, och tidens typer fortleva i hans otaliga skisser i akvarell eller teckning, humoristiska, spirituella ögonblicksbilder av träffsäker karaktär, onekligen av växlande konstvärde. De blevo dock i regeln kända endast inom slutna kretsar — vilket även gäller Höckerts överlägsna karikatyrer.

- Fritz Ahlgrensson, f. 1838, d. 1902. Skämtteckningen stod eljest konstnärligt mycket lågt, saknade fantasi, karaktär och stil. En och annan teckning av *Fritz Ahlgrensson* äger dock både kvickhet och skärpa.

Ahlgrensson var skedets främste teatermålare, Emil Robergs elev och värdige efterträdare som dekoratör vid den kungliga scenen. Scholander lämnade vid ett par tillfällen skisser till dekorationer — Torkel Knutson, Ung Hanses dotter, Den bergtagna — ett område, som låg förträffligt för hans förutsättningar. Ahlgrensson ägde mycket av Scholanders frodiga fantasi och stilkänsla. Hans scenbilder i operorna *Rienzi*, *Judinnan*, *Afrikanskan*, *Flygande holländaren* tillhörde det yppersta av denna tids dekorationsmåleri. Obändig och slarvig var han en av de löftesrika talanger, som ej förstå att taga vara på sina möjligheter.

5.

Landskapsmålare. Landskapsmålarna hade sökt förebilder hos utländska mästare och hade föredragit att framställa främmande natur framför svensk. Våra romare ansågo vårt eget lands natur vara utan intresse, den var formlös, Stäck kallar den "liten, grå och enformig". Love Almqvist finner, att den har föga att erbjuda åt en landskapsmålare. "Med undantag av några höga bergstrakter här och där är Sverige på det hela lågt, giver få pittoreska utsikter i stor stil, visar ingenting jättelikt som Schweiz, bördigt som Frankrike eller yppigt som Italien. Ett magert, nätt landskap utbreder för våra ögon sin tarvliga duk."¹ Vår naturs egenart hade ej ingått i konstnärernas medvetande. Thersner hade dock i sin skrift "Om landskapsmålning" (1828) påpekat, att vintern i nordnorden erbjuder konstnären stora ämnen.² Topelius yttrade i ett brev från Düsseldorf 1857,³ att den nordiska vinterns "säregnaste och praktfullaste tavlor ha, förunderligt nog, ännu aldrig inspirerat en målares pensel". Våra barrskogar i klart månsken, landskap i rimfrost, soluppgång en smällklar morgon, "när röken stiger lodrätt ur tusende skorstenar av en stad och färgas virvlande röd emot fonden av den klara, frostiga morgonhimlen. Detta och mycket annat återstår ännu och borde vara tillräckligt att läggas till grund för en alldeles ny skola i landskapsmålningen. Det nordiska sommarlandskapet har visst också sin egen tjusning, men i jämförelse med söderns är dess himmel för blek, dess grönska för matt och för mörk. Vintern ensam är vår fulla, vår ojämförliga egendom, när det gäller att bjuda ämnen åt penseln; det är därifrån man en dag skall söka de tavlor, som förvåna världen." Egron Lundgren yttrar: "Vårt land är icke pittoreskt och jämförelsevis ganska färglöst, grått, vitt och grönt, men med geni i riktningen är det väl ändå möjligt, kan jag tänka, att kunna göra förvånande och sanna målningar även med sådana elementer. Men vintern ägnar sig i synnerhet att behandlas i vattenfärg, och jag tror att däri ett stort fält ligger öppet för en ny Wickenberg. I all denna rikedom på is och snödrivor och sorglighet ligger en egen poesi."⁴

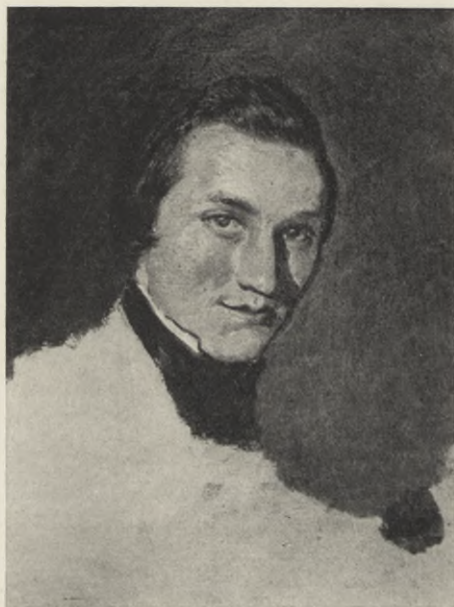
Stora områden av den svenska naturen lågo ännu oupptäckta för konsten. Sverige hade ej ägt en Eckersberg eller en Dahl, som öppnat sina landsmäns ögon för deras naturs karaktär. Efter århundradets mitt reste de våra till Düsseldorf och inlärde där de gängse reglerna för landskapsmålning: omsorgsfullt genomtänkt komposition, noggrann fördelning av ljus och skugga, varje detalj studerad efter naturen. På individens lynne och förmåga berodde det sedan, om han kunde i naturen inlägga känsla, stämning, poesi.

Svensk natur fick under detta skede sina tolkare till en början i Markus Larson och Edvard Bergh.

¹ "Svenska fattigdomens betydelse." — ² Se del I, s. 203. — ³ Till Helsingfors' tidningar. — ⁴ Brev till Scholander London 2 okt. 1868.

Den enes konstnärskap blev så olikt den andres, som deras utgångspunkter och skaplynnen voro olika. Den ene är det obändiga geniet, den andre den intelligente, flitige arbetaren. Den enes bana är att likna vid forsen, som bryter sig med våldsamt styrka fram mellan fjällen, skummar och väsnas, uttömmar sina krafter och rinner bort i sanden, den andres vid den lugna ån, som uppgår i skogssjön, där björkarna se sig i spegeln, inramad av näckrosor.

Har någon svensk konstnär stigit upp som en sol, så är det Markus Larson, f. 1825, d. i London 1864. Redan då han var elev, kallades han ett snille, i Düsseldorf och i Paris väckte han uppseende, och efter sin



Markus Larson.

Lavering av K. Zoll 1851. Göteborgs museum.
Foto. i Svenska porträttarkivet. Nationalmuseum.

hemkomst blev han en tid framåt den mest firade bland samtida konstnärer. Men den som kom i närmare beröring med mannen, blev snart trött vid bekantskapen.

En gång — det var i Paris — hade han gjort en detaljmärkning angående betset på ett rytтарporträtt, som Kiörboe hade under arbete. Då denne upplyste om, att den saken kände han bäst till, han som varit kavalleriofficer och stallmästare, genmälde Larson överlägset: "Men jag har varit sadelmakargesäll."

Han förblev gesäll som människa, även då han nått mästargraden som konstnär.

Markus Larsons far var östgöte och lantbrukare, ansågs vara en välbärgad man men lämnade vid sin död hustru och barn på bar backe. Markus, som några terminer gått i skola i Lin-

köping, var då 16 år gammal. Han begav sig till Stockholm och blev sadelmakarlärling och omsider gesäll. Vid sidan av arbetet på verkstaden förde han sin mästares böcker, gjorde yrkesritningar och tecknade — liksom andra hantverkarpojkar — i akademiens Principskola ett par kvällar i veckan.

Att han var ämne till en konstnär blev snart uppenbart. 1846 hade han flyttat upp i Antiskolan, kort därefter lämnade han sin mästare och hädanefter födde han sig på sin pensel. Han målade porträtt för 15 rdr stycket — för 25 rdr blev en hel familj avkonterfejad. Han målade även små landskap och deltog 1848 i akademiens utställning med sjöstycken och månsken.

Vintern 1848—49 uppehöll han sig i Hälsingborg som teckningslärare. Det

var vid denna tidpunkt han uppsökte marinmålaren Vilhelm Melbye i Köpenhamn och pockade sig till ett par lektioner i konsten att "måla en bölja".

I Stockholm gick tavelmåleriet sedan för full maskin. Ett par kamrater hjälpte till, Cedergren, som eljest arbetade på flottans varv som skeppsbyggare, satte båtar i sjön och Zoll ditfogade figurer. Tavlorna såldes utan svårighet.

1849, då Larson på Konstföreningen utställt sex sjöstycken med motiv från Öresund och skånska kusten omkring Kullaberg, berömmar Aftonbladet hans pensels "geni, djärvhet, natursinne och omväxling" och uttrycker sin visshet om att den lovande unge mannen, "som i år fullföljt sina studier i Köpenhamn,



C. G. V. Carleman, K. A. Dahlström, Markus Larson.

Foto. 1850-talets senare del.

skall, med fortfarande omsorg åt detaljstudierna, säkert komma att gå mycket långt". Året därefter, då han utställer 15 landskap och mariner och erhåller en andra klassens medalj, nämner honom preses som en stor förhoppning.

Denna sommar gör han ett besök i Norge. Där målas fjäll och fjordar, stupande branter, speglande vatten, skummande forsar. Sognefjord i månsken är ett tack-samt motiv, som han sedermera flera gånger upprepar med stegrad effekt.

Små stockholmsstämningar — motiv från Strömmen med seglare i aftonskymning eller månsken — tillhöra denna tid. Men i ödsliga trakter av Småland gör han "studier av förgrunder och träd" och magasinerar sitt minne av ödemarksstämningen.

På akademiens högtidsdag 1851 erhåller han kungliga medaljen för målningar med motiv efter eget val. Kort därefter får han tillstånd att medfölja en av flottans korvetter under befäl av prins Oskar på en färd över Östersjön och Nordsjön uppåt Norges kust. Jämte en mängd studier bli frukterna av denna färd några stora målningar, utförda på beställning av konungen och prinsen. En av dessa tavlor framställer "Fregatten Josefina och korvetten Lagerbjelke för ankar vid Dusevik" — vindstilla, mjuka och milda toner, åskdiger luft, solnedgångsskimmer mellan molnen, fartygens master liksom fjällkammen i rösa.

Hösten 1852 ankom han till Düsseldorf med sin vackra hustru och steg — han som alla andra — in i Andreas Achenbachs ateljé. Han bad mästaren att som elev "eller åtminstone mot betalning erhålla korrigerings ett par gånger i månaden". Mästaren, som nu var "generad av dylik befattning", avböjde men gjorde honom ändå ett besök och återkom sedan upprepade gånger. Detta erligt Larsons egen skildring i brev till överintendenten Anckarsvärd.

På sitt okultiverade skriftspråk berättar han för denne, att Achenbach "för närvarande är den störste i sin genre i Europa. Han målar marin och landskap lika märkvärdigt, hans sista stora landskap med Vattenfall övergår till England — alla målare här med en Tanke har aldrig sett maken till mästerverk — det var en storm med granskog och en Björk, som rycktes loss med rötterna, som hängde över fallet, och vill blott tänka sig sorlet och Bräkningen av Träden och Priset var 10,000 Rl."

Larson väckte snart uppmärksamhet och fick sälja. Stora tavlor målades, kamraten och beundraren Zoll fanns nu att tillgå i Düsseldorf och hjälpte till med staffaget — här liksom i Stockholm. "Ljustring i månsken" är en av dessa effekttavlor, en annan skildrar "Färden till julottan" — skogslandskap i snö, slädar, fackelsken i natten, kyrkans upplysta fönster. Tavlan blev omtalad och populär hemma. Själv vistades Larson under somrarna i Småland eller i kärgården. Nu fick han även resestipendium från akademien på 3 år med order att efter ett år i Paris bege sig till Italien. Men lika litet som stipendiaten Höckert reste Markus Larson till Italien. Vad skulle han haft där att göra?

Till världsutställningen 1855 målade han ett vattenfall mellan bergsklyftor. Tavlan, som omedelbart såldes till en engelsman för 9,000 fr., belönades med mention. Larson rapporterade hem, att medaljerna utdelades "med stor orättvisa" — det plägar, som bekant, vara fallet med medaljer. Enligt mästarens utsago hade den varit antecknad till en *andra* klassens medalj men gick ej igenom. Gude fick den medalj, Larson borde fått, fast Gudes tavla "i allas ömdöme" var sämre. "Tidemand och jag" — påstår den förbigångne — bleve ock föreslagna till hederslegionen. Tidemand fick den, men "jag" blev utan.

Parisvistelsen blev för honom en tid av starka intryck och ökad kraftkänsla.

I Paris finner han andra grundsatser råda än i Düsseldorf. "Mina fransmän", skriver han hem, "äga något annat som ej di andra äger — nemligen att kunna måla

— genom dess färg — dess breda fraPanta uppfattning — detta ger lyster åt det hela konstverket att man ej kommer att tänka eller önska ha detaljer.”

Men han finner långt ifrån oblandat behag i det han ser. Det finns intet land, säger han, där konsten ”missbrukas som här och äfven sättet att erhålla sitt Renomé”. Konsten är ihålig och liten. Den ende verkligt storslagne konstnären är Horace Vernet, den målare som för övrigt mest slår an på honom är Troyon ”såsom kollerist”. ”Di andra Målranne, med undantag af få, målar till konst-



*Markus Larsson. Landskap i Småland.
Oljemålning 1856. Nationalmuseum.*

handlarne efter Publikens smak.” Och alltför ofta uppoffra dessa scharlataner ”naturen och formen för effektens skull” — ett uttryck, som man måste förvåna sig över att finna hos den blivande snabbmålaren och knalleffektsökaren.

Han medger likväl att Paris är konstens huvudstad, ”hjärtat af världen, der allt stort och snillrikt samlas”.

Själv tar han intryck av fransk modern teknik. Hemma hade man anmärkt, att han utför sina målningar alltför noggrant och ängsligt. Scholander hade yttrat, att han återger naturföremålen ”med en till otrevlighet gränsande sanning.”¹

¹ I Aftonbladet, januari 1852.

Han försöker nu en djärvare penselföring och är ej sen att tala om, att detta lyckas honom.

Han lär ej endast av sina samtida. I Jakob Ruysdael finner han den mästare, som givit kraftiga impulser åt Achenbach, och det mäktiga intrycket av den store holländaren, vars kustlandskap i storm med fartyg, som söka skydd, han kopierar på "Luvern", ger ökad flykt och fart åt hans pensel.

Han beskriver en av sina nya målningar sålunda:



Markus Larson. Landskap i storm.
Blyertsteckning. Nationalmuseum.

"Ett svenskt Landskap med vattenfall, *uppgående Storm* med regn, i bakgrunden är berg belysta emot den klara luften som Skåckar sig alltmera tillsammans, till höger i bakgrunden höjer sig en kal backe med En gammal kyrka som blir belyst af solen, i mellanplan ser man nedrasade klippblock som störtat ner från di högre Bergpartierna, som ligga i Slagskugga från det stora Molnparti som beskuggar dahlen der några qvarn och Sågverk ligga till venster tilltar skogen med kulfallna träd som blir belyst af solen jemte hufvudpartit af vattenfallet med några nedstörtade granitblock, från skogen slingrar sig en väg öfver en gammal kafvelbrygga öfver till förgrunden där ett par Martallar som belyses af Solen emot den mörka luften jemte kulfallna träd i förgrunden."

Denna beskrivning på sin nya tavla sänder han hem till akademien. Han berättar även, att de som sett tavlan sagt, att "denna rikhaltiga composition är målad med en friskhet och sanning till den grad elvatjon, att di här aldrig sett något dylikt, förenat med en vetenskaplig kännedom och detaljer och ändå det breda målnings sätt, som ni här har lärt utan att förlora ert egendomliga."¹

I november samma år kom stipendiaten Larson olovandes till Stockholm på en fransk visit, utställde sin vildmarkstavla och for åter sina färde. Tavlan gjorde



Markus Larsson. Brinnande ångbåt.
Oljemålning 1858. Nationalmuseum.

storartad lycka, och en patriotisk riksdagsman väckte förslag att svenska staten skulle inköpa den för 15,000 rdr. Förslaget behandlades i riksdagen först efter att ha förelegat ett år.

Under denna väntans tid målade Larson i Düsseldorf jättetavlan "Skeppsbrott vid bohuslänska kusten", 10 fot hög och 18 fot bred. Den utfördes under kontroll på 10 dagar, väckte sensation, diskussion och förargelse. Den förevisades under de följande åren flerstädes och har sedan försvunnit. En litografi och ett par små färgskisser och upprepningar ge en föreställning om tavlans komposition och koloristiska hållning. Den var högst brokig, klarblå himmel med åskmoln i

¹ Två brev till Nyström sommaren 1856.

olika kulörer och bakom molnen knippen av solstrålar, som bryta sig mot klippor, rosenröda i aftonsolen, och mot de vilt skummande vågorna.

Sommaren 1857 utställdes jättetavlan på salongen i Paris, där den fick plats i hederssalen och blev prisbelönad. I Paris väckte även "Brinnande ångbåt", som utställdes hos en konsthandlare vid boulevarden, sensation och folkskockning. Frampå hösten inträffade "den namnkunnige artisten Larson" åter i Stockholm. Han mottogs med offentlig och privat hyllning. Vart han kom stod festbordet dukat och hedersgästens stol kransad. Akademien valde honom till ledamot, kronprinsen-regenten gav honom medalj och kort därefter Vasaorden — utmärkelser, som även tilldelades Höckert — och där var i Stockholm "ett alldeles otroligt Kunstleben", skrev Scholander — "ganska roligt i början", tillade han några månader efteråt.

Men riksdagen avböjde inköpet av Smålandstavlan, fast konstnären frikostigt erbjudit sig att lämna jättemålningen på köpet. Den omedelbara följderna av riksdagens njugghet blev en storartad oppositionsbankett, där "Sveriges Salvator Rosa" firades med tal, dikter och sång. Han var målaren på modet, hans alster såldes på fläcken och han levde som var dag varit den sista.

Då han övergivit planen att i Stockholm öppna en skola för landskapsmålare, beslöt han att förlägga denna till landsbygden. En av hans bröder, underofficer vid Kalmar regemente, innehade ett boställe i Karlstorps socken i norra Småland. Naturen där var romantisk och omväxlande, ömsom vild och storartat ödslig, ömsom så leende och täck, att nejden fått namnet "Smålands trädgård". Uppe på en bergssluttning mitt i denna trädgård byggde Markus Larson "en storartad villa".

Den har blivit skildrad som ett babelstorn, fem våningar i höjd, ett vidunder av byggnadskonst. Tyvärr visar sig vidundret, sådant det är avtecknat i Illustrerad Tidning 1859, vara ganska anspråkslöst, två våningar högt med balkong runtom första våningen och en öppen balustrad på det platta taket. Däröver ett par små soltak och en flaggstång. Ateljén i bottenvåningen hade ett enda stort fönster, salongen en trappa upp fönster på alla väggar.

Det som var storartat, var utsikten över "5 sjöar, 5 kyrkor och 5 à 6 mil i horisonten".

Markus Larsons rykte gick vida i bygden. Säkert hade smålandsgummorna orsak att korsa sig över "den galna hovmålaren", som aldrig gick i kyrkan men som med sitt spann av fyra gamla kavallerihästar åkte över backar och gården och genom grindar utan att öppna dem. Om hans levnadssätt spredos härresande rykten.

Arbetet gick emellertid friskt undan där inne i "kåken", och massor av tavlor sändes till utställningar, såldes eller lottades bort. Efter en dag, tillbragt i strängt arbete utan annan näring än några glas vin, företog hovmålaren en av dessa körturer, som voro en skräck för hela nejden. Så åt han en anspråkslös middag,

när det ej bar av till Vimmerby, där natten gick i vilda lag och utan att artisen räknade sedlarna, han strödde omkring sig.

En kväll — den 2 maj 1859 — när han åkte hem från ett spelparti fick han se sin villa stå i lågor, som upplyste hela trakten. Hans betjänt, en torpare, som kallades Pepparnisse och som gick klädd i grönt livré, hade eldat upp kaminen så intensivt att hela träslottet brann ned. Enligt Kapten Puffs antagande var det elden från de brinnande ångbåtarna, som spritt sig i ateljén.

Omedelbart efter förödelsen började byggnaden uppstå igen. Nu köpte Larson platsen och inbjöd socknens bönder att hjälpa honom bygga. Det lär ha varit



*Markus Larsson. Havskust.
Oljemålning, Finland 1860.*

ett muntert arbete. Det blev hovmålarens specialitet att "fylla bönder med champagne", och på hemvägen hände det nog, att de hamnade i diket.

Nu gällde det ock för Larson att göra om "de större arbeten som blev avbrutna genom branden".

Men kassan blev tom, innan byggnadens bottenvåning var uppförd. Den blev stående som en ruin och kläddes småningom i rik grönska. Den stora utställning Larson anordnade i Stockholm, visade — liksom resultatet av hans senaste Köpenhamnsbesök — att han passerat middagslinjen som konstnär. Han ville då söka sin lycka i andra länder och kom sedan aldrig hem igen.

Han begav sig till Finland, utställde på hösten 1860 i Helsingfors "jättetavlan" jämte ett tjugotal smärre dukar, som enligt en platstidning väckte "beundran,

rysning, förtjusning, klander, allt om vartannat". Över vintern var han gäst hos Runeberg i Borgå, reste sedan till Petersburg, där han lär ha sålt tavlor för 23,000 kronor, och hamnade därefter i London, där han under ett år skall ha inhöstat 1,000 pund.

Men pengarna runno bort lika ledigt som de inhåvats. Han dog utfattig i januari 1864.

6.

Markus Larsons konst betecknar under den tid, då han ännu söker sig fram, övergång från poetiserande lyrik till kraftig och storslagen, dramatisk och patetisk naturdiktning.

Hans tidiga målningar ha en helt stillsam hållning. Färgen är konventionell, himlarna tunga och slätstrukna, han målar små kvälls- och månskensidyller, konstföreningstavlor. I norska fjordmotiv inkomma ansatser till sammansatta ljusbrytningar, solnedgång, bruten av ruvande åkstämming. Han målar även havet med vid horisont, frisk bris, hurtig böljegång, skepp för fulla segel.

Så blir han vildmarkens målare. I svensk konst hade vildmarksromantiken trängt in redan vid århundradets början, framför allt i Belangers och Skjöldebrands utsikter från Lappland och Trollhättan — "stora vidder, väldiga fjäll, forsar och vattenfall med romantiska belysningseffekter, uttryck för samtidens svärmeri för storslagen och oberörd natur."

I Düsseldorf hade Markus Larson stått häpen inför Achenbachs vildmarkslandskap, och i Paris hade han lärt att beundra Ruysdael. I Norge hade Dahl och Fearnley behandlat dylika motiv — Fearnley Labrofossen 1837, Dahl Hougsfossen 1838. Liksom Achenbach på sitt håll hade de målat oländiga landskap, fyllda av lössläppta naturkrafters våldsamma lek — stormen drar fram genom skogen och forsen skummar och kokar mellan söndersprängda stenblock och glattslipade hållar. Sådant ligger för Markus Larsons röst. Hans alstring avspeglar hans otämnda, obehärskade känsloliv, han målar sin oro och lidelse, som stormar och jäser redan i hans små tecknade utkast.

Även i framställning av elementen i uppror är han på en gång romantiker och realist. Han använder sina detaljstudier från Smålands obygd, han har även smusslat med kameran. Att fördjupa sig i naturen ligger ej för hans lynne, och snart överger han studiet för att måla effekten.

Övergångsstadiet belyses av ett klipplandskap med vattenfall i solnedgång, målat 1857. Klipporna äro glödande och vattenmassan skimrar i rosa under gyllene himmel. Färgernas prakt och glans är utströdd över ett ödsligt stycke natur.

En effekt i samma riktning ger "jättetavlan" — storm och skeppsbrott, belyst

av strålände solnedgång. Ett steg ytterligare betecknas av motivet "Brinnande ångbåt", som Larson upprepar gång på gång.

Massor av svarta skyar drivas av stormen över himmelen, starkt månsken glimtar fram bakom molnen. Det brinnande skeppskrovet omgives av kokande vågor, böljorna silverkantade av månljuset. Klipporna glöda av eldens återsken, fyrbåken lyser svagt och kraftlöst.

Med effektstycken av detta slag är Larson inne på en farlig väg. Han blev snabbmålaren, som var man för att börja svepa med penseln över duken från övre vänstra hörnet och fortsätta i andlös fart till dess duken var täckt och



Markus Larsson. Sognefjorden i månsken.
Oljemålning 1861. Nationalmuseum.

fantasistycket var färdigt. Tavlan var god nog, blott det stod Markus Larson i hörnet. Så förbrände han sin stora talang i knalleffektmåleri.

Men även under förfallets tid kunde han trolla fram en och annan kraftigt anlagd stämning. Ett par små varianter av ett kustparti med stenig strand och fri utsikt utåt havet — från hans vistelse i Finland 1860 — äga en ståtlig rymdverkan. Men färgen är uppjagat brokig, oljetrycksartad, effektsökande.¹

¹ "Statstavlan" — det stora smålandslandskap med vattenfall, som riksdagen 1858 ej ville inköpa — kom 1910 i Nationalmusei ägo. Museet inköpte "Vattenfall i Norge" 1856, fick ur Karl XV:s samling "Storm vid Bohuslänska kusten", målad 1857, och en "Brinnande ångbåt" från 1858 samt har sedan förvärvat "Sognefjord i månsken" — en variant, daterad 1861, av det motiv, han målat under eller efter sin första Norgesresa. "Vattenfall i solnedgång" 1857 äges av Stockholms Högskola, flera målningar av Göteborgs museum, Östergötlands museum i Linköping, Norrköpings konstförening.

7.

Edvard Bergh, f. Ett par år senare än Markus Larson hade *Edvard Bergh* väckt 1828, d. 1880. uppmärksamhet som ett framtidslöfte.

I ett brev av 1851 yttrar Scholander efter att ha omnämnt Larson, att "en ung notarie Bergh har bytit ut pennan mot penseln och lovar bliva en duktig landskapsmålare, om han blott kan akta sig för den stygga klippan egenkärleken".

Notarien hade bakom sig hovrättsexamen och något konststudium i Uppsala för professor Way. Han var alltifrån barnåren en ivrig naturälskare, och hans läggning hänvisade honom till valet mellan att bli naturforskare *eller* landskapsmålare.

Hans första självständiga försök i olja — ett litet jämtlandsmotiv — är daterat 1848. Året därefter började han teckna i Principskolan, och då han på utställningen 1850 sett de norska målarnas arbeten och sedan gjort en tur till Düsseldorf, Schweiz och norra Italien var hans beslut fattat.

Offentligt uppträdde han första gången nyåret 1852 på Konstföreningens utställning. Året därefter vann han kungliga medaljen för ett motiv från Göta älv. "Bland gryende talanger förtjänar landskapsmålaren Edvard Bergh att särskilt omförmälas", står skrivet i akademiens årsberättelse detta år. 1854 på hösten begav han sig med akademiskt stipendium för tre år till Düsseldorf, arbetade där under Gudes ledning och ansågs av kamraterna vara en dilettant med goda anlag, framför allt för komposition och teckning.

Under världsutställningen 1855 gjorde han ett tre veckors besök i Paris, fann sig oberörd av fransk landskapsmålning, styrde så kosan söder ut till Vierwaldstättersjön, där han under två månaders tid samlade en god skörd av studier, och sedan till Genève, där han uppsökte Alexandre Calame, den arsedde schweiziske mästaren. Om honom skrev han hem ungefär detsamma som Larson skrivit om Achenbach: att han "torde vara en av de största, om ej den förnämsta av nutidens landskapsmålare."

Den unge svensken blev vänligt mottagen såväl av Calame som av cennes lärare François Diday, Alpernas konstnärlige upptäckare.

Såväl Diday som Calame stodo då i sin fulla kraft, båda voro män på 40-talet och båda inverkade genom sin sunda naturuppfattning och sitt kraftiga målningsätt uppryckande på en stor krets unga målare, landsmän såväl som främlingar.

Edvard Bergh, som stannade över vintern i Genève, där han hade ständigt tillträde till de båda mästarnas ateljéer, svärmade liksom de för det väldiga, det storslagna i naturen. Han upptog Calames noggrannhet i detaljstudiet och likaledes hans flit, som "blivit ett ordspråk" inom konstvärlden.

Det mest typiska resultat av hans studier från denna tid blev en stor utsikt från Simplon, fullbordad i Rom 1856. Även den norditalienska naturen, som han

studerat under sin långsamma resa från Schweiz söder ut till Genua, gav honom motiv till stora vyer, som utmärka sig för omsorgsfull komposition och saftig kolorit men även för tung och kompakt målerisk behandling.¹

De italienska utsikter, han sedan målade i Stockholm, äro till motiv och karaktär *stillandskap*, effektfullt komponerade men helt och hållet *luftlösa*. Ett typiskt exempel ger den stora utsikten från Trasimenersjön (med genomgående brun grönska, målad 1866, nu i Nationalmuseum).

Han blev aldrig hemmastadd söder om Alpena, fann ej heller omväxling nog i Italiens natur, kände sig ej ens dragen till den storartade ödsligheten i romerska kampagnan, som han ansåg äga ett mera historiskt än måleriskt intresse.

1857 på hösten var han åter hemma, satte bo i Stockholm och blev professor i landskapsmålning.

Ur den Calameska stilen utvecklade han sitt eget uttryckssätt, som växte fram under hans studier av *svenska* motiv. Hans första kärlek, som hos honom varade livet ut, gällde hemmets björkar, furuskogar och spegelsjöar. Hans lynne kom honom att välja sådana stämningar, som hans landsmän helst sågo avbildade. Han målade stockholmstraktens björkhagar och insjöstränder, sommarhimmel och middagssol, betande kor och vita, sävligt framdrivande moln. Han sökte mindre det majestätiska i naturen än dess stilla ensamhet, dess blida leende.

Men då han en tid bortåt solat sig i idyllernas vindstilla, väcktes begäret efter annan luft, efter stora linjer, vida utsikter. Nu vaknade minnet av Calames alpstormar, där snön stod som moln kring fjälltopparna och tallarna vekos dubbla av blåsten, och likaså minnen av Achenbachs kustbilder från Nordsjön med prakthimlar över ett upprört hav. Då reste han till Norge eller till Bohusläns eller Skånes kust, och åter hemma i ateljén målade han fjordutsikter eller romantiska vildmarksmotiv med forsar, klipphällar, furor och förfallna kvarnar — de stora motiven sammansatta av små detaljstudier — eller målade han fisklägen och storm vid kusten med invecklade belysningsproblem.

¹ Berghs utsikt från Uri i Schweiz — målad 1858, i Nationalmuseum — är uppenbart besläktad med Calames fjällandskap i storm, målat 1855, i Berlins nationalgalleri. En förmenskap kopia av sistnämnda tavla, utförd i Genève museum hösten 1856, lämnade Bergh som receptionsstycke till Konstakademien.



Edvard Bergh.

Oljemålning av F. Fagerlin 1854. Konstakademien.

Hans målningssätt ansågs djärvt. Publiken beundrade friskheten i hans naturskildring. De konstförståndiga framhöllo hans förmåga att hålla lövverket mjukt och luftigt. Julius Lange, som lyckönskade Bergh till att få måla sitt lands natur hemma i detta land och ej som Gude i Tyskland, framhöll som huvuddraget i Berghs landskapskonst hans förmåga att fasthålla det flyktiga, det ögonblickliga, "det första, rent omedelbara och fenomenala naturintrycket."¹

Lange var långtifrån ensam i sin värdesättning av Berghs "impressionistiska" landskap. På inrådan av danska konstnärer inköpte staten ett av dessa landskap, en björkskogsinteriör — det var den första svenska tavla, som förvärvades för det danska konstmuseet. Hur omtyckt den blev i Danmark, framgår av de många beställningar, som Bergh sedan mottog från grannlandet — "alltid Birkeskov med Vand og Kjør". "Jag har", berättade han 1877, "sedan 1870, då min björkskog köptes för museum på Kristiansborg, sålt för 25,000 kronor björk till Kjøbenhavn."²

Även i sitt hemland blev Edvard Bergh länge den mest eftersökte målare — och den, som hade de största inkomsterna. Han hade knappt hunnit flytta ett nytt arbete från staffliet till utställningslokalen, förrän han mottog beställningar på ett dussin tavlor med samma motiv.

Att känslans omedelbarhet och penselns friskhet skulle lida av dessa ständiga upprepningar, säger sig självt. Men han tröttnade aldrig. Han var nöjd och lycklig i sitt arbete, målade korrekt och lugnt den ena tavlan färdig efter den andra — alltid visslande och småsjungande, där han stod framför staffliet i den eleganta salong, som utgjorde hans ateljé.

Han var en lugn, mediterande, nykter och klar natur. Hans fantasi stornade och jäste aldrig som hos Markus Larson. Han målade efter sin egen smak, sökte aldrig inverka på andras uppfattning, ville aldrig polemisera — varken i fråga om konst eller om annat. Han var ytterst frisinnad men höll på sin egen och andras frihet att få ha sina åsikter i fred, envar efter sin natur och sitt lynne.

Kärleken till naturen, öppen blick för dess företeelser i stort och smått utgjorde det härskande draget i hans personlighet. Men denna kärlek och denna blick var lika mycket *naturiakttagarens* som färgkonstnärens. När han målade studier, analyserade han blommor och svampar, tog reda på deras namn, studerade deras egenskaper, glad över varje nytt rön. Varje studie, han målade ute i fria luften, medförde en noggrann undersökning av stället och dess omgivning. Och tillsötte där en gångstig på hans väg, så *måste* han vika in på den för att se efter vad som fanns bakom närmaste krökning. Alltid på upptäcktsfärd efter nya rön, alltid vaken och i jämvikt.

Det var en hård prövning, då ett slaganfall — i februari 1874 — fjätrade honom vid sjukstolen. Men handen, som förde penseln, var ej förlamad. Har tog

¹ J. Lange, Nutidskonst, 1873. — ² Brev till Boklund 9 aug. 1877.



*Edvard Bergh. Svenskt landskap.
Oljemålning. Nationalmuseum.*

färgskrin och duk med sig och lät föra sig i sin rullstol utom staden. När han ej längre kunde måla ute, satt han då i timtal och såg, bara såg på naturen.

Innan sjukdomen bröt hans kraft, hade hans liv varit präglad av harmoni, fyllt av jämn, stilla, innerlig glädje över allt skapat.

8.

Alfred Wahlberg. Som Edvard Berghs främste efterföljare och rentav medtävlare, f. 1834, d. 1906. kallad att i mästarens fotspår hinna samma höjd som denne nämndes 1867 *Alfred Wahlberg*.

Han var infödd stockholmare — enligt dopattesten född av okända föräldrar. Fadern lär ha varit yrkesmålare, modern säges ha varit dotter till en italiensk bildhuggare — denne son av söder och nord var aldrig meddelsam i fråga om sina familjeförhållanden. Han visade tidigt konstnärlig och ej minst musikalisk begåvning, tog som gosse värvning vid Göta gardes musikkår och steg där till hornblåsare, försörjde sig sedan tidvis med musiklektioner, som inbragte 25—50

öre i timmen, tecknade även någon tid i akademiens Principskola, målade små landskap efter förmåga, fick 1856 sälja ett av dessa försök till Konstföreningen, blev uppmärksammad och såg sig i stånd att resa till Düsseldorf 1857.

Där var han en tid elev av Gude men målade mest på egen hand, gjorde studiefärder till Holland, Belgien och någon gång även till Sveriges västkust. Bland hans målningar omtalas solnedgång i Bohuslän, tyska och holländska motiv i solsken och månljus, svenska skogspartier — ”Vinterlandskap med björnjakt” (Düsseldorf 1861, figurerna och björnen utförda av Wallander), blev en populär tavla, som inköptes för Nationalmuseum.

Bland hans arbeten efter sin återkomst till Stockholm 1862 voro ett relativt stort komponerat landskap med en borgruin vid en stilla flod, en storm från halländska kusten med en strandande ångare och räddningsbåt på utgående, och ett av de vanliga ödebygdsmotiven med sjudande fors mellan steniga stränder, med blånande bakgrundsberg och skyfull himmel.

De fyra år, Wahlberg vistades i Sverige efter de fem åren i Düsseldorf, beteckna ett mellanstadium i hans konstnärsliv, en tid av sökande och osäkerhet. Som resultat av dessa års arbete visades på utställningen 1866 tre svenska landskap och en månskensstämning från Hörningsholm.

”Svenskt insjölandskapsmotiv från Kolmården” betecknar slutpunkten av Wahlbergs verksamhet som naturavbildare i Düsseldorfsstil.

Oländig natur, mörk barrskog, björkdungar, klippor och stup, en sviktande spång över djupet. Utsikt över branter och skogskammar ner till en lugn insjö med stor synvidd över uddar och stränder. Sommarsol från en kall blå nordisk himmel med hopade massor av moln — vita, ljusgrå, violettskiftande.

Den uppsvenska naturens på en gång vilda och milda karaktär fick uttryck i detta resultat av ihärdigt arbete, av mycken omsorg och skicklighet i kompositionen, i fördelningen av färgerna, i utportionerandet av ljus och skugga, men där hel, samlad, samklingande stämning saknas.

I Hörningsholmstavlan är det diktaren, som fört penseln. Slottets långsträckta fasad badar i månljus. Fullmånen sitter blank som en slant i den blå etern, de svävande molnen ha reflexer i silver och en silverspång är slagen över den spegelstilla fjärden. En poetisk tolkning av augustimånken i idyllisk svensk skärgårdsnatur. Behandlingssättet — slätt och nyanslöst — ger målningen nästan karaktär av en litografi. Man tvingas att lägga märke till, hur bunden konstnären var av sin begränsning — man känner, att han velat få fram något personligt i stämningen men att uttrycksmedlen ej räckt till.

Hörningsholmstavlan är en föregångare till de praktmånken, Wahlberg skulle komma att måla. Men en kort förut fullbordad liten aftonstämning från Kolmården¹ äger ett stämningsinnehåll, som pekar framåt i hans alstring. Det är

¹ Tillhörig Nationalmuseum, nu deponerad i Örebro.

det första i raden av hans ljusa nordiska sommarmånsken. Målarpoeten står utanför gränsen till sitt eget rike, naturlyrikens värld.

Han behövde befriande intryck, ny grund under fötterna, ny luft att andas. Han reste till Paris, och där vann han snart namn och rykte. De målningar, han därifrån sände hem, beteckna ett genombrott i svensk landskapsmålning, den franska skolans seger över Düsseldorf. I Sverige mötte de omedelbart erkännande. "Fiskläge vid bohuslänska kusten" vid solnedgång köptes av Karl XV 1869 och det stora månskenslandskapet året därpå av Nationalmuseum.



A. Wahlberg. Svenskt insjölandskap, motiv från Kolmården.
Oljemålning 1866. Nationalmuseum.

Gustav Rydberg, f. Vid denna tid hade även *Gustav Rydberg* vunnit erkännande 1835.

som en begåvning, värd att tillvarataga.

Han var skåning, hade studerat i Köpenhamn och därefter två år vid akademien i Stockholm. Från 1859 hade han vistats i Düsseldorf i 5 år, elev av Gude, men varje sommar var han hemma i Skåne.

I Düsseldorf inlärde han en solid teknik, och hans små tavlor väckte uppmärksamhet mindre inför kritiken än i konstnärsläggret hemma. Den gamle Stäck omtalar 1863 en av hans målningar som ett prov på "utmärkt talang, poetiskt

uppfattat och av en fin ton i landskapet". Och 1868 skriver Scholander, att "Rydberg klarnar till en strålande landskapsstjärna."¹

Den skånska naturen blir hans domän. Redan före utgången av 1860-talet är han dess konstnärliga upptäckare. Och under en haltfull skapande verksamhet, som sträcker sig ett halvsekel framåt, har han förblivit en kärleksfull tolk av sitt hemlands och sin hembygds natur.

¹ Brev till Arsenius 8 januari.

IV.

I SVERIGE, 1870-TALET.

1.

Året 1872 medförde kungssorg. Konstnärerna förlorade sin välvillige gynnare. Olycksprofeter sänkades ej. Scholander spådde fimbulvinter och upplösning, nu skulle konstens matadorer fly bort från nordlandets armod och endast hackorna stanna.

Onekligen randades en tid av ökad utvandring, men det var nu liksom förr ungdomarna, som drogo sina färde för att se och lära. Och de följdes med välvilja av de hemmasittande konstens fäder. Inom konstvärlden rådde lugn, ett visst avvaktande lugn. Sett från Stockholms horisont utgör detta skede snarare en avslutning än en början, i konstlivet hemma bildar ej året 1872 utan året 1881 gränspunkten mellan två tidevarv.

Under ett årtionde framåt sutto männen från Karl XV:s dagar kvar på ledareplatserna, Dardel som överintendent och akademiens preses, Scholander som akademisekreterare, auktoritet i Överintendentsämbetet och härskare i byggnadsskolan, Boklund som akademidirektör och museichef. Dardel — nu fri från sin hovtjänst — tycks, att döma av hans dagbok, ha intresserat sig framför allt för sitt efterlängtade konstindustrimuseum och för den svenska konstens värdiga representerande på de stora internationella utställningarna — i Wien 1873, Philadelphia 1876, Paris 1878. Scholander grävde ner sig i arbete som alltid. Men för Boklund var kung Karls bortgång ett hårt slag. Ett brev från Scholander till en av deras gemensamma vänner, skrivet tre månader efter konungens död, ger en gripande skildring av den gamle kamratens tillstånd. Scholander skriver:¹

... ”Du frågar mig om Boklund. Ja, den arme mannen, vad har tagit vid honom? Du vet ju, att han alltid varit högst besynnerlig med sina halvt uttalade meningar och sitt underliga sätt. Men bredvid detta har han i vad han *kunnat* uträtta visat ett nit och en arbetsamhet, som varit högst berömvärda. Det är dock så, att den lyckan vill förstöra, den gynnar hon över hövan. Boklund har

¹ Till Knud Baade i München 10 jan. 1873.

genom underliga omständigheter blivit upplyftad till långt mera än vad hans förmåga kunde motsvara, och, förlåtligt nog, han har ej haft förstånd nog att bedöma sin kraft utan tagit emot allt vad som erbjudits samt följaktligen icke kunnat reda sig. Överansträngningar och en under många år beständigt kokande harm över att ej kunna allt, jämte för mycket härsklustnad och stolthet för att begagna andras hjälp samt klena nerver hava slutligen brutit honom så, att han på en gång har mistat all förmåga att arbeta och — vad som är nästan lika illa — även förlorat lusten och förståndet att söka dölja sin svaghet. Tvärtom, han tyckes hava en förtvivlans fröjd över att låta hela världen se sin skröplighet, och hela hans lyckas tempel ramlar, därest Vår herre icke låter underverk ske. Vad hans älskvärda hustru lidit och lider är över all beskrivning och vad jag — den ende, som bland hans ungdomsvänner står honom mycket nära — vad jag arbetat med honom och försökt för att ruska honom upp ur den olycksaliga dvalan, det kan ingen tro, men fruktlöst har det varit. Nu har han efter mycket bråk så gott som tvingats att taga tjänstledighet från museum under 6 månader, men att få honom till att vilja resa härifrån är omöjligt. Det besynnerliga i hans själssjukdom är, att han *kan* göra allt lika som förr, men han har ingen vilja mer att göra det. I allt annat är han envis som en tjur. Kroppen är frisk, fastän mannen blivit mager och avfallen. Hur detta skall gå på längden begriper jag ej . . . Det är hemskt.”

Boklund underkastade sig likväl med gott resultat vila och en badkur under sommaren.

Under denna tid måste akademien bestyra om årets utställning. ”Om vi bara hade en hederlig samling tavlor att exponera!” utbrast Scholander i brev till kamraten.¹ ”Men jag fruktar, såsom vi förr gjort det båda, att det blir bara fiasko.” Han betonar, att utställningen *måste* bli av, men — tillägger han — den ”giver oss måhända anledning att hos K. Maj:t anhålla om frisägelse från stadgandet, vilket ej håller streck med nutidens omstörtning av alla gamla ordningar.”

Ett trötthetssymtom, sådant som detta uttalande, överraskar hos Scholander och utgör ett beklämmande varsel. Akademiens utställningar hade vid detta lag en 80-årig tradition bakom sig. Enligt reglementet av 1846 måste de anordnas ”minst vart tredje år”. De hade fyllt sin uppgift att ge allmänheten en inblick i vad som utträttades inom den svenska konsten, hade visat, vilka vägar den slog in på och vilka mål den uppställde för sig. Att tänka på att uppge dem var ett svaghetstecken. De fortgingo likväl intill 1877 i den gamla ordningen.

Det akademiska livet uppehöll traditionerna från salig kungens tid. Om ej fullkomlig enighet rådde uppe i sessionssalen, så samsades vederbörande utan svårighet på nachspielen. Dardel har i en lavering bevarat minnet av en vårmiddag på Strömsborg, där akademiens ledamöter samlats efter högtidsdagens sammanträde — en detalj från ett längesedan förgånget Stockholm.²

¹ 25 juni 1873.

² De närvarande äro från vänster: Wahlberg (i båten i samspråk med dalkullan), Gellerstedt (stiger i land), på stranden Saloman, Jacobsson, Wallander och Palm, bakom dessa sittande F. A. Ekmarck (akademiens bibliotekarie, sekreterare i Överintendentsämbetet) och



F. v. Dardel. Professorernas vårmiddag på Strömsborg.
Teckning.

I skolorna fortgick arbetet i de upptrampade spåren. I "Principen" — alltid till trängsel överfull av en brokig skara ungdomar — undervisade de tre veteranerna Palm, Köhler och Oskar Cardon. I antiskolan undervisade Winge under morgontimmarna. Teckningslärare voro — förutom målareprofessorerna — Wallander och från 1873 Kjellberg. Han var en formsäker och känslig tecknare, och hans undervisning var utan all fråga mönstergill. Han handledde även de blivande skulptörerna. Målarskolan omtalas av Dardel 1872 som svag, "en följd av mindre skickliga professorer". De voro Boklund och Malmström. Dardels påstående, att "ingen av dem kan ens själv måla efter naken modell" får stå för sagesmannens räkning. Att målarskolans studier voro "tarvliga" och "rysliga" är en åsikt, som uttalas från elevhåll, av Carl Larsson i brev till en kamrat 1872 och 1873. Dardel upprepar 1875 sitt klander över rådande slapphet i målarskolan — detta år inträdde Georg v. Rosen som vikarierande lärare. I landskapsmålning undervisade P. D. Holm som vikarie för Edvard Bergh.

En högst verksam kraft ägde akademien några år framåt i Lorenz Dietrichson, lärare i konsthistoria, sedan 1869 med professors titel. Tillströmningen till hans

Dardel, bakom dem v. Rosen och höger om honom Kjellberg, Dietrichson, Winge, Boklund, Cederström, Gunnar Wennerberg, Nordenfalk. I förgrunden Scholander, Arsenius, Brandelius(?) och Malmström.

föreläsningar, då akademiens högtidssal stod öppen även för vem som ville infinna sig där, utgjorde i själva verket en protest från allmänhetens sida mot anklagelsen för rådande ligkiltighet för konst och konstabildning. Dietrichsons föreläsningars innehåll och i första rummet hans elektriserande framställnings-sätt väckte tvivelsutan vetgirighet och intresse både hos eleverna och hos utomstående.

Han var en initiativens man, entusiast, outtröttlig. För konstslöjden verkade han inom Tekniska skolan och i Slöjdföreningen. På tryck gav han i "Det sköna värld" en populär estetik, som följdes av en överblick av konsthistorien — den första på svenskt språk efter Lorenzo Hammarskjölds "Utkast" — och i hans "Tidskrift för bildande konst och konstindustri" fick Sverige 1875 ett förnämligt konstorgan, det första i sin art. Fastän tidskriftens ekonomi var tryggad, upplevde den endast två årgångar. Dietrichson överflyttade 1876 till sitt hemland, där han blev professor vid Kristiania universitet.

Även som kritiker var han livligt verksam. En och annan ömtålig konstnär fann honom övermodig och närgången, Dardel kallade hans kritiker "giftiga", Scholander fann dem någon gång ogrannlaga. Egron Lundgren däremot yttrade, att Dietrichson i sin egenskap av upplysningsman söker "väcka de slumrande på ett vackert sätt utan att precis hugga dem i luven för att ruska dem vakna".¹

2.

Akademiens elevkrets. Ett nytt släktled hade under Karl XV:s tid blivit uppammat av akademien. Den ena årsklassen efter den andra hade från skolan flyttat in bland de utövande konstnärerna och ökat dessas antal.

Akademiens högsta belöning, kungliga medaljen, hade efter utställningsåret 1866 blivit tilldelad Hugo Salmson 1867 för tävlingsämnet "Sten Sture d. y. erbjuder Gustav Trolle fred och försoning", Arborelius 1868 för landskap, Oskar Berg 1869 för reliefen "Loke och Sigyn", Julius Kronberg och Severin Nilson 1870 för "Gustav Vasa mottager bibelöversättningen" samt Törnå för "Nordiskt landskap i morgonbelysning". 1871 hade medaljen givits åt Gegerfelt för landskap, åt Emma Ekvall och arkitekten Holmgren.

Elevkretsen vid 70-talets början liksom vid dess slut var rik på begåvning och möjligheter. Inom den äldre kamratkretsen voro skulptörerna Alexander Carlson, Ingel Fallstedt, Teodor Lundberg, Edvard Brambeck, målarna Hellqvist och Carl Larsson — som båda försörjde sig med att teckna illustrationer till tidningar och förläggare — Ernst Josephson, August Hagborg, Hugo Petersson (Birger), bröderna Axel och Jakob Kulle, Georg Pauli, Axel Borg, Mauritz Lindström, Per Ekström, Viktor Forssell, Axel Lindman, John Ericson, Karl

¹ Uttryck i ett ej publicerat brev 10 nov. 1871.



Akademiens modellskolas elever 1869—70.

Severin Nilson. Axel Kulle. Hellqvist. Joh. Petersén. A. Nordling. J. Kronberg. O. Törnå.
Jakob Kulle.

Alex. Carlson. A. Montan. Borg (litograf). Per Ekström. G. E. Fischer.
Foto, som tillhört Julius Kronberg.

Hill, Birger Ek, Adolf Nordling, Oskar Törnå, Anders Montan, Gustav Fischer, en skara ungdomar ur olika samhällsklasser och med olika förutsättningar, familjegossar och bohemyper, plitare, resonörer och filosofer.

Naturligtvis funnos missnöjda i denna krets. Det avstånd, som i regeln åtskilde lärare och elever, medgav ej något närmande — "gubbarna" och ungdomarna förblevo ganska främmande för varandra. De missnöjda förargades ej minst över de trånga och allt annat än tidsenliga lokalerna. Det låg dock en viss trevnad över det gamla akademihusets hundraåriga interiörer, där taken, gipserna, allt var grått till följd av "akademiens eviga lampors evinnerliga lamprök", där bänkar och golv voro impregnerade med lampolja och med avformerat ritkol och där väggar, skärmar och fönsterluckor voro fulltecknade med karikatyrer — där eleverna om förmiddagarna tecknade antiker, sjöngo kvartetter och rökte pipa framför brasan, där de om kvällarna studerade naken modell i tropisk värme, där de blivande statybildhuggarna i nerlerade blusar modellerade i ett litet, åt skulpturen helgat, fryskallt krypin, och där de täv-

lande i sina trånga ateljéer med förargliga reflexdagar brottades med bibliska prisämnen eller målade svensk historia efter modeller, iklädda kostymer från operan.

Målarskolan hade sina rymliga lokaler i ateljébyggnaden vid Kungsträdgården, där figur- och landskapsskolan bodde vägg om vägg med den kvinnliga avdelningen.

Tävlingsämnena åren 1872—80 voro för figurmålare "Svenskarna finna Gustav II Adolfs lik på slagfältet vid Lützen", "Tor sårar ovetande sin son Svade", "Moses utsättes av sin moder", "Gustav Vasa anklagar Peder Sunnaväder inför domkapitlet i Västerås", "Sten Sture d. ä. befriar danska drottningen Kristina ur fångenskap i Vadstena kloster", "Syndafallet", "Den barmhärtige samariten", "Scen från syndafloden" och 1880 "Loke fångslas av asarna". Alltså fortfarande den traditionella omväxlingen av svenskhistoriska, fornordiska och bibliska ämnen. Skulptörerna hade vid dessa nio tävlingar att behandla ämnena "Narcissus speglade sig i källan", "Lofn skickad av Freja till Sigurlam", "Den ångrande Kain", "Ragnar Lodbrok i ormgruppen", "Eva sörjande vid Abels lik", "David med slungan", "Judit med Holofernes' huvud", "Simson brottas med lejonet" och 1880 "Kraka med nätet och hunden". Även landskapsmålarna fingo sina motiv förelagda: "Svenskt landskap i aftonbelysning", "Strandparti vid solnedgång", "Höstlandskap i middagsbelysning", "Lövsjögårdens interiör", "Havskust med storm" m. fl.

Kungliga medaljen tilldelades Hellqvist 1875 för "Gustav Vasa anklagar Sunnaväder", Josephson och Larsson 1876 för "Sten Sture befriar danska drottningen", Hugo Petersson 1877 för "Syndafallet", Ekström 1875 för ett vinterlandskap och 1876 Fischer för ett jämtländskt landskap med boskap — självväldigt motiv — och skulptören Brambeck för "Eva och Abel".

Byggnadsskolans tävlingsämnen voro bl. a. stadshus med rådstuga, landskyrka, arkitekturskola, akademi för målare och bildhuggare, campo santo, konstindustrimuseum. Kungl. medaljen vanns av Fredrik Lindström 1873, V. Adler och Klaes Grundström 1875, K. A. Berg 1876.¹

Ungdomens närmaste önskemål var att få resa "ut". I längden måste de finna stockholmsluften instängd och allt annat än stimulerande. Man levde i en avkrok av världen. Några målningar av samtida utländska mästare fick man aldrig se, men man försökte vara modern och måla i münchenanda eller måla franskt "efter gehör". Man sökte styrka i det måleriska uttrycket, målade i mustig färg med bred pensel för att tavlan skulle ge intryck av att ha tillkommit utan möda och tvekan. Resultatet kunde bli en mörk och smutsig kolorit, typisk för våra försökare under början av 1870-talet.

I detta läge av famlande och osäkerhet väckte Julius Kronbergs "Jaktnymf", som hemsändes från München i slutet av 1875, väldig sensation inom konst-

¹ Karl Axel Bernhard Berg avled 1877.

världen. Kronbergs utveckling, sedan han blivit omplanterad i ny och rik jordmån, var häpnadsväckande och kunde ej annat än stegra den hemmasittande ungdomens reslust. Emigrationen tog fart, och den sågs ej med oblandad tillfredsställelse. Den väckte betänkligheter framför allt hos dem, som ivrade för svenskhet i konsten.

Karl XV:s fosterländska program hade medfört ansatser men ej lett till något genombrott. Utländska kritiker spanade förgäves efter vår konstns nationella egenart. Vid den skandinaviska utställningen i Köpenhamn 1872 hade Julius Lange yttrat, att den svenska avdelningen "frembyder et vidlöftigt Prøvekort av ganske forskjellige og hinanden inbyrdes uvedkommende Udgangspunkter og Skoler" och att svenskarna mottaga "deres væsenligste Impulser fra Udlandets Kunst".

Detta var ju ett längesedan erkänt sakförhållande. Våra konstnärers kompass pekade nu som alltid mot söder. Vägen till mästerskap gick genom akademien, och statens stipendium förband till flerårig vistelse i utlandet.

En och annan konstvän och till och med enstaka konstnärer vågade misstro nyttan av denna emigration. Frågan upptogs av Eichhorn vid akademiens utställning 1875. Han kunde då med belåtenhet fastslå, att düsseldorfskolan var "stadd på fullt återtag", och han hoppades att som motvikt med det tyska inflytandet en genre av fosterländsk karaktär skulle uppstå. Inom landskapet ägde vi redan "en egen skola, som det är väl värt att hålla på" — som representeranter för denna nämnde han Edv. Bergh, Holm och Rydberg. Det utländska inflytandet ansåg han farligt, framför allt för de unga, som ännu ej stadgat sin smak och sin vilja, därför ogillade han akademiens metod att — som hans ord föllo — underhålla unga landskapsmålare för att de "i främmande land skola sköta det egendomliga värvet att lära sig känna och älska fäderneslandets natur". Dessa unga målare borde tvärtom få stadga sin åskådning och sin teknik, *innan* de reste ut för att taga intryck av andra länders konst. "Reseunderstöd borde vara en rättighet för den mognade talangen snarare än en belöning för den knappt halvbildade lärningen". Den nu rådande förvända metoden kunde ej annat än alstra en flack konst utan fast grund och rentav medföra "en konstnärlig nationalförlust". Det var ur denna synpunkt han yttrade, att Ekström borde stanna hemma och "ej genom resestipendium dömas till ödesdiger flerårig landsförvisning".¹

August Strindberg I samma riktning yttrade sig August Strindberg, som på som konstkritiker. 1870-talet idkade konstkritik bland annat. Han sällskapade då med några av de unga konstnärerna och målade själv fantasilandskap på lediga stunder.

¹ Nya Dagligt Allehanda 1875, 25 mars ff.

Den unge Strindberg var som kritiker ingen frondörnatur, sökte ej utmärka sig varken genom oppositionslust eller genom nyhetsjakt eller originalitet i synpunkter. Han ville se det berättigade i olika riktningar, gav sitt erkännande åt "de gamla ärliga målarna", som nu "ställas orättvist i skuggan", och sökte vägleda ungdomen med lugn och välvilja.

Efter sitt första, helt korta besök i Paris 1876 ingår han på frågan om vad svensk konst har att lära av utflyttning. Han varnar för främmande modekonst, påpekar den franska naturens olikhet mot den svenska, luften är en annan än den, vi andas hemma, solen lyser annorlunda. Våra målare — yttrar han — anstränga sig att se fransk natur med franska ögon, men är det egentligen någon idé att söka tävla med fransmän på dessas eget område? Även om våra målare i Paris inlära god teknik, så kan denna dock ej tillämpas på hemlandets natur. Strindberg uttalar den enkla sanning, att *motivet bör skapa sitt uttryck*: "Man frågar, om ej den svenska naturen skall vara mäktig att väcka en konstnärs kärlek och därmed giva honom uttrycksmedlet. Skall han nödvändigt behöva resa utrikes för att lära sig måla?"

Strindberg hänvisar sina målände landsmän till de uppgifter, som ligga närmast inom räckhåll — när ungdomen reser bort, "bliva till sist icke stora utsikter för att få en svensk målarkonst". Han påminner även om, att vi äga en svensk historia. Han kan ej inse, att t. ex. Carl Larsson har mycket att lära i Paris, men om Larsson stannar där ute, hur går det då med "våra vackra och stora minnen?" Då "få vi vänta på kraftiga bidrag till en svensk konst, och väggarna i Nationalmusei vestibul få troligtvis länge vänta på den, som skall komma".¹

Den blivande bildstormaren talar alltså för svensk karaktär i svensk konst och för målmedveten, besinningsfull utveckling: "Det vore klokt icke bortkasta en med mångårig möda förvärvad färdighet för en ny av tvivelaktigt gagn."²

3.

Utställningarna 1875 och 77. Akademiens utställningar 1875 och 77 ge belysande överblickar över läget.

De gamla hörsamma ganska mangrant reglementets uppmaning till akademiens medlemmar att "villigt och efter bästa förmåga" bidraga till dess utställningar. Palm uppvisar italienska motiv, Scholander ståtliga akvareller (serien "Den blödande rosen"), Boklund historiska kostymfigurer och små djurstycken,

¹ Posttidningen 20 febr. 1878.

² 1876. — Strindbergs konst uppsatser trycktes i Stockholms Aftonpost 1872, i Dagens Nyheter 1874 ff. — några av artiklarna anonyma — i Posttidningen, Finsk tidskrift och ett brev i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 1878. I Strindbergs samlade skrifter ingå flera av dessa uppsatser, några likväl med betydande uteslutningar.

Kiörboe hundgenrer. Den götiska riktningen kvarlever i Wings kartong "Olaf Tryggveson på Augvaldsnäs" — med kolossala figurer, Oden som viker för korset — och i blå havsbilder med vikingadrakar i storm. Men Malmström målar barnen, som hitta trollskrinet i djupa skogen, och varierar "Älvalek" i "Ljusalferna", som dansa omkring en runsten i sommarnatten.

Flertalet av de gamla äro representerade även på utställningen 1877. Förutom de här ovan nämnda deltaga då Staaff, Fagerlin ("Utan hopp"), Nordenberg (dalmotiv), Jernberg ("Torgdag i Düsseldorf"), Nordgren och av det näst följande släktledet Edv. Bergh, Alb. Berg, Koskull, Brandelius, Wahlberg, Rydberg, Norstedt, Kallenberg, Holm, Gellerstedt, Salmson, Amalia Lindegren, Jakob Kulle. Rosen med sitt självporträtt samt akvareller och Kronberg med "Vären" äro utställningens lejon. Perséus, Carl Larsson, Hildegard Norberg, Amanda Sidvall visa sig som goda porträttörer.

Och inom den unga falangen, som de sistnämnda tillhöra, märkas Hellqvist med "Ludvig XI i sin lustträdgård", Josephson med sin stora rembrandtskopia, Pauli med delikata små figurtavlor, Borg, Hagborg och Severin Nilson med studier i kroppsstorlek — "Anna Rossi", "Gavroche", "Till far med mat" — Gegerfelt, Skånberg, Törnå, Olof Jernberg, Arborelius m. fl. med duktiga ansatser på landskapets område, Nordling med mariner, Adolf Lindberg med medaljer.

John Börjeson har då redan gjort sig känd bl. a. genom skissen till Sturemonumentet, Gustav Cederström genom i kraftiga färger hållna genrer, Thure Cederström genom humoristiska munktavlor, Axel Kulle genom "Kyrkoråd", Hafström genom "Smugglare", Lindström genom i tysk kolorit hållna landskap, Törnå och Ekström genom franska studier. Och ännu flera äro de unga talanger, som arbeta på att taga arv efter de gamla.

I det reglemente, som akademien utarbetat och antagit 1877 och som året därefter stadfästes av K. Maj:t, ändrades bestämmelsen att akademien var skyldig att anordna allmänna utställningar "minst vart tredje år" till "tid efter annan".

Vederbörande ansågo dessa översiktsuppvisningar mindre nödvändiga nu, då konstnärerna och konstvännerna hade Konstföreningens perpetuella utställning att tillgå. För akademien medförde utställningarna lokala svårigheter. Akademiens lokaler upptogos av skolorna, större utställningar kunde följaktligen ej anordnas annat än sommartiden, då skolorna hade ferier, och då var den publik, som kunde påräknas, till stor del försvunnen från staden. Det hände, att utställningarna medförde större kostnad än inkomst. Ej heller att anordna minnesutställningar lönade sig annat än i lyckligaste fall. Egron Lundgrensexpositionen 1876 lämnade ett ståtligt överskott — 2,000 kr. — men Troiliutställningen 1878

måste till följd av brist på besökande stängas i förtid — ”ett sorgligt tecken men betecknande för våra dagar”, yttrade Boklund om förhållandet.

Under de närmaste åren blåsa ganska grå och snåla vindar över konstlivet i Sverige. Vederbörande klaga över allmänhetens liknöjdhet, och från mer än ett håll hörs klagomål över att intresset slappnat, även hos de styrande. Konstlivet hemma saknar en sporrande kraft, saknar initiativ och samverkan. För de gamlas minne står nu Karl XV:s tid som en förgången guldålder. ”Det är underligt att se” — skriver Scholander till Bengt Nordenberg i Düsseldorf¹ — ”huru häftigt ombytet var ifrån leende solsken för konsten till en jämmulen himmel, som bådat endast olycka och nöd i nästan alla länder. Vi skola därmed ej tänka på gamla Sverige. Att här står illa till är mindre underligt, då vi ju sedan hedenhös veta, att den impuls, som utgår från konungen, tränger igenom hela folket, huru litet konungsligt detta för övrigt må vilja låtsas vara emellanåt, och att således betydlig skillnad märkes emellan verksamheten bland konstnärerna under kung Karls regering och vad nu äger rum. Ingenting göres” . . .

Och i ett brev till Scholander yttrar Arsenius,² att det vore statens plikt att ”åtminstone något lyftningsförsök i denna svåra tiden borde vidtagas”. Han tillägger, att ”gamla satsen noblesse oblige blivit till en saga. Om man jämför sättet att liva och uppmuntra de bildande konsterna i Karl XV:s tid med vad nu göres, om, som jag tror mig veta, än åtskilligt sker tyst och gott, emellan det gräsliga misstag i uppmuntran begås, så är dock skillnaden otrolig”.

Scholander fick för akademiens räkning smälta sin gamle väns anklagelse för misstagen i uppmuntran. Han var ej solidarisk med majoriteten inom akademien och han tycks ha sväljt förargelsen över att bli överröstad. Fördelningen av resestipendierna medförde en och annan slitning, de sökande voro för många och de, som funno sig förbigångna, dolde ej alltid sin missträkning.

De magra utsikterna för framtiden avskräcka ej den dristiga ungdomen, tvärtom råder — enligt Scholander — ”en trängsel att komma in på konstnärshanan, så att vännen Boklund har största möda i världen att reda sig med pappor och mammor och snillen, som titta fram ur alla landsändar”.³

Akademielevernas skara rekryterades sålunda utan svårighet. Skolorna voro till trängsel fyllda, och de unga snillen, som ej voro så pass försigkomna att de fingo plats i målarskolan — som var tillgänglig endast för modellskolans elever — de fingo under väntans tid en tillflyktsort hos Perséus.

Perséus' elevkrets. *Perséus* hade efter sin stipendietids utgång slagit sig ner i Stockholm 1875. Hans lärarverksamhet började året därpå, då ett par ungdomar fingo måla stilleben i hans ateljé. De drogo andra med sig, och snart målades även hos *Perséus* efter levande — klädd — modell. Själv uppträdde

¹ 5 sept. 1878. — ² 1879. — ³ I det nyss citerade brevet till Nordenberg.

mästaren i tofflor, cigarr i munnen, håret i alla väder. Han var skämtsam och pratsam och hade efter lektionernas slut många intressanta saker att visa i gamla böcker och gravyrsamlingar. Han sökte intressera ungdomen för de historiska ämnen, som sysselsatte honom själv, men allt var för övrigt lika bra att måla, om man endast naivt följde naturen.

Han uppträdde ej med några anspråk på att reformera eller revolutionera, lärde ej ut något nytt sätt att se, sökte ej påtvinga någon den ena eller andra målningsmetoden efter recept, krånglade ej till uppgifterna, spred ej modlöshet bland de osäkra, uppmuntrade dem tvärtom — det var, enligt hans åsikt, alls ingen konst att måla, om man blott var ärlig och flitig "och om man var livad".

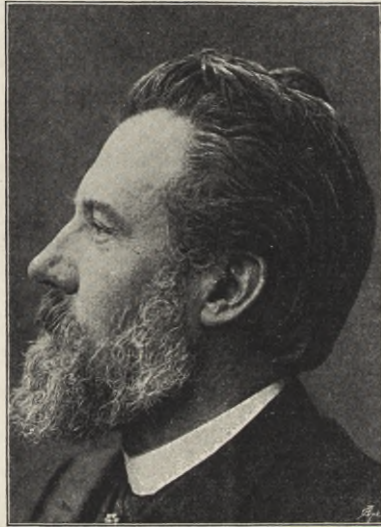
Han var sina elevs äldre kamrat. Hans från allt pedanteri fria undervisning gav en god grund åt mer än en famlande talang.

Stamruppen i det svenska målarläkte, som utbildades under åren fram till 1880, bestod till en god del av Perséus' elever från ateljén i Valhalla och från sommarstudierna på Gripsholm. Bland dessa elever voro Richard Bergh, Björck, Saltza, Acke, Thegerström, Tirén, Krouthén, Jungstedt, Nyberg, Aspelin, Nordström, Kreuger, Hall, Sääf, Rosenberg, Kindborg, Lundegård, Schultzberg. Flertalet av dessa överflyttade till akademien.

Bland utanför Perséus' krets stående akademielever från denna tidpunkt voro Georg Arsenius, Emma Löwstädt, Viktor Andrén, Alfred Thörne, Olof Grafström, C. W. Jaensson, Zorn. Thörne och Tirén erhöilo kungliga medaljen 1880.

Denna tidpunkt medförde framgång för svensk konst i utlandet, medaljer åt svenska konstnärer på världsutställningen i Paris 1878 och på salongen 79 — sistnämnda år även utmärkelser i München. De parisiska pristavlorna stannade i utlandet, men en god del av det, våra emigranter åstadkommo, hittade dock väg till Sverige och väckte blandade känslor hos vår konstpublik.

Kritiken kände sig något vilsekommen och ej alltid behagligt berörd av de nya skolorna och maneren, av olika strävanden och experiment. Somt möttes med välvilligt erkännande, de invändningar, som uttalades, gällde — nu liksom förr — bristen på enhetlig, sammanhållande skolbildning, på svensk karaktär, på en nationell accent i konstens språk. Rörlighet behövde iakttagaren ej sakna, men väl önskade han finna en högre nivå i den konst, som erbjöds allmänheten. Nyblom fastslog i sina överblickar av Konstföreningens utställningar övervägande



Edvard Perséus.

dilettantism hos de utövande och "överseende fördragsamhet hos de mottagande". Men även han påminte om de tryckta konjunkturerna — konstens avnämare äro få och konstnärerna ställda på förknappning.¹

Läget var ovisst och osäkert, konstvännen levde i avvaktande spänning.

4.

Inom akademien arbetades på ändringar i reglementet, på nya förordningar och ny lönestat, på möjligheten att få större utrymme och på reformer inom skolorna.

Förslag till nybyggnad, placerad i Humlegården, inlämnades till K. Maj:t 1875 men ledde till intet resultat. Akademiens besittningsrätt till dess byggnad vid Röda bodarna gällde enligt Gerhard Meyers donationsskrivelse 1775 uteslutande så länge denna byggnad av akademien användes till konstskola. Ombyggnad av det gamla akademihuset blev alltså det närmaste önskemålet. Frågan stannade vid uppslaget ett tiotal år framåt.

Reformerna inom skolväsendet medförde ett koncentrerande av akademiens undervisningsverksamhet. Den nyorganisation av de tekniska läroverken, som genomfördes av ecklesiastikministern F. F. Carlson 1875 och följande år, medförde för akademien överflyttandet av dess byggnadsskolas nedre avdelning till Teknologiska institutet (nuvarande Tekniska högskolan). Den förberedande teckningsundervisningen — Principskolan — övertogs samtidigt av Slöjdskolan, som nu fått namnet Tekniska skolan.

"Principen" hade existerat i ett århundrade. Den var en lämning från den tid, då akademien var skyldig att sträcka sin verksamhet till "fabriker och hantverkerier i gemen". Där hade tusentals pojkar trängts om platserna vid ritpulpeterna. Tvivelsutan hade många begåvningar där blivit upptäckta, men säkert hade Scholander rätt i sin föregelse över, att denna skola lockat alltför många ungdomar in på den magra artistbanan. Just därigenom att "den rent konstnärliga högre institutionen" omfattar även de förberedande klasserna, förledas nybörjarna — "där ej avgjord omöjlighet hindrar" — att rikta tankar och håg åt det artistiska hållet och förlora lusten att "såsom skickliga arbetare i yrken tillhörande konstindustri eller därmed besläktade intaga hedrande om ock mindre bemärkta platser".

Då Scholander påpekade detta missförhållande i ett av sina öppenhjärtiga vänbrev,² hade Principskolan blivit indragen. Den upphörde med utgången av höstterminen 1878. Nybörjarna voro nu hänvisade till de tekniska läroverken.

Byggnadsskolans reformerande hade dryftats inom en för den tekniska undervisningens ordnande tillsatt kommitté. I enlighet med dess utlåtande föreslog

¹ Aftonbladet maj och aug. 1879. — ² Till C. G. Estlander nyårsdagen 1879.

akademien att skolorna för byggnadskonstens principer och för praktisk byggnadskonst skulle överflyttas till Teknologiska institutet men den högre byggnadsskolan jämte kursen i ornamentsritning bibehållas vid akademien.

Mot denna reform ställde sig Scholander absolut ovillig. Den var för honom en principfråga av största betydelse, frågan om, huruvida arkitekturen skulle betraktas som konst eller som "bara byggmästaryrke". Han fruktade att, om denna reform genomfördes, flertalet av de studerande skulle nöja sig med den tekniska kursen och strunta i att fullfölja sin utbildning i den högre skolan.



Principskolan på 1870-talet.
Teckning av V. Andrén.

Följden skulle bli den, att ledningen av byggnadsverksamheten skulle övergå från konstnärer till ingenjörer.

Scholander hyste ingen motvilja mot moderna konstruktionsformer och modern teknik. Och självfallet är, att han ej opponerade sig mot krav på kunskap hos arkitekterna i praktisk byggnadskonst. Tvärtom: "Allt estetiserande och funderrande rörande arkitekter och deras rätta uppfostran är av noll och intet värde, om de ej få bygga", yttrade han i ett brev, där han framlade sin ståndpunkt i den stora reformfrågan.¹ Men teknik och konstruktion finge ej bli huvudsak: "Ve den arkitekt, som skall lösa arkitektoniska problem och står okunnig i form-

¹ I det här ovan citerade brevet till C. G. Estlander 1 jan. 1879. Brevet tryckt i Scholanders Skrifter, del III.

läran, han är oduglig, om han än har all ingenjörslärdom i världen inom sin skalle."

Han hävdar med skärpa konstnärsfantasiens, den konstnärliga viljans och skaparkraftens rätt att i arkitekturen vara bestämmande. Reformen innebar för honom ett steg tillbaka i utvecklingen, han såg i den även ett personligt anfall. Den hotade att riva ner vad han byggt upp, att omintetgöra hans arbete på att lägga grund till en svensk byggnadskonst. "Tro mig, min vän" — skriver han i brevet till Estlander — "om 30 år skola svenskarna få se, hur jag förstod saken." Då skall man nödgas inkalla främlingar i landet, när det gäller att utreda ett svårlöst arkitektoniskt problem. "Detta behövs dock icke, så länge min skola lever."

I den principfråga, det här gällde, försvarade han sin ståndpunkt i egenskap av "den ende sakkunnige", och han ansåg vederbörande skyldiga att taga hänsyn till hans erfarenhet. Men då omorganisationen genomfördes mot hans vilja, drog han sig sårad tillbaka, trött på lönlösa ordbyten. Utgången av denna meningsstrid grämde honom till hans sista dag.

5.

Johan Erik Söderlund, f. 1826, d. 1875. Som utövande arkitekt var Scholander nu ur leken. Hans sista bygge — Synagogan — stod färdigt vid 1870-talets inbrott.

Axel Kumlien, f. 1833, d. 1913. Men av hans gamla kamrater i yrket voro flera allt fortfarande verksamma. Och av byggnadsskolans elever hade åtskilliga efter fortsatta studier utomlands — i Tyskland, Frankrike, England, Italien — vänt hem igen, ivriga efter verksamhet.

Gustav Dahl, f. 1835. Där var Dahl, Jacobsson, Holmgren, Isæus, Axel Nyström d. y. 1839, d. 1905. Och bland arkitekter, som fått sin utbildning utanför akademien, märktes bröderna Axel och Hjalmar Kumlien, skolade vid Chalmers institut i Göteborg och i Tyskland.

Den i Stockholm rådande smaken vid 1870-talets början belyses av sådana byggen som Centralstationen av Edelsvärd, Posthuset vid Rödbodtorget av Törnqvist, Grand hotel i dess äldsta skick av bröderna Kumlien, Musikaliska akademien av Åbom, Jernkontorets hus av Axel Kumlien — en elegant, väl proportionerad byggnad i fransk renässans, fasaden prydd med monumental skulptur av Kjellberg. Det främsta resultatet av stockholmsk byggnadsverksamhet vid denna tidpunkt var Riksbiblioteket i Humlegården, av Dahl (ritningar 1871), ett monumentalt verk av lugn, nobel hållning. 1874 uppstod Bolinderska huset vid Blasieholmshamnen av Zettervall, hållet i venetianska former. Norra latinläroverket — 1876, även av Zettervall — hölls i florentinsk ungrenässans.

Ofta citerat är I. G. Clasons yttrande om Riksbiblioteket, att dess enda svaghet

är, att det ej är uppfört i äkta material. Alla de nämnda byggnaderna äro hållna i murputs. Någon detalj i huggen sten kan förekomma: kolonner i Bolinderska husets rika utsirning, en portomfattning i marmor i Riksbiblioteket, där även små dekorativa prydnader i järn äro smakfullt inplacerade.

Ett nytt inslag medförde dock denna tidpunkt. Tegelbygget — med bart tegel utan betäckning av murbruk — trängde nu in i stockholmsarkitekturen. I södra och västra Sverige var tegelbygget intet nytt. Det hade sedan några årtionden tillbaka blivit använt av Brunius och av dennes efterföljare, av Strömberg, Gegerfelt, Edelsvärd, Westerberg, Langlet. Men i Stockholm hade bart tegel blivit använt endast i ytterst enstaka fall, exempelvis i Bloms byggen av romantisk karaktär — Blom föredrog likväl murputs med tegelimitation (Kastellet, Kanoniärkasernen).

Ett par försök med bart tegel gjordes nu i tillbyggnader till ett par gamla stockholmshus, i Riddarhusets strandpaviljonger och i Petersenska husets nya del. De båda riddarhuspaviljongernas utseende var från början fastslaget, de funnos på Jean de la Vallées ritningar till komplexet och uppfördes i enlighet med dennes avsikt, endast något utvidgade, av Edelsvärd. Även materialet — tegel med prydnader av sandsten — var bestämt av huvudbyggnaden. I den samtidigt utförda tillbyggnaden av Petersenska huset — av Söderlund — spelade dylik pietetshänsyn ingen roll. Komplexets ursprungliga plan med en trång gård, omsluten av lägre flyglar, uppoffrades. Tillbyggnaden anpassar sig visserligen efter det gamla gavelhuset, men den har sin egen tids karaktär och söker ej visa sig äldre än den är. Hela komplexet hölls nu i bart tegel, såväl huvudbyggnaden som flyglarna hade förut varit vitrappade.

Det moderna tegelbygget i Stockholm inleddes med Centraltryckeriet, 1874 av Jacobsson, som även blev upphovsman till Skandinaviska kreditbolagets hus vid Storkyrkobrinken 1876. I så monumental dräkt som den sistnämnda hade dittills ingen affärsbyggnad i Stockholm stoltserat. Dess fasadtyp — tegel med rik prydnad i terrakotta och med stora kolonner av polerad granit mellan huvudvåningens breda bågfönster, det hela tungt och massivt — var också en nyhet för Stockholm.

Även i monumentalarkitekturen i östra Sverige gjorde nu teglet sin insats. Till en början i Uppsala universitetshus.

Den tävlan, som ägde rum 1877, blev snart sagt en mönstring av de unga arkitekternas ståndpunkt. De tävlande voro 11, bland dem Adler, Oskar Erikson, Grundström, Holmgren, Isäus, Liljeström, Adrian Peterson, Zettervall.

Scholander överlät åt Haverman att jämte Dahl och Jacobsson bedöma de inkomna ritningarna och fann resultatet fullt motsvara sin egen uppfattning. Holmgren blev segrare i tävlingen. N:r 2 blev Liljeström, f. d. akademielev. I brev till Grundström yttrade Scholander, att Liljeström säkert skulle ha blivit n:r 1, "hade han ej slarvat. Hans planidé var utan jämförelse bäst av alla,

storartad och högst praktisk entré och omgivning kring hemicykeln".¹ Bland de övriga förslagen var Adlers' framstående. Zettervall hade sökt "rätta sig efter kostnaden men därigenom fått ett mycket dåligt projekt".

Holmgren omnämnes av Scholander som "en allvarsam man och samvetsgrann i arbetet". Under det slutliga utarbetandet av de prisbelönade ritningarna gjorde han betydande ändringar. På Scholanders råd höll han nu byggnadens yttre i högrenässans och i murtegel. Universitetshusets glanspunkt blev den imponerande förhallen.

6.

Helgo Zettervall, f. *Helgo Zettervall* blev Scholanders närmaste efterträdare som 1831, d. 1907.

Sveriges representative arkitekt. Hans verksamhet blev av storartad omfattning. Han var en härskarnatur, verkningslysten, företagsam och orädd, ägde därjämte den sega, envisa ihärdighet, som Scholander saknade.

Han var född i Lidköping och hade försökt sig i handel och som lantbrukare, innan han fann sitt rätta område. Då han vid 22 års ålder började sina studier vid Konstakademien, hade han under ett år varit elev av F. B. Oppman, som byggde den nya kyrkan i Lidköping. Under sin akademitid praktiserade han vid ett par större byggen, vid Ryholms slott i Västergötland och biblioteket i Skara, samt ledde 1858—59 som tekniskt biträde reparationen av Västerås domkyrka, som utfördes efter ritningar av P. J. Ekman.

Den gamla domkyrkan från 1200-talet hade under tidernas lopp flera gånger blivit ombyggd och utvidgad och var skäligen förfallen. Den blev nu iståndsatt, sönderfallna detaljer lagades, valv och pelare förstärktes. Det hände, att de därjämte omskapades, fönster fingo ny form och flera av dem flyttades, gamla portaler borttogos, allt i syfte att åstadkomma stilrenhet och symmetri. Resultatet blev — enligt ett ögonvittne till reparationens gång — att kyrkan "vann visserligen stabilitet men förlorade mycken målerisk effekt och arkeologiskt värde till följd av en därvid visad brist på kärlek till de många detaljerna från olika tider" — ett omdöme, som låter sig tillämpas även på Zettervalls följande självständiga insats som kyrkoombbyggare.

Efter slutade studier vid akademien förordnades han 1860 till arkitekt vid Lunds domkyrka.

Sedan 23 år tillbaka hade arbetet på kyrkans restaurering pågått enligt Nyströms plan och under ledning av Brunius.² Nu hade denne lämnat sin befattning. Zettervall började med att ombygga enstaka partier men fann snart detta lappande och lagande resultatlöst. En planmässig och genomgripande ombyggnad blev

¹ Karl Johan Anshelm Liljeström, f. 1848, var elev vid akademien 1865—74.

² Se I, sid. 328 ff.

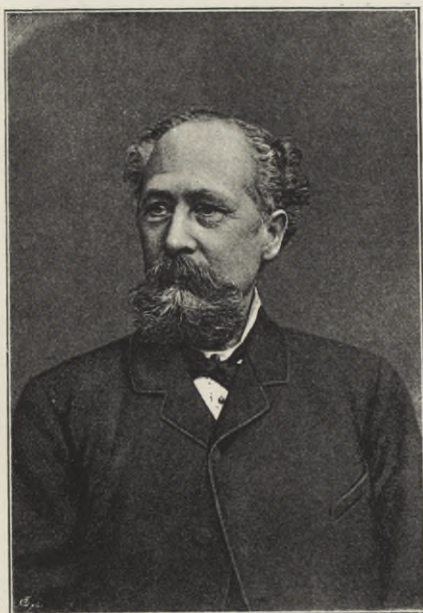
för honom önskemålet. Vederbörande — landshövding och biskop — begärde på nyåret 1862 K. Maj:ts tillstånd att få överenskomma med danska sakkunniga om uppgörande av en plan för kyrkans reparation. Efter erhållet bifall från regeringen tillkallades danske arkitekten Meldahl. På dennes inrådan erhöll Zettervall anslag till en studieresa till kontinenten, och 1863 framlade han sitt restaurationsförslag.

Enligt detta förslag skulle kyrkan återställas i strängt genomförd romansk stil. Kyrkan — grundlagd omkr. år 1060 — hade under de följande århundradena undergått betydande ändringar i plan liksom i konstruktion. De danska auktoriteter, som nu tillkallades — Meldahl, H. C. Hansen och Høyen — uttalade sig för kyrkans återställande i sådana former, som hon "skulle kunna hava ägt" (det är Zettervalls uttryck) före dess brand 1234, alltså med platt brädtak över mittskeppet. Zettervall följde detta program "på ett självständigt sätt", d. v. s. han återställde i sitt omarbetade förslag kyrkan sådan den kunde ha sett ut *efter* denna brand, med de vid 1200-talets mitt byggda nya valven. Detta hans förslag gillades i sin ordning av de tre danskarna men avstyrktes av domkyrkorådet och konsistorium och gick så till Överintendentsämbetet. Efter att ha besiktigat kyrkan ingav Scholander ett memorial, där han med mycken värme och iver förde moderna restaureringsmetoders talan, och denna skrivelse lades till grund för "ämbetets" uttalande av 10 jan. 1865.

Därmed var dock frågan ej avgjord. Domkyrkoförsamlingens kommitterade ingåvo till K. Maj:t begäran, att domkyrkan skulle nödtorftligen underhållas som ett historiskt minnesmärke men ej användas till gudstjänstlokal och att församlingen skulle få inkomma med kostnadsförslag och ritning till en ny kyrka. Detta blev K. Maj:ts beslut 24 juli 1867.

Vederbörande hade emellertid att göra med en kraft, som ej var lätt att bryta. Zettervall igångsatte 1868 de "oundgängliga" reparationsarbetena på så sätt, att han ombyggde det ena partiet av kyrkan efter det andra. Han genomförde med andra ord sin restaurationsplan konsekvent om ock i några detaljer modererad.

Den gamla domkyrkans yttre befriades från de hopade strävmurarna och iklädde sig en rhenländsk katedrals former, västpartiet med de stora tornen bygg-



Helgo Zettervall.

Foto.

des helt nytt från grunden, de på förslaget förekommande små tornen i hörnen mellan tvärskeppet och koret liksom tornet över mittkvadraten utelämnades. Men interiören bibehöll i huvudsak den anordning, Nyström fastslagit, att återställa den medeltida uppdelningen i prästkyrka och lekmannakyrka, skilda av lektoriemuren med dess altare, tycks ej ha blivit ifrågasatt.

Restaureringsarbetena voro i det närmaste avslutade 1830.

Med sitt högkvarter i Lund utövade Zettervall en rastlös och omfattande verksamhet. På kyrkbyggets område blev han en förnyelsens kraft. Han ombyggde eller nybyggde ett stort antal kyrkor, de flesta i Skåne och Blekinge. Lantkyrkorna av äldre typ ersattes av prydliga stilprov, de flesta i gotik, kraftigt uppåtsträvande. Men han lät lokala traditioner spela in i sina kyrkbyggen, och materialet

fick inverka på form och konstruktion.



H. Zettervalls förslag till ombyggnad av Lunds domkyrka.
Efter modell i trä 1863.

Han byggde skolor och lasarett, privathus, villor, slott och herrgårdar. Rådhuset i Malmö iklädde han en ny skrud i holländsk renässans. tegel med ornering av terrakotta, bottenvåningen i granit. Men universitetshuset i Lund höll han i renässans, med antikiserande former, i starka, linjer, starka profiler, starkt effektsökande.

Intet område tycktes vara honom främmande. Han slog ner som en rovfågel på olikartade uppgifter, deltog i tävlingar till protestantisk kyrka i Berlin 1868, till rådhuset i Wien 1869, riksdags- och riksbankshus på Helgeandsholmen i Stockholm 1873 (andra priset).

Inom 1870-talet falla även hans uppslag till restaurering av domkyrkorna i Linköping, Uppsala, Strängnäs, Skara.

Scholander, som våren 1878 besökte Lund, såg med största belåtenhet resultaten av Zettervalls verksamhet.

Han hade kort förut underkänt dennes ritning till universitetshus i Lund, vilket blev onådigt upptaget av vederbörande därstädes. Men Zettervall hade följt hans anvisningar.¹

Och nu kände han sig stolt över att han satt denne sin elev "mitt i den gamla draken Brunius' gap" till att förnya och förnygra den gamla domkyrkan. "Här-

¹ Scholander ytrar i brev till Grundström 23 febr. 1878, att han kasserat Zettervalls ritning och att "konsistorium förklarade hos K. Maj:t, att det ej fann sig vid nya ritningars uppgörelse. Nåväl, nu kom likväl ett nytt projekt, vari man funnit sig vid att iakttaga mina fullt befogade och klart bevisade anmärkningar, och saken är klar samt expedierad."

ligt, härligt!" utbrast han. — Han fann "mästerskap i både tanke och utförande, konstruktion och form". "Västergötlands svältor hava givit livet åt en verklig, gedigen, storartad arkitekt." Han är förtjust även i dennes "små slott och kyrkor i skånska bygden." I sin förtjusning faller han ett så förbluffande uttryck som det, att "ett snille såsom till exempel Zettervall behöver icke lära någonting alls, det har allt medfött".¹

Dardel antecknar kort efteråt i sin dagbok, att Scholander "upphöjer konstnären Zettervall till skyarna" och tillägger: "Jag hyser för min del ett visst misstroende till denna stundens hänförelse, för övrigt ganska vanlig hos Scholander, som ofta redan dagen därpå är färdig att ändra uppfattning."

Att Zettervall uppskattade sin gamle lärares höga värdesättning av det snart fullbordade arbetet, framgår bland annat av det uppslag, han vördsamst framställde, att Scholander skulle åtaga sig dekorerings- och kyrkans valv — ett förtroende, som denne omedelbart avböjde.



Lunds domkyrka, västra delen efter restaurationen.
Foto.

Innan Scholander såg Lunds domkyrka i dess nya skick hade mästare och lärling sammandrabbat, denna gång i fråga om restaureringsprinciper. Meningsbrytningarna hade framkallats av Zettervalls uppsåt att i Uppsala gå vidare fram på den väg, som brutits i Lund.

Uppslaget till Uppsala domkyrkas restaurering hade givits av ärkebiskop Sundberg på nyåret 1873. Överintendentensämbetet lät då igångsätta en noggrann uppmätning och avritning av kyrkan. Detta arbete utfördes av eleven i bygg-

¹ Brev till Estlander 18 april 1878.

nadsskolan Grundström, som även var biträde på Zettervalls ritkontor. Zettervall utarbetade därefter sitt förslag till kyrkans restaurering, och vid slutet av följande år förelåg detta förslag i fullbordat skick. Det gillades av Uppsala domkapitel och insändes till "ämbetet".

På akademiens utställning 1875 fick allmänheten se dessa ritningar. De väckte stor överraskning. Den gamla domkyrkan var ej att känna igen, dess yttre hade undergått "en nästan fullständig omstöpning".¹ Med utgångspunkt i dess franska planläggning hade Zettervall genomfört kyrkan i nordfransk karaktär, med hög resning och följdriktigt betonande av de vertikala linjerna, en elegant gotikkyrka — i tegelstruktur visserligen, med smidiga former, rik utstyrel, genomfört strävsystem, himmelssträvande tornspiror.

Invändningar lågo nära till hands. Eichhorn utdömde² omedelbart förslaget utgångspunkter, framhöll att det vid lösandet av en dylik uppgift gällde att välja mellan två grundsynpunkter, den historiska och den stilistiska, och uttalade redan nu det ogillande av Zettervalls restaureringsprinciper, som sedan mångfaldiga gånger blivit upprepat.

I juli gav Scholander sitt uttalande. Han fann förslaget vara uppgjort "med konstnärlig fantasi och känsla, storartat och i många fall anslående". Han ville vara med om bortrensandet av flertalet på 1700-talet vidtagna ändringar och tillsatser, som avvika från kyrkans stil. Men han förordade ett mindre radikalt ombyggande med hänsyn till det faktum, att kyrkan aldrig blivit uppförd enligt den ursprungliga planen, och han ogillade detaljrikedomen i Zettervalls fasader. Mot dennes avsikt att använda cement som material opponerade han sig särskilt. Slutklämman blev, att förslaget "kan i nuvarande skick icke förordas till antagande".

Ämbetet nöjde sig ej med att avgiva detta avböjande uttalande, det framställde Klaes Grundström, därjämte vissa önskemål för en framtida restaurering och be- f. 1844, d. 1925. lyste dessa önskemål genom att till sitt utlåtande foga ett skisserat motförslag, uppgjort av Grundström.

Zettervall blev förtörnad, försvarade sitt förslag — även förslaget att använda cement i stället för huggen sten — och utdömde sitt f. d. biträdes oförsynta tilltag att uppträda som hans medtävlare. Grundström försvarade sig i sin ordning, sin skiss hade han uppgjort oombedd och utan påverkan från något håll, och han hade vid utarbetande av denna skiss noggrant följt sitt första utkast, som daterade sig från 1873, då han uppmätte kyrkan.

I mars 1876 inlämnade Zettervall ett betydligt modifierat förslag, tornen voro lägre än de förut föreslagna, spirornas utsirning förenklad etc. Men Scholander fann, att han även i detta projekt "rumlat alltför obesvärat och gjort en ny kyrka utan avseende på det historiska, som kan bibehållas" — detta enligt Scholanders uttryck i brev till Grundström 20 mars 1877. Grundström studerade då

¹ Nybloms uttryck. — ² I en anonym artikel i Nya Dagligt Allehanda 1 maj.

som akademistipendiat i Nordtyskland. Scholander frågade honom i samma brev, om han vore villig att under sin vistelse utomlands offra tid på att uppgöra ett nytt förslag för domkyrkorestaurationen. Svaret blev, att Grundström var villig.

Scholanders ämbetsutlåtande om Zettervalls nya förslag avgavs den 24 juli. Det är ganska korthugget. Han framhåller åter, att kyrkan aldrig blivit uppförd enligt den ursprungliga planen, utan att denna under ett långsamt byggande blivit högst betydligt ändrad. "Planen har i sin helhet fransk karaktär, men det yttre har erhållit det i svenska medeltidskyrkor vanliga nordtyska formuttrycket, alstrat genom tegelkonstruktion och alls icke motsvarande den konstmässighet, som råder i planläggningen."

Han avråder från tanken att "göra av byggnaden vad densamma aldrig varit" och anser, att man bör "hålla sig vid det formuttryck, som under utförandet blivit åt densamma givet, och sålunda hävda den historiska sanningen".

Scholander begärde nu allmän skisstävlan mellan svenska arkitekter. Domkapitlet avstyrkte tanken på tävlan, då man "känner den nästan fullständiga bristen inom vårt land på sakkunniga personer i denna del av byggnadskonsten". Hellre önskade domkapitlet ett omdöme av någon sakkunnig man i utlandet, exempelvis av Viollet-le-Duc i Paris, Fr. Schmidt i Wien eller Voigtel i Köln — det var enligt Scholanders åsikt ett orimligt uppslag, då dessa auktoriteter ej kände de historiska förutsättningarna för Uppsaladomens karaktär. Det blev ej heller genomfört.

Grundström fortsatte emellertid sitt arbete i Paris efter att ha besett pågående restaurering av Kölndomen och av katedralerna i Reims, Laon och St. Denis. Att förebilder eller stilfränder till Uppsaladomen voro att söka i Nordtyskland och ej i Frankrike fann han uppenbart. I sitt restaureringsförslag visade han en pietet för det historiskt givna, som var ganska främmande för Zettervall. Grundströms kyrka är tung och allvarlig, tornen ha fått behålla sin baltiska ytdekorerings med blindnicher, sköldar, fyrpass m. m., vita i den mörka tegelytan, men dessa torn uppbära väldiga, massiva spiror.

Förslaget var färdigt i maj 1878 och hemsändes.

Scholander betonar (6 juli s. å.), att Grundström vill bevara byggnadens karaktär och att en "sådan fullkomlig ändring" som den av Zettervall föreslagna, "ej bör ingå i planen för ett monuments återställande, allra minst då detsamma i lämningarna från fordom innebär fröet och anvisningarna till åstadkommande av ett bestämt, karakteristiskt helt".

Grundströms förslag sändes jämte ämbetets utlåtande till domkapitlet, som ej ville höra talas om något annat byggnadsförslag än Zettervalls. Med anledning av en artikel av Nyblom, som Scholander ansåg vara inspirerad av Zettervall, skrev Scholander till Grundström:¹

¹ 25 okt. 1879.

”Du känner ju Z., han är icke buskablyg i truten och hyser en gränslös tillbedjan för sitt snille och sitt ophanthliga vetande. Käre, låt honom njuta av sin storhet, mannen är i själva verket utmärkt, därför har han ock rättighet att driva sina satser in absurdo.”

Erkännandet att mannen oaktat allt är ”utmärkt” bör beaktas, likaså Zettervalls yttrande efter Scholanders död, att missämjan dem emellan tillkommit ”på ämbetets vägnar och således utan personlig karaktär. Det var ämbetsmannens åsikter och den enskilda konstnärshedern, som kommo i kollision med varandra. Den faderlige vännen, den gamle mästaren och den i sitt hjärta djupt tacksamme lärjungen kunde icke beröras därav”.

Frågan tyckes nu vara nerlagd. Först på hösten 1880 påminner Zettervall i två skrivelser om att den fortfarande är olöst. Med skärpa och hån utdömer han Grundströms förslag och vill alls ej medge, att baltiska kyrkor utgöra något föredöme att följa vid återställandet av Uppsaladomen. Som slutkläm ger han sitt credo: en restauration i ordets högre mening ”har att avse monumentets fullständigande till ett fullkomnat helt i överensstämmelse med dess grundidé och dess i sina huvudformer och detaljlämningar uttalade karaktär och väsende”.

Det är som synes två olika grundsynpunkter, som stå emot varandra, den ena betraktar ett byggnadsverk som ett stilprov, den andra som ett individuellt levande väsen. Scholander, som här försvarade den historiska synpunkten, behövde ej uppleva frågans lösning. Han dog, och Zettervall kom till makten. Därmed var Uppsala domkyrkas öde avgjort.

7.

Scholander förblir sig lik till det sista, verksam, aldrig sysslolös, lätt uppflammande, ofta missbelåten.

Han lever ansedd och ärad, mottager hyllning från östan och västan. Vid Uppsala universitets jubelfest 1877 blir han hedersdoktor — en på denna tid enastående utmärkelse för en konstnär. Men den hedersbetygelse, som glädde honom mest, var då han året därefter mottog ett telegram från sin gamle studiekamrat Garnier, som delgav honom hans inval i Institut de France.

Han förargas över ”den snåla tiden, som består alltför få arbetstimmar på dagen”, och ”den sedan 30 år samlade gallan, varav själen i avseende på konstförhållandena i hemmet småningom blivit fullproppad”¹ medför kraftiga urladdningar. Han fullgör sina tjänsteåligganden och avger sina utlåtanden till den kraft och verkan de kunna äga. Ett av sina levnadsrön har han formulerat i orden: ”Åsnors natur kan ej drejas.”

Att han ”börjar höra till det gamla gardet” medger han — med tillägget

¹ Brev till P. A. Säve 25 dec. 1875.

”hållom oss raka mot den gnagande tiden”. Efter byggnadsskolans nyorganisation inväntar han den dag, då han blir pensionsmässig. Han är nu trött på sitt lärarvärv, som aldrig förr tyngt honom.

Som antagliga kandidater till chefskapet för byggnadsskolan nämner han en gång Dahl och Jacobsson. Men själv ser han i Grundström sin efterträdare. Redan 1877 har han rätt denne att ställa sina studier under stipendieåren med tanke på professoratet.

Han skriver innehållsrika, öppenhjärtiga, temperamentsfulla brev till sin presumtive arvtagare. Denne rapporterar sina intryck, den gamle återupplivar sina minnen och ger goda råd utan att käxa. En gång, då han talat om tyska romanska kyrkor och om fransk gotik, tillfogar han: ”Spar tid för södern... till källorna — du skall där ångra var timme, du varit på annat håll.” När ynglingen är på väg neråt Italien, upprepar den gamle, att ”antiken och renässansen äro de bästa studievägarna, sedan må var och en göra vad honom bäst synes och lyster”.

Ett brev till Italiafararen är i så hög grad karakteristiskt för Scholander, att det här må ingå i sin helhet:¹



Professorn och kammaren
1 Jan. 1876.

Scholander, professorn och kommandören.
Teckning i brev 1876.

”Sök fransmän! Du har ej lyckan att från Paris medföra något studiekamratskap i den vägen. Det är en otroligt stor förlust, då man reser i Italien, ty *inga* förstå så att arbeta som den nationens söner, och sådana kamrater finnas ingestädes. Men — man skall vara ’franciserad’, eljest låta de ingen komma sig in på livet, och man förstår dem ej.

En ting ber jag dig dock om: akta dig för insyltning med landsmän. De äro charmanta och fidela och allt vad du vill, men begrepp om vad det vill säga att draga nytta av tid och arbete hava de, åt sig själva och åt inbördes kamratskap lämnade, alls intet. Detta säger jag utan förbehåll, och deras gärningar och vad de *lärt* bevisa sanningen av mina ord. Narraktig högfärd och stockblind egenkärlek äro frukter, som de veta att plocka av träd, från vilka de skulle skörda kunskapens hälsobringande och ödmjukhetens, d. v. s. den sanna blygsamhetens och den ivriga arbetslustens själsrenande mærg — och därför stanna de ock alltför ofta i stöpet och krympa samman som frusna grodor, när det konsttomma fosterlandet återfordrar dem för att gjuta en smula sol och liv i det snöiga modersskötet. Det är hårt talat, jag vet det, men det är tyvärr även sant.”

¹ 23 febr. 1879.

Rom "är en håla för il dolce far niente. Se Vatikanens rikedomar, titta på Peruzzi och Bramante, offra fyra månader men icke mera på den eviga staden. — Mig höll akademien med blyhand tre vintrar i det... nu syndar jag: förbannade Rom."

Han ger en och annan notis om ungdomarna hemma och om skolans läge: "Efter tre år ha de gamla eleverna sinat ut, och troligen komma inga andra i deras ställe. Vi befinna oss i ett övergångsskede av obehagligaste art."¹

Två år senare: "Skolan är tom, ett par tre à fyra elever, vilka tävla om prisämnet lösning och sällan komma upp, då de hava rättighet att arbeta hemma."²

Av Scholanders sista elever erhöi Carl Möller kungliga medaljen 1879, Ludvig Peterson 1880 och Gustav Clason 1881.

Det gamla gardet hade snart tjänat ut. Med växande oro hade Scholander sett Boklunds tillstånd — "det är hemskt", hade han flera år förut yttrat vid tanken på, att kamraten kunde stupa och lämna sin stora familj på bar backe. Boklund hade dock hållit sig uppe, till dess under loppet av 1880 hans krafter voro uttömda. Vederbörande voro betänkta på att uppdelade hans intendentbefattning vid Nationalmuseum på två händer — han skulle få sköta endast de rent praktiska åliggandena. Denna detronisering blev honom dock besparad, han avled den 9 december, på dagen 25 år efter sin ankomst till Stockholm. Den sista målning, han fullbordat, var ett porträtt av den konung, vilkens mest hängivne beundrare han varit.

Med samma kärva rättframhet som i sin rapport till Knud Baade 1873 ägnade Scholander sin avlidne kamrat några minnesord i ett brev till Bengt Nordenberg.³ Boklund — skrev han — offrade tid och pengar på att tjäna andra. "Sura vänner voro vi — råd och rättelser mottog han ej", han tillät ingen att lägga sig i sina affärer, gav bort, lånade bort pengar, målade på svagare kamraters till Konstföreningen hembjudna taylor, vilket upptog "hundratals timmar", visade med ett ord "en nästan oförlätlig oegennyttia". Men säkert är, "att aldrig någon funnits här, som till samma grad som Boklund sökt att främja artisternas bästa och uppfattat sig för att tjäna dem".

Konstnärerna visade sin erkänsla genom att till förmån för hans familj anordna ett tavellotteri. Det inbragte omkring 19,000 kr.

Scholander överlevde sin gamle kamrat på dagen fem månader.

Föregående sommar, då han vistades på Gotland, hade han anförtrott vännen Säve, att han begått en akvarellskiss, som "blev rentav strunt" och vittnade om "börjande hjärnförlamning. 63-åringen duger svårligen mera till någonting."

Den 31 mars 1881 avslutade han sitt sista brev till Grundström med orden: "Jag har varit ute för en hjärnskakning, som förbjuder arbete, och jag känner, att skrivandet måste avbrytas."

¹ 9 okt. 1878. — ² 11 dec. 1880. — ³ 31 dec. 80. Brevet till Baade här återgivet sid. 129.

Sitt avsked från akademien behövde han ej uppleva. Den 9 maj, då han jämte de övriga lärarna granskade elevernas arbeten till den stundande högtidsdagen, träffade honom en blodutgjutning i hjärnan. Han avled på aftonen samma dag.

Högtidsdagens firande blev uppskjutet till den 21 maj. I Scholanders årsberättelse, som förelåg färdigt utskreven och på förhand daterad den 14 maj och som nu upplästes, förekommo några ord om det mål, akademien borde uppställa för sin undervisning. Denna borde framför allt sträva till att giva konstnärerna förmåga att samla sina krafter till "monumentala, en bestämd stilriktning angivande arbeten".

Hans egen diletterism som målare hade lärt honom inse värdet av en fast underbyggnad. Ungdomen måste från början med konsekvens och insikt ledas in i de bästa spåren. Akademiens uppgift — det hade han flera gånger påpekat — vore att verka för "de goda traditionernas bevarande", att uppfostra ungdomen till stilkunskap, till historiska begrepp, som, en gång inplantade, kunde giva näring åt fantasien och stadga åt handen. Endast på detta sätt kunde småningom en svensk konstskola växa upp.

Men då han uttalat en förhoppning i denna riktning, visste han alltför väl, att man ej skulle ha brått, då man ville invänta resultaten av sin strävan. "Allt går ändå sin trygga ökgång" — det är ett av hans levnads rön — att påskynda den genom att utgjuta vredens skålar över det gamla, som i sinom tid nog makar åt sig, det är ej mödan värt.

Det är den resignerade svenske konstnären, som talar.

Boklunds plats som intendent vid Nationalmuseum intogs av Gustav Upmark, fil. doktor och förste amanuens, och platsen som professor och akademidirektör av Georg von Rosen. Scholanders syssla som akademiens sekreterare ärvdes av A. T. Gellerstedt, medan Zettervall blev professor i arkitektur och intendent i "ämbetet". Ett år senare efterträdde han Dardel som överintendent.

Regentombyte alltså över hela linjen. Ett kapitel i svenskt konstliv var avslutat.

V.

1870-TALET'S KONSTNÄRSKRETS. GERMANSK OCH ROMERSK PÅVERKAN.

1.

"Snart befinner sig hela svenska måleriet på främmande jord" hade Wickenberg skrivit 1844. En mansålder senare var utvandringen lika livlig. Var och en, som kunde rycka sig lös, reste "ut", sökte sig fram till orter, där hans förutsättningar anvisade honom en studieplats. Många hämtade impulser från flera håll, sökte tillägna sig det bästa, olika skolor kunde erbjuda, sökte på så sätt undvika ett ensidigt uppgående i en viss skolas allmänna tendenser och teknik.

I akademiens årsberättelse 1878 uppger Scholander, att 10 svenska konstnärer uppehålla sig i Düsseldorf, 4 i München, en i Weimar, 8 i Rom och 31 i Paris.

Düsseldorf. Düsseldorf har genomlevat en kristid. Under fransk-tyska kriget var där "ohyggligt" — staden låg nära krigsskådeplatsen och var överfylld av sårade och av franska krigsfångar i eländigt tillstånd. Under de närmast följande åren voro tiderna genomgående tryckta. Konsthandeln i Tyskland låg nere, var ännu 1874 "i miserabelt skick", konsten drog sig till den nya rikshuvudstaden, sambandet med Paris var avbrutet. Norrmännen hade beställningar hemifrån och redde sig någorlunda. Svenskarna däremot drogo sig fram med svårighet, ansågo sig undanskjutna och sedda över axeln av landsmännen — en och annan klagar över att kritiken i Sverige hatar, förtalar och skymfar dem.

De gamle känna sig ej längre hemma i sin miljö. Staden är ej längre artisternas. Den har växt ut och blivit fabriksstad och militärstad. Där förr furuskogar brett sig, resa sig nu massor av svarta fabrikskorstenar. Folket har blivit förråat. Och konstutövningen är ej i längden livande.

De gamle äro missnöjda. Det finns bland dem energiska naturer, som outtröttligt arbeta och som, om de än ej kunnat undgå att taga intryck av den sjuklighet, som råder i skolans kolorit, likväl ärligt söka och ibland även lyckas hålla sig uppe, friska naturer, som inse de gamla ateljétraditionernas "oförnuft" och som äro glada över att "den gamla slentrianen" synes på väg att dö ut.

Efter de hårda åren vidtogo dock bättre tider. Düsseldorf lever upp på nytt.

De ungdomar, som komma dit från Stockholm, finna konstnärslivet prägladt av jämlikhet, välvilja och gott kamratskap, och de imponeras av samkvämen i det nya ståtliga Malkasten, av stilfulla karnevaler, historiska fester och muntra upp-tåg. Däremot äro de mindre nöjda med det de få se i konstvåg. Utställningarna äro enformiga, enstaka tavlor förirra sig dit från andra orter, eljest får man nöja sig med vad rhenländska och westfaliska konstföreningen har att bjuda på, det mesta "under all kritik", skriver den unge Törnå, som likväl stannar i Düsseldorf hela tre år. Han klagar över de härskande doktrinerna, över den alltjämt rådande tendensen att omkomponera naturen, över "asfaltsåsen", som man lär sig dränka färgtonerna i för att få sammanhållning och stämning i målningen, över metodernas mångfald, "den ena ropar på franskt maner, en annan på stämning, en tredje på färg, en fjärde på verkan och en annan ropande röst på sann natur. Så komma dessa med grå luft med strimma och med grå luft utan strimma och dylikt i all oändlighet".¹

Nya svenskar passera fortfarande genom Düsseldorf, även om man efter 1867 knappast kan tala om någon egentlig invandring.

På 60-talet ha Malmström och Winge målat där, Wahlberg, Rydberg och Torsslow ha studerat för Gude, Brandelius för d'Uncker, Lönnroth och Oskar Anderson för Camphausen.

Bland övriga düsseldorfare från denna tid äro landskapsmålarna Holm, Gegerfelt, Kallenberg samt figurmålarinnorna Agnes Börjesson, Vilhelmina Lagerholm, Sofie Ribbing. 1873 träffas där, förutom platsens patriarker — Nordenberg, Jernberg, Fagerlin, Nordgren och Helander — de båda inventarierna Hertzberg och Ville Engström samt Perséus, Kronberg, Odelmark, Hafström, Vedelin, Karl Adelsköld, Montan.

Om deras arbeten under våren 1874 berättar Törnå: "Perséus håller på med en kostymfigur från renässanstiden, Hertzberg med en reproduktion av sin flicka med lutan samt en episod från 30-åriga kriget, Kallenberg med motiv från Kilsmo, Vedelin med skärgårdsmotiv, Adelsköld med marin, strand och stilleben, undertecknad gör studier av blommande träd."²

1876 fullbordar Hafström sin genre "Smugglare inför tullinspektorn", och året därefter avslutar Axel Kulle sitt "Kyrkoråd", tyskt motiv, där några av kamraterna uppträda i huvudrollerna. Det är två representativa düsseldorfsmålningar av den yngre skolan — båda inköptes av Nationalmuseum. Samtidigt målade Fagerlin "Utan hopp".

München. "Düsseldorf", yttrade Axel Nordgren på äldre dagar, "är bra för nordiska landskapsmålare och för dem, som måla gemytlig bondgenre, men det är också allt."

¹ Brev till Boklund 26 juni 1873. — ² Brev till Boklund 1 maj 1874.

För de unga svenskar, som ställt sitt mål högre än till bondgenren, var Düsseldorf ej rätta platsen. De drogo sig hellre till München, som var en livlig konstort, i hög grad eftersökt, även av utlänningar.¹

Alltsedan 1850-talet var Piloty där huvudmannen i den historiska skolan, professor vid akademien och sedan 1874 dess direktör. Hans egen konst utgick från Delaroche och Gallait, den var litterärt betonad men införde på samma gång i tysk historiemålning detaljrealitet, detaljrikedom och teknisk virtuositet. Faran i denna riktning låg ej minst i dess realism, som huvudsakligen åstadkom attribut- och kostymmåleri. Julius Lange betecknade riktningen som "konst-historisk konst, museikonst, gallerikonst, apparatkonst". Det är följdriktigt nog, att Pilotys "Germanikus' triumftåg" och "Alexander den stores död" gävo intryck av omsorgsfullt anordnade teaterscener och att skolans höjdpunkt och slutpunkt betecknas av Makarts prakttavlor, som frossa i rikedom på stoffer och färger.

Unga svenska målare kunde räkna på Pilotys välvilja. Han var gammal kamrat med Boklund från dennes münchentid och tog vänligt emot dennes elever, gav till och med ett par av dem — Perséus och Hellqvist — plats i sin "Meisterschule". Rosen blev ej Pilotys elev — han hade sin ståndpunkt given, då han kom till München för att där måla sin Erik XIV. Och Kronbergs alster från hans münchentid visa föga påverkan av Piloty, mera av Makart och av gamla mästare.

Münchenmåleriet gick över hela linjen i de gamla mästarnas spår. Vilken lärare ungdomen än valde, hänvisades den till galleristudier, och dessa idkades planmässigt och grundligt. Det var dock endast ett fåtal svenskar, som nu stannade en längre tid i München. Men av norrmän fanns där en betydande koloni. Eilif Petersen, Heyerdahl, Werenskiöld, Gerhard Munthe, Skredsvig, Harriet Backer, Kitty Kielland lade i München en solid grund för sitt kunnande. Utan tvivel blev studiet av de gamla mästarna, såsom det där bedrevs, tryckande för en och annan av dem, och överflyttandet till Paris kunde kännas som en befrielse — den kunskap, de förvärvat, var dock ej att förakta, och av den konst-kultur, de insupit i gamla Pinakotekets luft, blev säkert något kvarsittande, även om de i Paris tvättade bort galleritonerna från paletten.

Världsutställningen i Paris 1878, då den franska konstens överlägsenhet blev fastslagen, och den internationella konstutställningen i München 1879, som gav en fyllig och imponerande överblick av franskt måleri, medförde en genomgående upprensning inom den norska skolan, och därmed vidtog ett nytt kapitel i norrmännens utveckling — genom Paris gick deras väg till hemlandet.

Svenskarna däremot delade sig på mångahanda vägar, innan de hittade hem till sitt.

Rom. Rom har 1870 blivit kungariket Italiens huvudstad och har tagit på sig "den stela uniformen av ett modernt residens". Artisternas falang

¹ Enligt uppgift av Scholander i sitt högtidstal 1876 voro då av Münchenakademiens 352 elever 209 främlingar, bland dem 8 svenskar.

står där ej som förr "och ser ut över jorden så stolt som en kung kring sitt rike".

Stadsdelarna nedåt Trastevere och Tibern äro sig lika, dit har ännu ej den moderna nivelleringslusten trängt. Det måleriska Ghetto är fortfarande orört, och inga hängbroar av järn skämma utsikterna över den gula floden, som ännu ej blivit instängd inom höga kajmurar. Men staden börjar redan ändra karaktär — till en början ha gatorna blivit snyggare och allting dyrare än fallet var under den gamla, goda tiden.

För målarna i synnerhet är Rom numera ingenting annat än en turiststad, där de naturligtvis ha mycket att studera — de som ligga åt det hållet — men där de endast undantagsvis hållas kvar. Det händer, att målaren därifrån klagar över, att han ser så föga av sin egen tids måleri — där finns intet modernt museum och inga utställningar att tala om — och de ansedda målare från olika länder, som bo där, leva indraget, visa sig ej, av dem har man ingen nytta eller glädje. Det kan också hända, att han påstår, att det råder småaktig koterianda och nationell avund inom de konstnärskretsar, han kommer i beröring med.

Det hädiska yttrandet, att Rom kan bliva rentav skadligt för den konstnär, som ej äger självständighet, när han kommer dit, gör sig nu hört, och det från ingen mindre auktoritet än Scholander. Han skriver följande ord till Ernst Josephson:

"Då man lever mitt uppe i gräddan av de gamla herrarnas efterlämnade verk, vet jag av erfarenhet, att den egna talangen blir förtryckt; man kan väl studera där, men tager man för mycket intryck av det omkring varande, lider den egna skaparkraften därav, och därför är icke Rom rätta stället för målare numera. För den, som lätt tar intryck, är Rom rentav farligt, emedan den levande konsten ej har något *friskt* på den platsen, bland idel storartade minnen."¹

Josephson hade slagit sig ner i Rom på hösten 1877. Samma år hade Julius Kronberg bosatt sig där, 1879 anlände Georg Pauli. Gotthard Werner hade redan 1870 gästade Rom och återkom dit flera gånger. Agnes Börjesson och Sofie Ribbing vistades där länge.

Även till Italien trängde dock tidens vindar. 1880 målade Eilif Petersen, utlärn i München, sin luftiga interiör "Siesta" och Krøyer samma år "Hattmakarna" och med strålände färgglädje "Jordarbetare" i gassande sol. Våra svenska romare däremot visade inga revolutionära tendenser.

Självklart nog var det skulptörerna, som dominerade i Rom. 1862 hade Kjellberg kommit dit från Paris. Samma väg tog J. E. Ericsson 1868. John Börjeson hade anlant från Sverige 1867, Alexander Carlson kom 1872, Oskar Berg 1873, Alfred Nyström 1875.

¹ 28 maj 1878. Jämför Scholanders varning till Grundström för den sövande atmosfären i Rom, se i det föregående sid. 152.

De flesta av dem slogo sig ner där för lång tid. Kjellberg strävade där i sex år efter att i sin konst nå "den högsta potensen". Börjesons Romvistelse omfattade nio år, och lika länge stannade Nyström den gången. Carlson blev bofast i Rom till sin död.

Arkitekterna kommo dit, men de följde Scholanders råd och stannade ej i årtal. De hade vida mindre nytta av Rom än av Norditaliens städer samt av Tyskland, Frankrike och Spanien. Rom var ej längre konstnärernas förlovade land.

2.

Georg v. Rosen, f. Bland akademieleverna på 1860-talet omtalades *Georg von* i Paris 1843, d. *Rosen* som den mest lovande.
1923.

Hans fader var sedermera översten i flottans mekaniska kår, greve Adolf Eugen von Rosen, fartygskonstruktör och "de svenska järnvägar-
nas förste förespråkare och skapare". Modern var grekinna av en högt ansedd
släkt. Född i Paris kom han vid fem års ålder till Sverige.

Konstnärsanlagen yppade sig tidigt och odlades energiskt och målmedvetet. Tolv år gammal började han teckna i "principen", uppflyttades efter två år
i den högre skolan, fick alltifrån 1857 flera somrar följa sin fader på resor
neråt kontinenten, gjorde även studiefärder inom Sverige, målade kortare tider för
Plagemann i Stockholm och för akvarellisten Karl Werner i Leipzig.

Som akvarellist gick han till en början i Scholanders spår, valde motiv från
gamla städer och riddarborgar, ditfogade pittoreskt staffage, målade romantiska
ruiner och gränder från Stockholm och Visby. 1861 försökte han sig som historie-
målare med "Allmogens upptar Engelbrekts lik", en målning, som av profes-
sorerna fick vitsordet "icke nog fulländad för att kunna ifrågakomma till belö-
ning" och som sedan aldrig varit utställd.

Vintern 1861—62 studerade han vid den nybildade akademien i Weimar. Han funderade vid denna tid på ett fornnordiskt ämne och rådfrågade Malmström angående kostymerna.¹ Men hans intresse fick snart en annan riktning. Vid världsutställningen i London 1862 befann han sig — som han själv yttrat — inför "den stora vändpunkten" i sitt liv. Han såg då den belgiske mästaren Leys' målningar, som han fann vittna om "en snart sagt övermänsklig intuition". De kommo honom att förbise allt annat, han såg omkring sig, såväl av modern konst som av modernt liv. Och då akademien samtidigt till följande års pristävlan bestämde ämnet "Sten Sture den äldres intåg i Stockholm efter slaget på Brunkeberg", fann Rosen en uppgift efter sitt sinne. Den upptog honom hela det följande året — han utförde den delvis under personlig vägledning av Leys — och avslutade den våren 1864.

¹ Brev till Malmström i Paris dec. 1861.

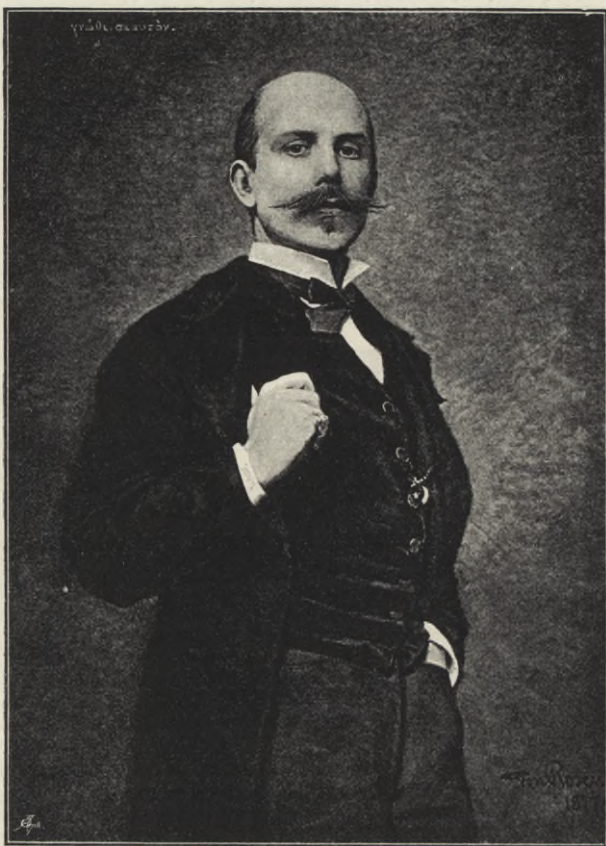
Hendrik Leys var redan en erkänd och hyllad målare — romantiker och lysande kolorist — då han blev de primitiva flamländska och tyska mästarnas lärjunge och efterföljare. Han utgick då från den grundsats, att en konstnär, som vill skildra en gången tid, bör i möjligaste mån rekonstruera denna tid, återge den såsom den framställdes av samtida konstnärer, leva sig in i dess atmosfär och se den med dess egna ögon.

Den tid, han valde att återuppväcka, var 1400- och början av 1500-talet, den tid, som målats av van Eyckska skolan, Memling, Quinten Matsys och fram till Dürer och Holbein. Deras måleriska teknik var omedelbar och

samvetsgrann, de strävade ej som de moderna efter samlad målerisk verkan, luftperspektivet kände de föga till, de tecknade sina figurer i skarpa konturer och målade i kända, lysande lokalfärger. Skönhet i formen sökte de föga, den italienska renässansen hade ej funnits till för dem, deras strävan gällde att träffsäkert uttrycka en naivt uppfattad känsla, en med skärpa iakttagen karaktär.

Leys var en intelligent förespråkare för de idéer, hans studier i gammal konst fört honom till. Han nådde mästerskapet i sin riktning, men denna var dock pastisch, byggd på studier av andra konstverk. Lika litet som någon annan kunde han på den reflekterande känslans väg nå den friska uppriktighet, som givit de gamles skapelser själ och liv. Det som för dem var osökt, omedelbart blev hos efterbildarna medveten, reflekterad naivitet.

Bland de sökande konstnärer, som stodo i beundran inför den intensiva tidskaraktären i Leys' målningar, var den unge Rosen. I "Sten Stures intåg"



G. von Rosen. Självporträtt.
Oljemålning 1877. Uffizigalleriet i Firenze.

gav han i sin ordning en skicklig studie av sin förebilds uppfattnings- och uttryckssätt.

Hela duken är proppfull av figurer, och över deras huvuden äro stadens hus sammanpackade. Endast i en trång glänta lyser en smal strimma rödskimrande aftonhimmel. Det är mycket mörkt på den trånga gatan, som totalt saknar luft, huvudfärgen i tavlan är gråbrunsvart.

Genom portvalvet kommer Sten Sture till häst. Han är ung och hans uppsyn är ädel och blid, en Kristusliknande fredshjälte, som med öppna armar kommer folket till möte. Bakom honom vajar svenska baneret, medan den erövrade



G. v. Rosen. Sten Sture d. ä:s intåg i Stockholm efter slaget på Brunkeberg.
Oljemålning 1864. Nationalmuseum.

danska flaggan bäres sänkt — i skymningen likväl upplivande med sina glada färger. För övrigt fylles duken av knektar, borgare, fruar, flickor och barn, olika typer, goda karaktärshuvuden, ett och annat humoristiskt inslag. De många figurerna äro omsorgsfullt tecknade, dräkter, vapen, arkitekturdetaljer likaså i detalj utritade, det hela mosaikartat i sina olika lokalfärger, omskrivna med svarta konturer. Att figurerna äro kantiga och knöliga hör till stilen, Rosen tog typerna från Leys, som tagit dem från gamla flamländska och tyska tavlor.

Det fanns intet svenskt i denna målning, icke heller mycket personligt. Där talar en mästare genom en lärlings mun, och denne har själv vid mognare år yttrat, att tavlan företrädesvis upptagit mästarens svagheter. Den unge konstnären har emellertid funnit en uppfattning av en förgången tid och ett uttryckssätt i denna tids egen art, som motsvarade hans eget krav på karaktär och kärna i konsten,

och han hade med hänförelse, smidighet och intelligens tillägnat sig sin föregångares uppfattning och uttryckssätt.

Målningen belönades med kungliga medaljen. Den återkom på Stockholmsutställningen 1866 och väckte då huvudsakligen olustkänslor hos kritiken.

Eichhorn fann den arkaistiska stilen "fullkomligt onjutbar för flertalet". Nyblom fann, att tavlan "frapperar där hon icke frånstöter". Han erkände den häpnadsväckande skickligheten men förargades över "att se en stor talang bortspillas på ett maner, som aldrig kan bliva annat än förkastligt... ett fiffigt påhitt för att göra sig konstens väg så lätt som möjligt". Dietrichson fann tvärtom maneret svårt och "icke särdeles tacksamt" men erkände, att tavlan "röjer en mästars hand" i herraväldet över maneret. Scholander varnade i en avhandling, som han ej lät trycka,¹ för dylika stilexperiment, som kunna förefalla kuriösa och lockande men som bli farliga, om de leda till virtuos imitationskonst.

Från 1864 äro bevarade ett par av Rosens studier från modellskolan. De ha en bred, mustig och fyllig målerisk hållning. Och njutbara och fullt förståeliga "för flertalet" voro de akvareller från Grekland, Turkiet och Egypten, som han utställde 1866, frukter av hans första studieresa till avlägsna länder.

Detta år begav han sig åter söder ut, denna gång med akademiskt stipendium. Efter en vinter i Rom och en överblick av världsutställningen i Paris hamnade han i Bruxelles.

Där levde han ett par lyckliga och fruktbara år. Som studieprov till akademien kopierade han van Dycks "Drucken faun", han målade sin faders porträtt — knästycke i päls — och sitt första självporträtt — i belysning bakifrån, ansiktet i skugga.

Strängt i Leys' stil håller han ett par teckningar: "Luther i sin kammare på Wartburg", "Faust och Wagner utanför stadsporten". Från denna tid förskriva sig även mästarebladen bland hans raderingar "Göran Persson betraktande Nils Stures skymfliga intåg i Stockholm" (1868) och "Ture Jönsson Roos återvänder från riksmötet i Västerås" (1869), som senare få ett sidostycke i "Herr Gude Giäddes predikoresa" (1873).

Stipendietiden avslutas i München, där Rosen — enligt Dardels vitsord — levde ensam, tagande råd av ingen. Han upptogs helt av "Erik XIV". Enligt hans egen uppgift hade kompositionen stått klar för hans fantasi 1869, den stora målningen påbörjades i februari 1870 och avslutades i Stockholm i december 1871.

Vid hans återkomst dit gav Karl XV honom ett gott handtag. Han hade utan resultat sökt en tillräckligt stor ateljé. På Gustav Adolfs torg kom konungen emot honom med utsträckt hand, frågade efter hans nya tavla, och då Rosen klagade över sin ateljénöd, utbrast konungen: "Det vore skandal, om en konst-

¹ "Konsthistoriskt fragment", april 1864.

när i Stockholm inte skulle få avsluta en tavla av brist på utrymme." Varpå han tog Rosen med sig till slottet, förde honom upp i festvåningen och bad honom välja vilken av salarna han föredrog.

Ett år senare anlade Rosen det stora porträttet av den då avlidne konungen, som där med framsträckt hand kommer åskådaren till mötes.

"Erik XIV" utgör höjdpunkten och slutpunkten i Rosens ungdomsalstring och blev därjämte som historisk framställning, som människoskildring och som målning huvudnumret i denna tids svenska måleri. Den ger kung Eriks historia i färtätad, dramatiskt tillspetsad form. Men tavlans personer — medeltidssagornas ängel och djävul i strid om en människosjäl — äro inga blodlösa abstraktioner, de äro barn av en bestämd tid, framställda med dristig och karaktärsfull ensidighet och skärpa.

Den Leyska stilen har varit utgångspunkt för kompositionen — det framgår med största skärpa av den lilla färgskissen med de tre figurerna envar i sin färg, den i rött hållne konungen mellan sin vita skyddsängel och den svarte frestaren.

Men stilen är ej så skarpt genomförd som i Sturetavlan, genom Leys' stil har Rosen sökt sig fram till ett eget formspråk, till en stram och helgjuten väggmålningstil.

3.

Hans utveckling hade gått följdriktigt och linjerätt framåt utan språng, brytningar eller omsadlingar. Hans verksamhet uppbars av hög strävan, stora fordringar på konsten och på konstnären. Från föräldrahemmet förde han med sig övertygelsen, att konstnären är något annat och mera än "en rumdekoratör, vars uppgift är att täcka väggarna med mer eller mindre brokiga dukar i dagens mönster och färger" — han är "snarare att anse som en ansvarig folkuppfostrare, medarbetande i sin samtids andliga utveckling, varför också hans verk måste bliva det synliga uttrycket för tankar, föreställningar eller minnen, värda i ett eller annat avseende att tagas till vara".¹

Han lär sig tidigt att fordra andligt innehåll i konstverket, lär sig ringakta sådan målning, som är uteslutande yta, linjer och färger. Följaktligen väcka åtskilliga riktningar inom den moderna konsten hans avsmak, han tillfredsställes varken av Piloty, Makart, Courbet eller Alfred Stevens. Hos den förstnämnde finner han karaktärslöshet och uppstyling, hos Makart meningslöshet och ytlighet, hos Courbet krass materialism och i Stevens' mondäna, eleganta interiörer plattitet, dekadans, andlig fattigdom, rå ögonfägnad.² Stevens representerar pariskonst och denna väcker i stort sett hans avsmak. Han vistas vintern 1873—74 i Paris och repeterar där i olja sin behagfulla akvarell Blomstermarknad. Salongen 1874 föranleder honom att brännmärka "den skamligt låga

¹ G. v. Rosen i "Autografer och porträtt" 1891. — ² Brev till Scholander under stipendietiden.



G. v. Rosen. Konung Erik XIV.
Oljemålning 1871. Nationalmuseum.

ståndpunkt, på vilken Frankrike står i närvarande stund uti intellektuell och moraliskt avseende. Överallt en förvånande virtuositet i penselföring, ingenstädes det ringaste spår av inspiration, av *espri* eller ens intelligens. Överflöd på förträffligt målade kroppar, både klädda och oklädda, den fullständigaste brist på själ. De enda 5 eller 6 tavlor, vilka mitt upp uti denna oerhörda trivialitet göra sig gällande för någon slags ideologi eller karakteristik, äro av utlänningar! En skam för hela Frankrike.”¹

Hans åsikter äro fastslagna, hans plats i sin tids konst given.

Han förblir nu bosatt i Stockholm, företar visserligen flera långväga resor, men hans verksamhet är dock bunden vid hemlandet. Och denna verksamhet håller sig inom de områden, han från början slagit in på.

”Erik XIV” följdes av flera målningar med berättande innehåll: ”Karin Månsdotter hos Erik i fångelset” (1881), ”Den förlorade sonens återkomst” — ämnet framställt i medeltidsmiljö, i nordisk vinter med snö — (1885) och ”Drottning Dagmars uppväckelse” (1899). Det för Rosen kännetecknande starka greppet på motivets andliga innebörd saknas ej och lika litet åskådlighet i det som skildras. Men det bärande i dessa bilder är först och sist det själsliga

¹ Brev till Boklund 20 juni 1874.

innehållet. Medlen, med vilka verkningen sökes, kunna framträda väl avsiktligt, men *uttrycket* är givet med gripande innerlighet, hängivenheten och den gränslösa sorgen hos Karin i fångelset, där hon är en solstråle i mörkret, den stelnade smärtan och den darrande glädje, som hon ej vågar tro på, hos den återkomne sonens moder, den ur dödens dvala uppvaknande drottning Dagnars sista blick



G. v. Rosen. Herr Gude Giäddes predikoresa.
Glaseradering 1873.

på sin make — det är dessa glimtar av själ, som utgöra den djupaste innebörden i dessa alster av en helt personlig fantasikonst.

Vid sidan av dessa verk stå akvareller, etsningar och teckningar, i regel med skildrande innehåll, ofta av skarpt betoad karaktär.

Energi och kärna krävde Rosen av sin egen liksom av andras konst. Han är ej rädd för dristighet i synpunkter och hållning. Han karakteriserar sina figurer än med älskvärd humor, än med harmfullt förakt och mördande skärpa. Minst av allt är han kall och liknöjd. I många av sina akvareller har

han givit små kulturbilder av varm och intim hemkänsla och hemtrevnad: "Bröllopet en sommardag", "Dopet" — familjen, som från den skumma kyrkan träder ut i livets solsken — "Blomstermarknaden" med köpande och säljande borgare och kvinnor bland blomsterprakten på det lilla flandriska torget, "Julmarknaden", en gammaldags nordisk idyll med lustiga och värtaliga typer, ett stycke stadsliv en vinterklar dag, då snön ligger mjuk över gatorna och över hustaken och då det doftar av gran och julbullar, "Nyårsönskningar" — även denna med en osökt

stämning av trevnad och med en intagande centralfigur, den unga leende och lyckliga kvinnan i släden med det vita huvuddoket om sina runda kinder.

Han visar starka känslor för eller emot de personer, han behandlar. En skälm är en skälm. Bräddfull av förakt är framställningen av Göran Persson — plebejen, den personifierade lågheten och skadelystnaden, där han från sin kammare, lurande bakom fönsterluckan åser Nils Stures skymfliga färd genom stadens gator. Men så spar han ej heller den pösande drygheten i Ture Jönssons person — den inbilske herremannen, som, företrädd av pipare och trumslagare, vänder hem från riksmötet och låter sig begapas av hopen.

Med humor och utan annan tendens än den, som ligger i det överlägset valda motivet, är herr Gude Giädde framställd, prästen, som med svärdet vid sidan och pistolen i handen och med hunden i sällskap rider försiktigt spanande fram genom den ödsliga skogen.

Kärleken till arbetet är lika intensiv i Rosens små som i hans stora verk. Utan famlande

och vacklande, med osvikligt tålamod och genomförd stilsäkerhet äro hans studier liksom de slutliga verken utförda. Det tekniska utförandet rättar sig smidigt efter ämnets karaktär. De tre sistnämnda kompositionerna äro minutiöst tecknade och mångfaldigade i ett i vårt land eljest okänt förfaringsätt — tecknade med vass stylus på en tunn hinna, spänd över en glasskiva, och därifrån fotografiskt överflyttade på litografisk sten. Den lilla raderingen "Flandrisk krogscen" (München 1870), som i energi, rörlighet och behärskning mäter



G. v. Rosen. Nyårsönsningar.
Blyertsteckning 1878. Nationalmuseum.

sig med Meissoniers målning "La rixe", är kraftfullt hållen i effektfull belysning, starka skuggor och dagrar, "Målet" hållet i en Dürersk linjeklarhet, "Rovet" i strama, kärnfulla, förenklade drag. Den sistnämnda liksom "Pierrot vid sin älskades lik" för tanken till Rethel — en av de samtida konstnärer, med vilka Rosen räknade andlig släktskap.

Som porträttmålare blev Rosen Troilis arvtagare och överman. Den flegmatiska "Trolle" hade ej Rosens livliga temperament, ej hans intensitet, fantasi och skärpa i uppslag och karakterisering.

I sin faders porträtt gav Rosen en lugn, värdig framställning av den gamle riddersmannen med den eleganta hållningen, den kloka och fasta blicken, det karaktärsfulla huvudet. Lika direkt omedelbart, som han återgivit sin fader, framställde han i sitt för Uffizigalleriet målade självporträtt sig själv utan att insätta sig i någon miljö, som skulle påminna om hans dagliga omgivning och yrke — målningens liv är koncentrerat i ansiktets liv och uttryck.

Det fyndiga anslaget, förmågan att genom en rörelse, en blick, en kastning på huvudet angiva grunddraget i personens väsen, har gjort mer än ett av Rosens porträtt till sällsynt levande, själfulla konstverk. Det stora porträttet av Karl XV, där konungen stigit upp från sin tron, gått åskådaren ett par steg till mötes och med en öppen blick räcker honom handen, är liksom porträttet av general Sven Lagerberg — som är framställd stående med händerna på ryggen, med en tjuvpojksaktig glimt i ögat och ett leende på läpparna — en lika intim som intelligent framställning av *människan*, visserligen klädd i gala men framställd allt annat än officiellt och uppstyltat, trots paraduniformen och ordnarna, som ej finge saknas. Ett tredje porträtt i samma anda är det av generaldirektör K. O. Troilius — även han i full parad men i hållning och uttryck absolut fri från all ostentation.

När det gällde att måla Nordenskiölds porträtt, ställde konstnären honom i *hans* miljö, i polarisen. Framställningen av den ensamme mannen i sina pälskläder, med kikaren i handen och ett drag av oböjlig energi i det bleka ansiktet, förenar osökt enkelhet med monumental fasthet i linjer och hållning.

Rosens galleri av samtida är rikt på fullödiga bilder, än officiella, än intima, än båda delarna på en gång, bilder, där det typiska är lika starkt betonat som det individuella. Den behärskning, som utmärker det äldsta numret i raden, karakteriserar i regel dem alla, det själsliga är med slående klarhet uttryckt på samma gång som formen är uthamrad med magistral fasthet. Denna porträttrad visar även, att han arbetat sig till ett brett, hurtigt behandlingssätt, olikt tekniken i de tidigare verken med deras utglättade penseldrag.

Karl XV:s porträtt äger jämte monumental hållning koloristisk klang och charm. I ett studieporträtt, kallat "En venezianare" — målat två år tidigare, i München 1870 — har Rosen visat det lyckligaste inflytande från Tizian. Vene-

tiaren är en blek gammal man med grått skägg, dräkten röd i många nyanser, färgerna djupa och mättade, behandlingen mustig och fyllig.

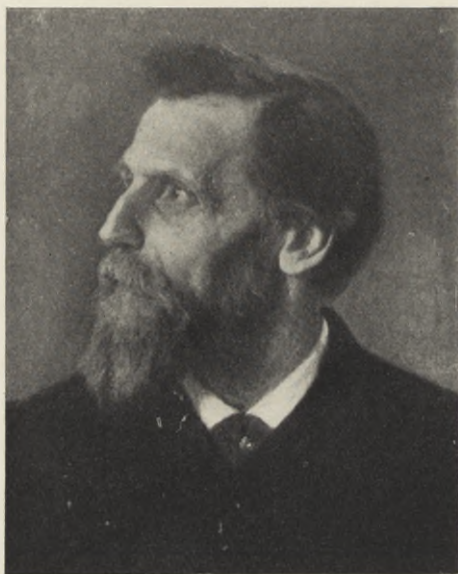
I porträtten spelar likväl färgen oftast en underordnad roll, uttrycket, karaktärsframställningen är huvudsaken. De äro modellstudier, i regel genomförda



G. v. Rosen. General Sven Lagerberg.
Oljemålning 1880. Göta Livgarde.

med lugn och behärskning, utan strävan varken efter formens förenklande i stilsökande syfte eller — annat än ytterst undantagsvis — efter föredragets glans och brio. Höjden i behandlingens frihet nådde han i några av sina senare verk, konterfej av gamla borgerliga kärngubbar — landskapsmålaren Palm, riksantikvarien K. G. Malmström, kanslirådet N. F. Sander. Gemensamt ha dessa

svenska typer ett kraftigt betonat drag av envishet, halsstarrighet. Ingen av dem ser ut att ämna vika en tum från sin övertygelse, sådan den utformats av temperament och erfarenhet. Flera andra mästareporträtt vore att nämna, överståhållaren Gustav av Ugglas, fabrikör A. Almgren, professorerna P. U. Malmsten och Adolf Kjellberg, Pontus Wikner — de båda sistnämnda liksom Karl XV m. fl. målade efter personens död. Rosens porträtt av avlidna personer — även av sådana, som han aldrig sett i livet — äro lika individuellt karakteriserade, lika *levande*, som hade han målat dem med modellen för ögonen.



G. v. Rosen. Fredrik Sander.
Oljemålning 1894. Konstakademien.

Alltsedan 1871 var han mestadels bofast i Stockholm, länge fästad vid akademien, först som lärare, sedan i tretton år som direktör. Han levde långt in på det nya århundradet, i grund och botten isolerad, en främling i denna tid av brytningar och konstpolitik, oböjligt konsekvent i sin konservatism, liksom Ingres i Paris på sin tid "L'homme de la résistance". Över sina ämnen ruvade han länge. "Sfinxen" finns i teckning från 1882, den stora målningen är signerad 1887—1907. Den hade varit utställd 1905, men dess huvudparti blev sedan om-målat, det upprättstående sago-djuret fick till slut en lurande, krypande ställning. Disharmonien mellan sago-djuret och dess omgivning, det med stark realism behandlade klipplandskapet, är skarpt iögonfallande. Efter hans död fanns bland hans kvarlåtenskap en "Ecce homo", målad med känslans innerlighet, ett par historiska ämnen i skiss samt kompositionen "Gången mot döden", en variant av Bonde-Brueghels "De blindas" — här är det en svärm av karlar och kvinnor, som ragla ut från ett gästgärd och sugas utför backen, där döden skymtar fram i en öppen grav. Snö över jorden, röd kvällshimmel.¹

¹ Nationalmuseum äger av Rosens alster Sten Stures intåg (1864 — inköpt 1919), fadersn porträtt (1868), Erik XIV (1871), Den förlorade sonen (1885), Nordenskiöld i polarisen (1866), En upplandsbonde (1887), Sfinxen (1907), akvarellen Julmarknaden (1872) m. fl. samt teckningar och ett stort antal skissböcker.

I Konstakademien finnes Rosens äldre självporträtt (1869) samt porträtten av Palm (1890), Sander (1894) och G. Cederström (1915). Det senare självporträttet (1877) finnes i Uffizigalleriet i Florens. Karin Månsdotter hos Erik i fängelset (1881) i Köpenhamns museum. Drottning Dagmars uppväckelse (1899) i Frederiksborgs museum. Karl XV:s porträtt (1873) hos läns greve Frijs-Frijsenborg, Danmark — en kopia av Virgin på Stockholms slott. Oskar II:s porträtt (1895) sammastädes. Porträttet av P. Wikner (1895) i Göteborgs nationshus, Uppsala. Ecce homo köptes 1924 för Vänersborgs kyrka. Gången mot döden i Stockholms Stadshus.

4.

Gotthard Werner, Sina egna vägar gick *Gotthard Werner*, Rosens gode vän från f. 1837, d. i Rom 1903. elevtiden. De båda lovande ynglingarna hade föreningsband bland annat i deras svärmiska och ej så litet excentriska läggning.

Werners fader — född i Braunschweig — var läkare, hade deltagit i kriget mot Napoleon och i svenskarnas infall i Norge 1814, bar medalj för tapperhet i fält, dog 1849 som regementsläkare i Linköping. Sin son hade han givit dopnamnet Gudfast — ”ovanstående barn kallade sig sedan Gotthard” är antecknat i Linköpings domkyrkoför-samlings dopbok.

Efter fyra år vid Konstakademien (1857—61) begav sig ynglingen till Paris. Hans moder följde honom dit — hon var skicklig blomstermålarinna och fick arbete för Sèvresfabriken.

Om hans studier där vet man intet men väl, att han inom kort övergick till katolska läran och att detta skedde i Antwerpen. Den finske målaren Severin Falkman berättar i ett brev 1863, att Werner i Paris målar iklädd munkkåpa, ”lycklig i sin tro”. Sommaren 1865 rapporterar Agnes Börjesson i ett brev till Boklund, att Werner ”är fanatisk katolik och ursinnig på allt svenskt” och att han fram på hösten ämnar bege sig till Spanien.

Spanien var vid denna tidpunkt ej ett av målare eftersökt land. Av svenskar hade knappast andra än Egron Lundgren, Plagemann och Höckert hittat vägen dit — Höckert endast på en hastig genomresa. Franska målare reste till Italien. Men 1861 uppträdde en spansk balettkår med lysande framgång i Paris, och en djärv ung målare, Edouard Manet, väckte uppseende med de spanska typer, han målade: ”Gitarospelaren”, ”Lola” m. fl. I Spanien gjorde Manet ett kort besök hösten 1865, samma år alltså som Werner. Denne stannade där två år, återvände så till Frankrike och hamnade därefter en tid framåt i Italien.

Hans ämneskrets var en annan än de övriga svenska emigranternas. Han målade helgon- och visionsmotiv, i Paris ”S:ta Brigittas första syn som barn”, ”Ansgarius föres av en ängel till Sverige”, ”S:t Louis av Frankrike” (altartavla



Gotthard Werner.
Foto.

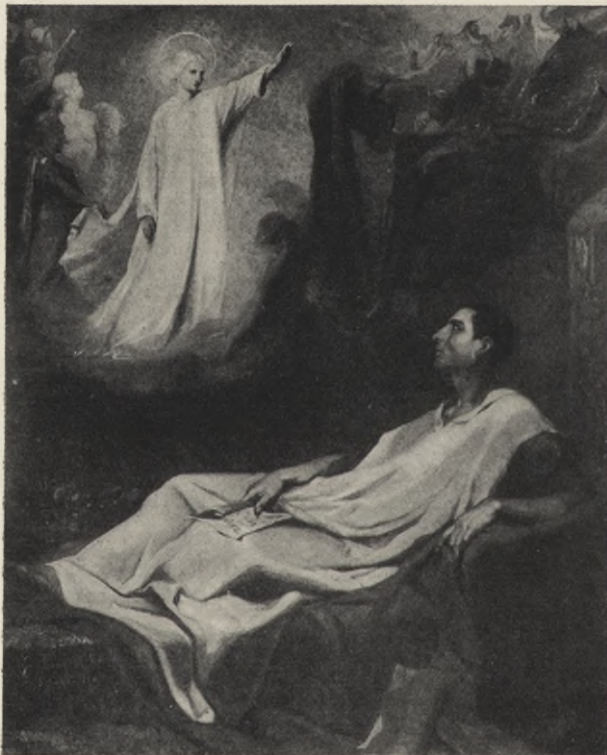
till en kyrka i Bretagne), i Spanien "Manichæus" — Kristusbarnet, omgivet av änglar med palmer och basuner, uppenbarar sig för den unge eremiten i öknen, medan onda andar och spöken taga till flykten. I Rom tillkommo "Den förlorade sonen", "Vikingar gå från dopet", "Den heliga Elisabet skyddar de fattiga". Sistnämnda målning blev prisbelönad i Rom, flera andra av Werners alster såldes i Paris eller gingo till England och Amerika.

Hans motivkrets vittnar om rörlig fantasi. Helgon- och visionsmålaren saknade ej blick för den miljö, han levde i. I Spanien tillkom vid samma tid som "Manichæus" — som är mustigt målad, brunt i brunt — dristigt hållna, ur vardagslivet fångade studier, vad fransmännen kalla "choses vues". En av dessa "Vid altaret", framställer en ung svartklädd kvinna på knä framför ett vitdraperat altare med en liten madonna. Bakom henne stå två män, klädda i grönt, skärt och blått, djärvt sammanställda färger, Zuloagas färger långt före Zuloaga. Behandlingssättet är brett och saftigt.

I Italien behandlade han sådana motiv som blomsteroffer i Pompeji, typer från Santa Lucia, unga präster i en trädgård, en täck ung klostersyster, som

glömmer sin bönbok för att småprata med en duva. Eller målade han en kvinnlig faun, som ligger på magen med svansstumpen i vädret, lekande med sitt lilla barn, medan en något mera försigkommen gosse blåser på syrinx i solgasset.

I Stockholm gjorde han sig påmint på utställningen 1866 genom "S:ta Brigittas dröm" och en spansk flickstudie och 1868 genom "Rakels sorg", "Zigenaradel" och "I Sevilla". Inför Birgittatavlan kände sig kritiken obehagligt berörd. Nyblom fann den "äkta katolsk i uppfattning och återgivning", ett försök att fram-



G. Werner. Manichæus.
Oljemålning. Sevilla 1867.

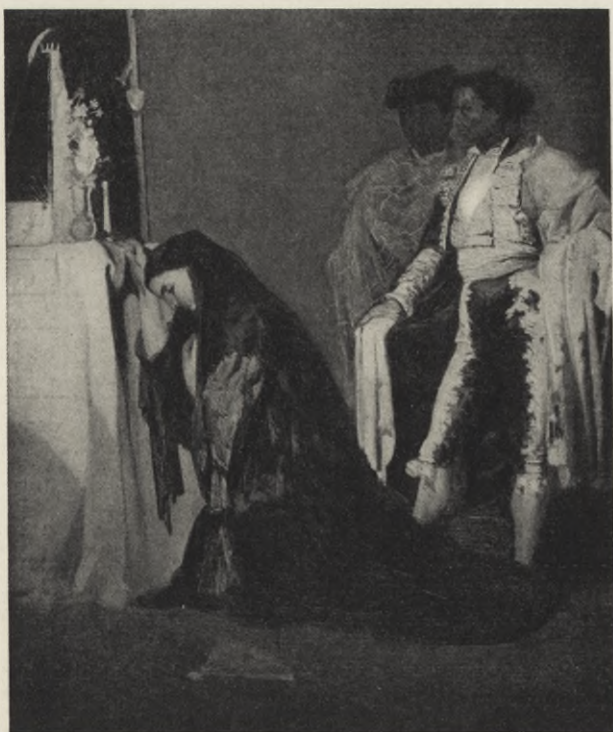
ställa "översinnlig extas, som i vår lugnt reflekterande tid nödvändigt måste misslyckas". Eichhorn fann, att denne målare sjunkit ner i konstmysticism, i sött fromleri och konstlad naivitet. Att han ej följer naturen utan traditionen upprepas inför "Rakels sorg", hållen i "enformig färg utan nyanser". Dessa tavlor verkade främmande, liksom förut Plagemann sökte Werner sina ideal i en i tid och rum avlägsen konst.

1870 sökte han förgäves akademiskt stipendium men fick i dess ställe 1,000 kr. av änkedrottning Josefine. Vid mitten av årtiondet åter-

kom han till Sverige. Bland hans arbeten från denna tid äro "Ansgarii sändning" samt flera målningar för kyrkor i Malmö och Göteborg och även romantiska ämnen — bland dessa "Jungfrun skulle sig till ottesången gå", som enligt en kritiker var "utförd med bred pensel och gör artisten all heder".

I Stockholm fick han nu lösa en dekorativ uppgift för Bolinderska huset. Beställningen omfattade en fris för en salong att utföras i olja och ett par dörrstycken, som fingo målas al fresco. Efter en extra studieresa till Florens fullbordade han detta arbete 1877—78.

I en följd kompositioner har konstnären velat skildra guldets och järnets inverkan på människan, järnet skänker kraft och vilja, medan guldets uppammar låga och lumpna lidelser. I bergets inre ses gnomer arbeta vid smältugnen, den utflödande järnmassan tar gestalt av små kvinnor, lätta ljusgestalter, som sväva ut i rymden. På följande målning ses Järnet — en hög, kraftfull, allvarlig man — träda manande ut ur berget, men där tronar Guldets, en skön och yppig kvinna, på en kassakista, vaktad av Merkurius, omgiven av kurtisaner och slavar. Nedanför hennes fötter ligger en hop kungakronor — bland dem den påvliga tiaran



G. Werner. Vid altaret.

Oljemålning. Sevilla omkr. 1866. Östergötlands museum, Linköping.

— ur ett ymnighetshorn rullar en flod av mynt, judar plocka upp dem, kristna slåss om slantarna, och dansen är i gång omkring den gyllene kalven, som är uppställd högt på en piedestal. Ett klassiskt tempel utgör bakgrunden för denna komposition, figurerna bära rika renässansdräkter.

Serien utfylles av Ryktet, Döden, Tiden, segergudinnor m. m. Här är ingen brist på fantasi och på idéer, ej heller på vackra detaljer.

Men för dessa rika kompositioner fanns ej utrymme på salongens väggar. Målningarna äro smått behandlade, monumental konst i miniatyr. Man förvånar sig över, att konstnären fyllde det bestämda yttnehållet med en mängd detaljer i stället för att lägga an på ett verksamt helintryck av kraftiga linjer och starka, klara färger, av målerisk glans och glädje.

Frisen är nu flyttad till Jernkontorets skäligen skumma trapphus. För att kunna fälla ett välgrundat omdöme borde man ha sett den på dess ursprungliga plats, en salong av måttlig storlek och med rik belysning.

Kort efter de Bolinderska målningarna följde "Biskop Brasks sista mässa i Linköpings domkyrka". Den luftigt hållna skissen lovade mera än den utförda målningen gav. Men denna visar tydligt nog Werners strävan till väggmålningstil, till monumental hållning, förenklat målningssätt.

Längre fram deltog Werner i tävlan om utsmyckandet av Nationalmusei trapphall — först 1884 i förslag till ämnen för dessa väggytor (han fick andra priset), därefter 1891 i skisstävlan.

Hans förslag till dekorering av nedre trapphallens båda sidofält behandla sex svenskhistoriska motiv från Karl IX till Gustav III.

Några av dem äro överraskande intresselösa. Monumental hållning äga endast de båda största bilderna: Västerås recess — kyrkinteriör med biskoparna i full ornat mot bakgrund av altarskåp och valvmålning i gyllene toner — och Gustav III i Rom — vidsträckt utsikt fram mot Colosseum, vitt solsken, knallblå himmel, en röd kardinal, konungen och hans svit svartklädda.

Werner fick tredje priset. Men Rosens förslag, att han skulle få utföra dessa båda motiv al fresco, vann ingen tillslutning inom nämnden. Det blev Carl Larsson, som omsider fick utföra museimålningarna.

Werner vistades hemma i ett par repriser, levde dessemellan flera år i Egypten, en vinter i München, upprepade gånger i Rom.

I Egypten målade han ökenstämningar: "Den ruvande Debora", "Arabens aftonbön", "Hägringen". Bland hans studier därifrån äro med omedelbar friskhet gripna stämningar: vita murar, kupoler och minareter, sandterräng i mild, solmättad, ljusgrå luft. Han kan i en och annan skiss nå atmosfärisk verkan liksom känslig och nobel färgställning, men de utarbetade målningarna sakna i regeln luft, liksom färgerna lätt bli okänsliga, lokalfärgerna skrikiga, halvtoner och skuggor askfärgade eller läderaktiga och döda.

Han saknade intensitet i sitt studium, hade svårt att sammanstämman innehåll och form, uppslag och uttryck till en harmonisk enhet.

I sitt hemland fann han aldrig ankargrund, vann föga erkännande, såg sig överflödig och trodde sig motarbetad och trakasserad. Att han "hatar vederbörande, framför allt Boklund" omtalas 1876. Han var en livfull natur, eld och lågor, godmodig och underhållande bland vänner, eljest en etterblåsa.

Vänskapen med Georg v. Rosen bestod länge. 1877 målade Rosen hans porträtt i röd venetiansk dräkt, knästycke. Men 1900 refuserade Svenska konstnärernas förening en målning "Höga visan". Werner skrev då till Rosen — som tycks ha suttit i antagningsjuryn — ett argt och hästkt brev, som slutade med "farväl för alltid". Rosen svarade öppet och behärskat¹ — om deras fyrtioåriga vänskap nu skulle vara slut, så var skulden ej på hans sida. Han under-tecknade "din gamle vän G. v. R."

Werner var ingen lycklig konstnärnatur. Hans begåvning är uppenbar, och i sin strävan efter idealitet i sin konst liksom i sin kamp mot teknisk begränsning har han rätt till medkänsla och aktning. I sökandet efter monumental form stod han ganska ensam bland sina landsmän under realistskedet. Även i andra länder funnos på denna tid konstnärer, som seglade emot vinden och som envist höllo kursen efter sina egna stjärnor. De starkaste och mest uthålliga segrade till sist och erkändes som föregångsmän och vägbrytare. Till de segrande kan man ej räkna Werner, men han var dock en av dem, för vilkas syn framtidskonstens heliga land hägrade i ett fjärran, som han ej hade kraft att nå som erövrare.²

5.

Julius Kronberg, f. Detta skedes lyckoprins, det svenska måleriets unge Aladdin 1850, d. 1921.
var *Julius Kronberg*.

Han ägde ej Rosens intellektuella läggning, ej heller hans rätlinjighet, som lät sig av intet rubbas. Främmande för honom var också det oroliga, som ger Werners verksamhet dess karaktär av något halvgånget, halvt behärskat. Kronberg var brådmogen och skicklig i handen, var *målare* mera än tänkare.

Redan som akademieleiv var han — ej enbart kroppsligen — huvudet högre än kamraterna. Han hade ej låtit tiden gå sig ur händerna, han började i "principen" vid tretton års ålder och fick kungliga medaljen vid nitton. Som

¹ 4 juli 1900.

² Werner är representerad av flera målningar i Linköpings stadsmuseum och i Östergötlands museum sammastädes, Nationalmuseum äger skisser till Biskop Brasks sista mässa, Debora och tävlingsförslagen 1891, Biskop Brask, som blivit hembjuden till statsinköp 1879, köptes av konung Oskar II.

Efter Werners död föranstaltade Konstnärsförbundet en minnesutställning i avsikt att hedra hans minne "och skänka upprättelse åt den oförstådde konstnären. Det är emellertid tvivelaktigt, om något dylikt genom utställningen vunnits", skrev Karl Nordström i förbundets årsberättelse 1905. Utställningen var dock mångsidigt belysande.



Julius Kronberg.
Foto 1865.

han långt senare anförtrodde en yngre konstbroder, översitteri från några av de äldre landsmännen. "Jag trotsade dem några veckor, så blev jag arg, kränkt, packade och for min väg. Jag ångrar att jag ej höll ut, mycket skulle då vara annorlunda."

Denna konflikt tycks ha blivit obeaktad även inom kamratkretsen. Den har förblivit okänd ända till dess Georg Pauli nyligen blottade den i sina ungdomsminnen.¹ Den borde i själva verket kräva närmare belysning. Att Kronberg ej trivdes i Paris är emellertid uppenbart. Man måste undra, hur hans framtid skulle ha gestaltat sig, om han stannat där.

Han återkom emellertid till Düsseldorf och hamnade därefter i München.

Han blev de gamla mästarnas hängivne lärjunge. I Kassel, i München, i Venedig under sin första resa dit 1875 utförde han en rad kopior efter Rembrandt, Rubens, Tizian, Tintoretto och andra — i regeln men ej undantagslöst små, summariskt sammanfattande skisser

¹ Georg Pauli: "Mina romerska år", 1925.

prisämnesmålare hade han försökt sig på bibliska, nordiska och historiska ämnen: "Johannes predikar i öknen" 1868, "Ingeborg vid Hjalmars lik" 1869, "Gustav Vasa mottager bibelöversättningen" 1870 — som prisbelönades och på Boklunds begäran inköptes av Karl XV. I väntan på resestipendium målade han även följande årets prisämne "Ebba Brahe vid fönsterrutan" och överraskade därefter med akvarellen "Torgscen från 1500-talet", en livlig och skicklig komposition i Rosens stil med Erik XIV och Karin Månsdotter som centralfigurer. För övrigt hade han utställt landskap och små genrer: "Den gamla kyrkstöten", "Kurra gömma", "På väg till skolan".

När han så erhöll statsstipendiet, reste han till Düsseldorf och därifrån till Paris. Anledningen varför han ej stannade där mer än ett par månader (november 1873 till februari 1874) var, enligt vad



Julius Kronberg.
Foto.

— fångade med förbluffande smidighet och skärpa kärnan av målningarnas måleriska karaktär och innehåll.

Att det första stora verk, som blev frukten av hans studier, gick i de gamles spår, är ej att undra på. Men där röjdes påverkan även av en modern mästare, av Makarts glansfulla bravurkonst.

Motivet var en nymf, slumrande vid en källa i skogen och beskådad av ett par fauner.¹ Den vilande jägarinnans kraftiga kropp avtecknar sig i bleka toner mot ett gult draperi, över vilket hennes rödsiftande hår är utslaget. Jaktbytet — en påfågel med metallblå bringa och granna fjädrar — det djupröda pilkogret, skogens snår med skära jätterosor, väldiga bananblad, genombelysta av solstrålarna, med saftiga skuggor och nederst skogskällans mörka vatten, där vita näckrosor simma och där en silverskimrande snäcka blänker i skuggan. Överst mellan faunernas huvuden en glimt av en djupblå venetiansk himmel. En yppig men behärskad koloristisk rikedom.

Målningen utställdes i Konstföreningen i München och sändes därifrån till Stockholm på uttrycklig order från akademien, som bekostade frakten.

I Stockholm utställdes den på Nationalmuseum och väckte en oerhörd sensation, som fick en pikant krydda av den förargelse, tavlans oblyga motiv på sina håll väckte. Denna målningsteknik — skrev Strindberg i Dagens Nyheter — har "slagit ner som en bomb i vår konstnärsvärld... Man faller i beundran inför denna hittills här osedda kolorit". Alla andra tavlor synas nu bleka och blacka. "Fall ned och tillbed måleriets triumfator."

¹ I ett brev till handlanden och landskapsmålaren A. Fahlgren i Stockholm 13 maj 1875 yttrar Kronberg, att han i utlandet "studerat, således endast utgivit penningar, ej förtjänat eller samlat några sådana". Han hoppas nu, att hans "stora nymftavla" skall bli "en mynttavla".



J. Kronberg. Jaktnymf och fauner.
Oljemålning. München 1875. Nationalmuseum.

Scholander sände den unge mästaren sin hälsning: "Tack, herre, tack, så skall det se ut."

Andra togo upplevelsen med mera lugn. "Färgprakten är mycket anslående, och tavlan ställer i detta avseende alla museets moderna målningar i skuggan", skrev Dardel i sin dagbok. Men en månad senare skrev han sig till minnes, att tavlan "finner passionerade beundrare men även några stränga kritiker" och efter ytterligare en vecka, att "vid närmare skärskådande upptäcker man där många svagheter. Teckningen är sålunda felaktig och effekten härjämte sökt".

Felsnokarna voro emellertid i minoritet, Jaktnympfen blev inköpt för Nationalmuseum och dess mästare upphöjdes till agrée vid akademien.

Han var ej den, som vilade på sina lagrar. På beställning av en tysk hotellägare i Venedig utförde han med överströmmande målarglädje "Bacchantåg" — en fris, sex meter i längd. Den gick direkt till sin bestämmelseort, varefter ägaren snart sålde den styckevis. Sitt nästa storverk "Våren" sände Kronberg hem till akademiens utställning 1877.

Våren i gestalt av en blomstrande kvinna kommer, buren av en jättestork susande fram genom luften. Leende strör hon med fulla händer ut rosor över jorden, medan en mängd naiva, lustiga amoriner följa med på färden, riva regn ur de lätta molntapparna, styra storken med leksakstömmar eller omslingrande varandra vila på rosenskyar.

Samma år lämnade Kronberg München och slog sig ner i Rom.

1877 äro flera av hans yppersta kopior efter Rubens daterade och från denna tid även så typiska modell- och kostymtavlor som "Lutspelerskan" och den gamla damen på bönpallen — typiskt münchenmåleri. Till hans första tid i Rom hör "Österländska vid brunnen" i en kolorit, där gyllengult och saftigt rött dominera, och "Abundantia" — en grupp av nakna kvinnor och barn. Den sistnämnda stannade vid skissen, som är stämd i en läcker harmoni av fyllig, mättad och kräsen färgprakt.

"Våren" hade varit erbjuden åt Nationalmuseum för 15,000 kr. Summan fanns då ej att tillgå. Tavlan stannade länge i museets kupolsal, där den var placerad framför Wings "Tors strid med jättarna", som den — nästan symboliskt — bortskymde. Så sändes den till Rom och blev där omstämd i ljus, kall kolorit, münchenfärgerna lättades i riktning mot Tiepolos blonda toner, och den brunetta, sydtyska gudinnan föryngrades och förvandlades till en späd, starkt betonat nordisk vår med förgätmigejögön, gyllene lockar, rosiga kinder.

"Våren" övergick nu i privat ägo och fick till sidostycken "Sommaren" och "Hösten". Sommaren seglar över havet på sin snäcka, dragen av delfiner, styrd av en triton och omsvärmad av fladdrande putti. Hösten vilar på en tigerhud, medan amoriner omkring henne slå kullerbyttor i luften och leka med girlander och druvor. Det för sidostyckena bestämda formatet (fyra meter

i höjd mot en meter i bredd) uppställde stora fordringar på fyndighet i kompositionen, svårigheter som Kronberg övervann med lekande lätthet.

Utbytet av München mot Rom som högkvarter hade medfört ett iögonfallande omslag i Kronbergs målarsyn och målarspråk. I det försiktigt trevande svenska måleriet hade han gjort en insats av jublande ungdom och skaparglädje — dessutom av en teknisk skicklighet, som ej väjde för svårigheter, tvärtom gärna uppsökte dem.

Men han tillfredsställdes ej längre av det han vunnit. De gamla mästarnas lärling sökte nya ideal. Han tvättade ren sin palett och upplade nya färger, sökte därjämte nya motiv, tvang sin begåvning in på ämnen ur dikten och historien.

1878 hade han lockats av ämnet "Drottningen av Saba inför kung Salomo" och hade då gjort en tur till Egypten och Tunis. Återkommen till Rom föredrog han att till en början behandla "Kleopatras död". Skissen höll han i kall färgskala med förhärskande blågrått, men den stora målningen — fullbordad 1883 — fylldes av ett oroligt, starkt uppjagat färgspel. Med sin rika iscensättning, ett överflöd av hopade stoffer blev den ett prakt- och paradnummer, imponerande som skicklighetsprov, men där saknas individualitet, saknas anden, som skulle ge färgen liv.

Närmast efter "Kleopatra" följde "David spelande för Saul".

Här var ej färgverknningen och ännu mindre accessoarerna huvudsak. Ingenting var världslosad — tvärtom — men konstverkets tyngdpunkt och inne-



*J. Kronberg. David och Saul.
Oljemålning. Rom 1885. Nationalmuseum.*

håll var samlat i uttrycket hos de båda männen, den själssjuka hirskaeren och den godtrogne, hängivne herdegossen.

Uppgiften var löst osökt och lättfattligt, färgen fyllig men dämpad, rumsverkan och belysning i den monumentalt hållna interiören skickligt behärskade. "David och Saul" blev huvudnumret i Kronbergs alstring från denna tidpunkt.

De närmast följande åren medförde för konstnären upplevelser, som ej kunde annat än hämma hans skaparkraft. Till denna tid hörde de båda scenerna ur Romeo och Julia samt "Drottningen av Saba", som nu fullbordades — skickliga bravurstycken men konstnärligt tomma. Avundsamma ödesmakter lockade honom att nu utställa i Paris — han sände "Drottningen av Saba" till salongen 1889. Den gjorde ingen lycka.

Samma år satte han bo i Stockholm.

Förbindelsen med hemlandet hade han hållit uppe. Sedan 1882 hade han varje år gjort ett besök i Stockholm. Akademien ville fästa honom vid sitt läroverk, han blev vice professor 1885 och kallades året därefter till ordinarie — en utmärkelse som han omedelbart avböjde. Hans vänner i Rom fruktade på denna tid, att han i stockholmsluften skulle "snart vissna bort som så många andra".

Innan han blev bofast där, hade han sysslat med ett par dekorativa uppgifter, ritningar till en fris med lekande putti — den utfördes i sgraffito på Thaveniuska huset vid Strandvägen, som byggdes av hans vän I. G. Clason — samt förslagsskisser till dekorerings av Östermalms saluhall och av tingshussalen i Göteborg. För så förnämlig dekorerings i lokaler av denna art var likväl tiden ännu ej mogen.

1895 antog han förnyat anbud om professorsplats vid akademien, men till stor sorg för sina elever begärde han sitt avsked 1898. En sista studieresa 1894 hade gällt Würzburg, Venedig och Madrid — studiet koncentrerades denna gång företrädesvis på Tiepolos plafondmålningar.

6.

I svenskt måleri hade Kronberg i sina genombrottsverk gjort en insats, jämförlig med den, som 20 år tidigare betecknats av Höckerts parismålningar. Höckert rycktes bort vid 40 års ålder, Kronberg var 39 år, då han blev bofast i Stockholm.

Han hade då ännu tre årtionden att leva och han fyllde tiden med ett rastlöst alstrande. Dekorativa uppgifter utgöra huvudnumren i hans produktion. 1890 — 1894 utförde han takmålningar för västra trapphallen i Stockholms slott. Med utgångspunkt i interiörens Tessinska barock höll han den första målningen strängt i den av lokalen givna stilen, framställde Svea tronande bland molnen

med spiran i sin hand och svenska flaggan som bakgrund och omgiven av symboliska figurer: Religion, Fred, Vetenskap, Industri m. fl. I den andra takmålningen framställde han Morgonrodnaden på sin char, dragen av tumlande putti och ströende blommor över jorden, i förgrunden den vikande Natten, högst uppe i klart ljus Apollo med sitt fyrspann. Den tredje plafonden — i övre vestibulen — illustrerar kung Oskars valspråk "Över djupet mot höjden". Upp genom rymden svävar människosjälens gestalt av en ung, blond flicka med fjärilsvingar, ledd av sin skyddsängel, som endast helt lätt vidrör hennes utsträckta hand. Ängeln är framställd i en dristigt fångad, flygande rörelse. Gruppen är hållen i ljusa färger, själen i vitt, ängeln i blekt gult men vingarna i rosa. Målningarna utfördes på duk i konstnärens ateljé.

Vid mitten av 1890-talet började han utsirningen av Hallwylska palatset, interiörerna komponerade av byggnadens arkitekt Clason. Väggfält och plafonder upptaga motiv som "Friluftskonsert" — musicerande putti, nymfer, som gunga på blomsterslingor, motiv av samma art, som Masreliez behandlat hundra år förut och som ej varit främmande för Kronberg. Men målningarnas karaktär har självklart nog intet, som påminner om Masreliez' arabeskestil, lika litet som den Hallwylska interiören har någon frändskap med gustaviansk nyantik. Kronbergs plafond är Boucherblond, motivet är behandlat i lekfull frihet, färgerna äro lätta, glada, mjuka, de vingade figurerna ge intryck av en flock sångfåglar i människohamn.

En polär motsättning till dylikt glättigt lekverk bildar den vid sekelskiftet utförda utsirningen av Adolf Fredriks kyrkas kupol — fyra stora målningar, "Konungarnas tillbedjan", "Jesu dop", "Pietà" och "Uppståndelsen". Komponerade i vad man kunde kalla monumental illustrationsstil äga de en viss högtidlighet i grupperingen, enkla linjer och enkla, samlade färger. Fyra evangelister i helfigur utgöra sockelbilder. Den arkitektoniska infattningen är rik och smakfull.¹

1905—1906 utförde Kronberg prosceniummålningen och plafonden i den nya Dramatiska teaterns salong. Den förra — av låg och långsträckt form — visar "Eros och ödesgudinnorna". Den cirkelrunda plafonden upptar som huvudfigur Apollo på sin vita vinghäst och med lyran lyftad högt över sitt huvud, medan nedanför bergets krön sånggudinnorna utgöra en ståtlig grupp i mjuka, böljande linjer. Kompositionen är i sin hållning en frukt av Kronbergs Tiepolostudier, den är av stor rymdverkan, figurerna hålla sig nära ytterlinjen, men den är på samma gång originell i figurernas sammanställning. Den lägger först och sist an på linjernas rytm — det har med rätta blivit påpekat, att dessa sånggudinnor äro besläktade med figurer av Leighton och Burne-Jones. Koloriten är smekande men tunn och blek, ljust gult och rosa, det minsta möjliga.

I Kronbergs sista verk, plafonden "Perseus och Andromeda" — 1918 i Hall-

¹ Zettervall hade långt förut — i mitten av 1880-talet — föreslagit Kronberg att han skulle utföra absidmålning i Lunds domkyrka. De 1901 utförda skisserna refuserades emellertid.

wylska palatset — med små figurer i ett hav av rosiga skyar och klarblå eter — gav den äldre konstnären sin sista hyllning åt mästaren Tiepolo.

Vid sidan av sina stora verk utförde Kronberg en mängd stafflimålningar, ofta upprepningar eller varianter av sina gamla motiv — gudinnor, nymfer, amoriner. Men han sökte omväxling och förnyelse även i motivvalet, sökte poetiska, ideala, fosterländska uppslag. Utförandet betecknar övergång från saftiga och klangfulla färgers lek till enkel, samlad hållning, från färgen till linjen, någon gång därjämte från det sorglösa till det utpekulerade.

Ett osökt motstycke till "Jaktnymfen" utgör "Eros", hans största stafflimålning från det nya århundradet.

Ung, smidig och stark står Eros på ett altare av väldiga mått, rest i ett sydländskt berglandskap i aftonsol. Offerröken sveper om den unge gudens kropp, till större delen höljd i ett skärt draperi — detta är ingen naken, trotsig, utmanande, hednisk Eros. Ruvande vilar han de båda armarna emot bågen, uttrycket i det nedåtböjda, allvarliga ansiktet är sammansatt och svårtytt. I hans blick läsas vemod och ordlös sorg, och det är i denna blick man har att söka konstverkets själ.

Målningen är dekorativt verksam med sina stora former och sin smekande, milda färgskala, rosa, matt gult, matt grönt och blekt blått.

Uppenbart innebära en del av hans alster från denna tid förnekelse av hans eget jag, av den kraftkänslans och ungdomsglädjens tolk, Kronberg varit. Han kunde verka sötaktig, hans typer banalt dockvackra, målningssättet torrt och utslipat. Koloristen blev asket.

Det sistnämnda gäller ej minst Kronberg som porträttör.

Under sin Münchentid hade han begått ett porträtt av Henrik Ibsen. Ibsen i slängkappa och ordnar poserar framför ett alplandskap. Detta paradporträtt tycks ha utgjort ett ensamtstående nummer i den unge Kronbergs verksamhet, såvitt man känner den.¹

Från 1890-talet och det nya seklets början stammar en följd porträtt, eleganta världsdamer i gala och karaktärporträtt av män, noggrant utarbetade och i regeln hållna i spartansk färg. I de bästa av dessa bilder — framför allt i den med Holbeinsk skärpa studerade bilden av konsul Oskar Ekman — betonas personkarakteristiken utmärkt av den asketiska hållningen och den strama behandlingen.

Kronbergs personlighet var rik på motsättningar. I sin ungdom glad och munter kunde han ännu som stor konstnär ha sitt nöje av sällsamt pojkkaktiga upptåg. Alltid god kamrat gjorde han oombedd sina yrkesbröder stora tjänster i rätta stunden. Men alltid ohågad att gå i flock blev han med åren försiktigt tillbakadragen, tillknäppt och hemlighetsfull. Den isolering, han levde sig in i,

¹ Ibsenporträttet förekom jämte "Våren" på akademiens utställning 1877. Man har aldrig avhört det sedan dess.

var säkert till stor skada för hans konstnärsskap. Under intryck av Paris' stimulerande luft och av den eggande, rastlösa tävlan, konstnärerna där levde i, skulle — som han själv yttrat — mycket ha blivit annorlunda. Med strängaste



J. Kronberg. Apollo.

Plafondmålning i Kungl. Dramatiska teaterns salong. 1908.

självdisciplin arbetade han i Rom inom stängda dörrar, i andlig ensamhet, undvek de stora utställningarna, arbetade nära nog uteslutande för Sverige. Där ställde honom stridigheterna inom konstnärslägret isolerad, i akademien trivdes han bland ungdomen men ej alltid bland de styrande, och till opponenterna hade han ej velat sluta sig — han hade alltför radikala åsikter för att

låta sig bindas av ett partiprogram. Tidens moderna genombrott gick honom förbi, han drog sig ur bullret, slöt sig inne i sin egen värld och grävde ner sig i intensivt arbete. Skönhetsökare och skönhetsodlare efter sitt sinne var han till det sista.¹

7.

Edvard Perséus, f. *Edvard Perséus* var som historiemålare en trogen lärjunge av 1841, d. 1890. Boklund.

Han var född i Lund, hette Person, till dess han blev målargesäll och nobiliserade sitt namn. I sin hemort försökte han sig på porträttmålning, kom till Stockholm 1861 och blev akademielev.

Boklund, som fäst sig vid sin unge landsman, omtalade honom i mitten av 1860-talet som den mest lovande av de dåvarande eleverna.²

Med en liten summa, hopsamlad genom ett lotteri, som några av kamraterna föranstaltat, reste Perséus till Düsseldorf 1867. Dit kom han "som en vandrande gesäll" med ganska få thaler i fickan, och svårt hade han den första tiden att få slantarna att räcka både till färg och till mat. Ett litet årligt understöd från gynnare i hemlandet hjälpte honom dock över de största svårigheterna.

Till en början försökte han sig som genremålare — hans lilla tavla "En sakförare" (= ett stadsbud) omtalades på akademiens utställning året efter hans utresa som väl düsseldorfsk i färg och hållning. Snart därefter hemsände han "Katarina Månsdotter hos Erik XIV i fängelset". Tavlan såldes i Konstföreningen och förskaffade Perséus akademiskt resestipendium, som han innehade i sex år.

Han for 1869 till München och fick där plats i Pilotys Meisterschule. Brev från kamrater i München omtalade för hans vänner hemma, att han gjort vackra framsteg och blivit "ordentligare, flitigare och hushållsaktigare än förut".

Den förnämsta frukten av tre år i München blev "Karin Månsdotter på gamla dagar" — den gamla drottningen i sin svarta änkedräkt sitter nedsjunken i en karmstol, omgiven av dotter, måg och barnbarn. Dottern har smekande fattat hennes hand, mågen knäpper på lutan, familjens yngste sover i vaggan. Tavlan såldes för 2,750 floriner (4,125 kronor) till en konsthandlare i Berlin, som avyttrade den till tyske kronprinsen.

¹ Kronberg är i Nationalmuseum representerad av "Jaktnymfen", "Amorin" och "David och Saul", i Göteborgs museum av "Bacchantinna" (akvarell 1882, ur Pontus Fürstenbergs samling). Den bästa överblick av hans verksamhet ger den omfattande samling av målningar (bland dem "Eros"), skisser (bland dessa kopior och studier efter gamla mästare), teckningar, småskulptur m. m., som förvaras i hans ateljé. Denna skänktes efter konstnärens död med sitt hela innehåll av grevinnan Wilhelmina von Hallwyl till Nordiska museet och flyttades från Kronbergs bostad vid lilla Skuggan till Skansen.

² Boklund yttrar i ett brev till en av Perséus' gynnare i Lund den 10 juli 1865: "Jag anser honom för akademiens nuvarande bästa elev, den förhoppningsfullaste av hela skaran, något som hans nyss avslutade studier i målarklassen bäst utvisa, därför att de förråda en omisskännelig originalitet i förening med enkelhet och öppet sinne för naturen."

Efter en tur till Italien och efter halvtannat år i Paris hamnade Perséus ånyo i Düsseldorf.

Nu hade han två större tavlor färdigmålade — i fantasien — båda med Erik XIV som huvudperson. Hösten 1874 började han utföra "Göran Persson utlämnas till hertigarnas knektar". Efter detta arbete skulle följa "Erik XIV:s lik, utställt i Västerås' domkyrka". Det sistnämnda motivet stannade vid en liten skiss, det förra — en dramatiskt livlig, figurrik komposition — upplades två olika gånger och sysselsatte Perséus såväl i Düsseldorf som sedan hemma i Stockholm men blev aldrig färdigt.

I Stockholm — dit han återkom 1875 — gick det med honom som med så mången annan, de stora planerna gingo upp i rök, den ungdomliga energien slappades. Och han liksom andra måste välja sådant arbete, som gav en något så när säker inkomst.

I ateljén i "Valhalla" uppspändes ett par dukar av stort format, men inga historiemålningar buros ned därifrån. "Drottning Elisabet undertecknar Maria Stuarts dödsdom" — som Perséus redan i Düsseldorf skisserat¹ och som nu upplades i stort — blev ofullbordad, och "Gustav Adolfs avresa från Sverige till tyska kriget" blev aldrig annat än anläggningen till en prakttavla. Flera små studier gävo en aning om hur storverket, fullbordat, skulle ha kommit att se ut. Men målarens självkritik var numera större än hans djärvhet — stockholmsluften eggade ej till heroiska ansträngningar.

Det blev som porträttmålare, han gjorde sig känd hemma. Han målade kung Oskar i helfigur och i halvfigur, civil och i uniform, i frimurardräkt och i strumpebandsordens kostym.² Han målade porträtt av unga damer i baldräkt och av gamla herrar i vit halsduk och kraschaner. Han målade efter naturen och han målade efter fotografier.

Den koloristiska begåvningen gör sig mindre gällande hos porträttmålaren Perséus. Sitt bästa och sitt mest personliga gav han i skisser och modellstudier, som kunde visa livfull och känslig behandling, rik, fyllig och mättad färg.

Grunddragen i hans skaplygne voro sprittande levnadslust, översvallande hänförelse, överdådig pojkaktighet, som skaffade honom vänner och även en och annan ovän. Ungdomen flockades omkring honom, och som lärare hade han ett uppryckande inflytande på en talrik elevkrets.

8.

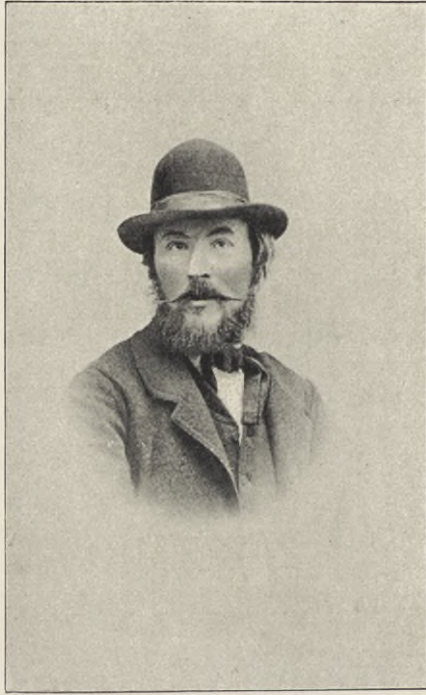
Axel Gustav Hertzberg, f. 1832, d. i Düsseldorf 1878. *Axel Gustav Hertzberg.*

¹ Akademiens utställning 1875, nu i Göteborgs museum.

² Ett stort porträtt av Oskar II i Frederiksborgssamlingen (Danmark), porträtt av F. Kjellberg och Boklund på Gripsholm.

Han är en av dessa, som trots omisskännlig konstnärsbegåvning nödgas leva ett liv rikt på motgångar och försakelser men som fördraga allt med det enda anspråk att få följa sin böjelse.

Vid akademien hade han varit en av de framhållna och ofta belönade eleverna. År 1858 vann han kungliga medaljen för prisämnet "Änglarna hos herdarna i Betlehem". Ännu efter Hertzbergs död hade Scholander hans prismålning i gott minne. Han ansåg den rentav tillhöra "det bästa, jag någonsin sett av



Axel Gustaf Hertzberg.
Foto.

svensk målare", och han yttrade om dess upphovsman: "Han målade då i sitt hjärtas oskuld och visste alls icke vad han gjorde, men trolskt blev det, en riktigt Rembrandtisk uppenbarelse. Sedan kom vetandet, intrycken av det myckna förträffliga, han utomlands såg skapas kring sig, och detta gav hans arbetssätt och åskådning en helt annan riktning."¹

Före sin utresa målade Hertzberg små 1600-talsmotiv i Boklunds stil och odlade även den fornordiska historien. Han utställde 1839 "Torvald Hjaltesson, som för Erik Segersäll besjunger dess seger på Fyrisvall", året därefter "Styrbjörn Starke på Fyrisvall" och 1863 "Den döende Hjalmar och Orvar Odd".

Han hade dragit sig fram genom att teckna porträtt och litografera. 1861 far han till Finland för att där hopskrapa en reskassa men finner sig förflyttad till "ett land, varest konsten ännu ej är född". Efter två år där ger han sig av

till Paris. Där träffas han i slutet av 1863, utställer på följande års salong en krogscen, "Enfant prodigue", kopierar i Louvre och undrar i brev till vederbörande hemma, om något av de mindre stipendierna kunde tillfalla honom, ty "framtiden ser mörk ut".

De nordiska hjältarna har han lämnat hemma i Sverige. 1865 hemsänder han tre originaltavlor, "Bön", "Rafael i sin ateljé" och krogscenen — de bli omtalade som virtuosmässigt och omsorgsfullt utförda — samt kopior efter Rubens, Tizian, Guido Reni och Giulio Romano.

Trots kungliga medaljen lyckas det honom ej att få stipendium. Då han flyttat till Düsseldorf, skriver han till Boklund,² att han efter de upplysningar,

¹ Brev till Bengt Nordenberg 5 sept. 1878. — ² Den 13 sept. 1867.

herr professorn givit honom i stipendiefrågan, anser hoppet om understöd vara "l'affaire fini".

"Min väg är törnig", heter det i samma brev, "men jag skall fortsätta den så gott jag kan, och fastän pekuniära förhållanden uppresa för mig oupphörliga hinder, behåller jag dock hoppet, att mitt ärliga strävande och min varma kärlek till konsten ej alltid skola stranda mot oblida öden."

Året därefter tycks penningbristen "antaga en permanent karaktär". Det går ej längre att betäcka ens de nödvändiga utgifterna med de små summor, en och annan såld målning inbringar.

Nu undrar han om han kunde få någon ritlärareplats i Stockholm eller i någon småstad. Han vet visserligen, att det bleve ett ödsligt liv — "i synnerhet som jag troligen ej kan låta bli att måla" — men han måste försöka.

Någon anställning fick han aldrig, och hem kom han endast på ett kort besök sommaren 1873, då han "ät, drack och mådde väl som en kyrkoherde". Han hade året förut fått sälja till Nationalmuseum sin känsligt och vackert målade tyska genrebild "Konfirmanden".

I Düsseldorf hade han grävt sig ned och där blev han ett original, som något tålte skrattas åt men mera hedras ändå. Där fanns i själva verket ingen, som ej värderade mullvaden Hertzberg för hans goda hjärta, hans redliga kamratkänsla.

Med yttersta omsorg och tålmod utarbetade han sina målningar — motiv från 1600-talet eller moderna tyska genrer: "Spåkvinna", "Skål", "Den sjuke gossen", "En blesserad", "En välbekant melodi". "Han är flitig på sitt vis", skrev en gång Axel Nordgren, "det vill säga, han målar några timmar varje dag, men vid årets slut har han ändå ej hunnit med mer än två à tre småtavlor."

På sin sista större tavla, en klosterinteriör med en döende svensk krigare, hoppades han i det längsta. För att kunna göra tavlan färdig måste han pantsätta det ena efter det andra av sina vapen. Och då arbetet, som sändes till Stockholm, ej blev inköpt av Nationalmuseum, krossades hans sinnes spänstighet. Han avled på Mariahospitalet efter fyra månaders sjukdom.

"Vi förlora i honom en god kamrat och aktningvärd konstnär, som alltid hade en allvarlig strävan", yttrade med fullt skäl en av hans konstbröder i ett brev hem.¹ Den i Stockholm refuserade tavlan utgjorde snart sagt det enda, han lämnade efter sig. Den såldes till lågt pris på auktion. De fattigaste av den avlidnes fordringsägare fingo ut en del av vad den fattige målaren var dem skyldig.

¹ B. Nordenberg till Scholander 2 sept. 1878.



Hertzberg.

Teckning av N. Wievel.
"Palettskrap" 1878.

9.

Karl Gustav Hellqvist, f. 1851, d. i München 1890. Som den mest tyske av våra historiemålare har *Karl Gustav Hellqvist* skrivit in sig i konsthistorien. Hans historiska måleri var helt och hållet tyskt. Han målade även genrebilder och tysk arkitektur. Det var vid utställningar i Tyskland han vann sina utmärkelser, och han blev professor vid en tysk akademi.

Han var född 1851 vid Kungsör, barn av fattiga, intelligenta och poetiskt anlagda föräldrar. Konstnärsbegåvningen yppade sig tidigt hos den lille skomakarsonen. Han skar bilder i trä, kopierade sina barnböckers planscher, ritade på väggar och bord med kol från spisen och målade i brist på färger med mögel eller med sitt blod.

Vid tolv års ålder lyckades han komma upp till Stockholm. Matsäcksskrinet utgjorde hans hela förmögenhet. Han blev lärling vid Fritz Ahlgrenssons dekorationsmålarverkstad i operahuset och började även teckna i principskolan.

Fattigdom och umbäranden voro hans ständiga följeslagare under de år, som följde — tidvis bodde han i en oeldad tambur, och under kalla vinternätter måste han gå ut för att ej förfrysa i det iskalla kyffet.

I elva år gick han som lärling i akademien, arbetade för brödet med att teckna illustrationer på trä till böcker och tidskrifter och tävlade om akademiens pris. Varje år målade han det utsatta ämnet: "Ebba Brahe vid fönsterrutan", "Gustav Adolfs lik påträffas", "Asator sårar sin son Svade", "Moses utsättande" och slutligen (1875) "Gustav Vasa anklagar Peder Sunnanväder", starkt påverkad av Rosens Leysstil. Han vann då sin kungliga medalj.



Karl Gustav Hellqvist.
Foto.

Denna sommar gjorde han studier i Visby. "Stadens brandskattande av Valdemar Atterdag" var ett ämne, som lekte honom i hågen. Men det fick ligga till sig. Han for till Paris, målade där en modern kokott-tavla "La parisienne", som väckte avsmak hos professorer, kamrater och kritiker i Stockholm, lyckades bättre med "Ludvig XI i sin lustgård", vistades sedan hemma ett år i väntan på att stipendiet skulle bli ledigt efter Kronberg, och då detta tillfallit honom, begav han sig ut igen, denna gång till Tyskland.

Efter att ha studerat medeltidsarkitektur på olika platser slog han sig ner i München och målade där — förutom några smärre kostymbilder — en stor tavla, "Gretchen med sitt döda barn", som han sände till världsutställningen i Paris 1878. Där gjorde han också själv ett besök. Bland annat



G. Hellqvist. Peder Sunnaväders och Mäster Knuts skymfliga intåg i Stockholm 1526. Oljemålning. München 1879. Metropolitan Museum, Newyork.

lärde han där av sin gråa, affekterade Gretchen — enligt hans eget uttryck — hur man *ej* bör måla.

Återkommen till München med intryck av den konstrikedom, han i Paris sett samlad från olika länder, anlade han en komposition med svenskt ämne från 1500-talet: huru Peder Sunnaväder och Mäster Knut, de båda prelaterna, som höjt upprorsfanan mot Gustav Vasa, fängslade föras in i Stockholm en dag under fastlagen, groteskt utstyrda, med en narr före och bödelsknektar efter och omringade av en skrånande folkhop.

Målningen utfördes ute i fria luften, i Pilotys trädgård. Käckt komponerad, brett och saftigt målad, blev den Hellqvists mästerprov. Intrycken av Rosen och i andra hand av Leys äro *ej* förflyktigade men i frihet tillämpade. Färgen är närmast påverkad av spanjoren Pradilla — vars storartade duk "Johanna den vansinniga vid sin gemåls lik" var föremål för Hellqvists varmaste beundran. Hans förut hårda och svarta kolorit hade nu betydligt ljusnat och mjuknat, och i sitt nästföljande arbete visade han på ett slående sätt, hur han lärt sig behärska sin palett.

Detta arbete, "Sten Sture den yngres död på Mälarens is" var en stämningsstudie av god koloristisk verkan.

Även denna tavla målades ute — på den frusna Starnbergsjön.

Till den internationella utställningen i Wien 1882 hade han färdig sin stora bravurmålning "Valdemar Atterdag brandskattar Visby". Tavlan, som utgjorde den svenska avdelningens mest uppseendeväckande nummer, belönades med första klassens medalj och inköptes för 10,000 gulden till utställningslotteriet, vars främsta vinst den blev.

Hellqvist hade nu slagit igenom i Tyskland, men han ville segra också i Paris. Han bosatte sig där hösten 1882, utställde "Valdemar Atterdag" på salongen följande år och fick mention honorable på samma salong, där Carl Larsson och Richard Bergh vunno var sin medalj.

Men samma år sände han till utställningen i München sin i Paris fullbordade målning "Disputationen mellan Olaus Petri och Peder Galle" och fick där sin medalj. Kort förut hade han på beställning från Berlin målat en annan liten historietavla, "Luthers ankomst till Wartburg", som skulle blivit en *stor* tavla, om ej målaren tagit miste på de mått, beställaren bestämt.

I Paris, där han — enligt vad han anförtrodde Boklund — kände sig "främmande och uråldrig", utställde han på nästa salong "Förskjuten", motivet från bajerska höglandet: en ihjälfrusen moder med sitt barn, nedsjunken i snön framför en madonnabild och halvt begravd under snötäcket. Han vistades sedan ett år hemma i Sverige, blev vice professor vid akademien och målade "Vid hamnen i Wolgast den 15 juni 1633", då Gustav Adolfs lik bäres ombord på de svenska fartygen. Den stora tavlan utställdes med framgång i Tyskland, gjorde däremot ingen lycka i Sverige.

Återkommen till Tyskland sommaren 1885 fick Hellqvist en dag anbud av Anton von Werner, berlinakademiens direktör, att övertaga en klass vid akademiens målarskola. Han utnämndes i januari året därpå till professor och lärare för en tid av tre år.

Men kort efter denna utnämning var han utsatt för ett ödesdigert olycksfall. Under en skridskoåkning ådrog han sig en hjärnskakning, som fick de svåraste följder. Hans hälsa hade redan förut varit vacklande, överansträngning hade medfört nervositet och melankoli. Ännu höll han sig likväl uppe en tid bortåt, ännu förmådde han dölja, hur själslidandet undergrävde livskraften.

Han arbetade med mera outtröttlig iver än någonsin. I Berlin hade han 40 elever att dagligen undervisa och utvecklade i denna skola samma energi, som gjort honom omtyckt i Stockholm under den korta tid, då han där var lärare vid akademien.

En mängd akvareller och smärre oljemålningar fullbordade han vid denna tid. Han gjorde ock "flera tusen" teckningar efter gamla dräkter och gamla tavlor — förstudier till ett storartat kostymverk. Det var också nu, han utförde sin sista historiemålning "Johan Hus föres till bålet".

Den smygande sjukdomen tog emellertid överhand. I mars 1889 måste han

intagas på en anstalt för sinnessjuka i München. Münchener Künstlerschaft föranstaltade en utställning av ett femtiotal bland hans arbeten — ”en levandes kostnärliga kvarlåtenskap”.

Hellqvist var ej den enda av de samtida historiemålarna, som i första rummet strävade efter att skildra *tidskaraktären*. Den psykologiska framställningen av de historiska personligheterna blev för honom en bisak, liksom i Scholanders akvareller voro personerna staffagefigurer i Hellqvists miljö. Det gamla Visby ingav honom tanken att befolka dessa små torg och slingrande gränder med en plundrande krigshär. Wartburgs trånga borggård lockade honom att måla Luther, Konstanz' murar och torn att framställa kämpan för andlig frihet på väg till bålet.

Liksom han sökte stark totalstämning, sökte han livlig hållning i varje detalj. Redan hans akademiska pristavla innehåller uttrycksfulla figurer, Sunnaväders intåg framställer representanter för de olika känslor, som kunna tänkas lössläppta vid ett fastlagståg av detta slag: hångrin, skadeglädje, övermod, liknöjdhet, tveksam undran — och storögd förvåning hos det lilla barnet, som lyftes upp på moderns arm.

I ”Disputationen” spelade skisseringen av typerna huvudrollen. Det gällde såväl låt oss säga premiäraktörerna som komparserna, de båda stridande och deras åhörare, prelater och soldater.

I ”Visby brandskattande” insmög sig ett iögonenfallande teatraliskt element. Men tavlans måleriska stil vann erkännande. Med den dämpade silvergrå totaltonen, bruten av livligt inslag av olika färger, gör den stora duken intryck av en dekorativt verksam väggbonad. I Hellqvists största målning ”Vid hamnen i Wolgast” — uppenbart inspirerad av Cederströms ”Karl XII:s likfärd” men som historisk skildring föga trovärdig — är stämningen uttryckt med enkla medel.

Det fanns tyskar, som ansågo, att Hellqvist tagit för starkt intryck av den ytliga franska skolan. Men i allmänhet skattade tyskarna högt såväl tanken och innehållet i hans arbeten som hans tekniska skicklighet. Man framhöll gärna, att han ej sökte ateljéernas raffinerade ljuseffekter utan övertygande friluft.

I eftervärldens ögon synes hans konstnärskap mest gediget inom porträttets område, men de porträtt, han målade — däribland bilder i friluft — blevo ej i den grad som hans historietavlor representativa för hans strävan.

Som rättskaffens münchenkonstnär målade han jämte de större tavlorna landsknektar, 1600-talskrigare och humoristiska munkar. Även små genrer målade han, lekande barn, kostymbilder, unga par i det gröna.

Under de 15 år, som ligga mellan hans första utresa och hans död, utövade han en omfattande och rastlös verksamhet. Flit, viljekraft, seghet mera än personlig överlägsenhet eller snille hade han att tacka för den aktade plats, han

intog i den tyska konstvärlden. I Sverige blev han liksom den konststart, han ägnat sig åt, snart omodern.¹

Knut Ekvall, f. I Tyskland sökte också *Knut Ekvall* slå rot.

1843, d. 1912.
Ture Cederström, f. Även han hade målat bibliska och historiska prisämnen
1843, d. i Mün- vid akademien hemma. Han reste ut 1869, stannade ett år i
chen 1924.

München, tog så anställning som tecknare i en illustrerad tidning i Leipzig och blev sedan bofast i Berlin, där han en vinter även studerade vid akademien. Vände hemåt 1885.

Han målade motiv av illustrationskaraktär, kampen för tillvaron i en järnvägsrestaurang, "Snöhinder", "Däckspassagerare i storm", "Brandkåren rycker ut", Soaré i Berlin med humoristiskt föredrag av en yrkeskomiker. Han målade gemytlig genre — "Det gamla paret" — och det outslitliga motivet "Mutterglück", som köptes av Nationalmuseum. Men 1880 överraskade han i Stockholm med "Välkommen" — en ung sjömanshustru, som på havsstranden lyfter sitt barn högt i luften till välkomsthälsning åt fadern, som vänder hem från långtur — en stor duk, figurerna i naturlig storlek, tavlan målad i brett klatschmaner — och 1885 följde det nordiska kämpemotivet "Vikings strid med Järnhös". 1880 hade han utgivit en serie sentimentala och banala teckningar till Fritiofs saga.

I München hamnade *Ture Cederström*. Liksom normannen V. S. Lerche valde han till specialitet klosterinteriörer och existensbilder ur munklivet. Även interiörer med kostymfigurer från 15- och 1600-talen målade han med omsorg och skicklighet.

Snarare tyska konstnärer än svenska blevo landskapsmålaren *Olof Jernberg* samt *Henrik Nordenberg*. Den senare utställde i Sverige genretavlor med fiskarflickor och gladlynta sjömansgossar i nyare düsseldorfstil.

Arkitekturmålare av huvudsakligen tysk skola voro *Frans Odelmark* och *Axel Axelson*.

10.

Fritiof Kjellberg, f. Bland romarna träffas denna tids lovande unga skulptörer,
1836, d. 1885.

Kjellberg, Ericsson, Börjeson, Carlson m. fl.

Fritiof Kjellberg — smålänning till nationalitet — visade sig tidigt vara en begåvad och originell ung man. Han var en lugn natur, sävlig och stillsam,

¹ Av Hellqvists arbeten finnas "Gustav Vasa anklagar Peder Sunnanväder" och "Vid hamnen i Wolgast" på Stockholms slott. Till Nationalmuseum ha blivit skänkta "Sten Sture d. y:s död", "Disputationen" — förut inköpt av lotteriet för högskolefonden 1885 — och "Valdemar Atterdag brandskattar Visby", som blivit utlottad i Wien men aldrig avhämtad av den vinnande lottens ägare. "Sunnanväders intåg" äges av Metropolitanmuseum i Newyork, "Ludvig XI i sin lustgård" av Göteborgs museum. Nationalmuseum äger en stor mängd studier och skisser i olja, akvarell och teckning.

lätt hänförd, en man, som gick för sig själv och grundade och som med trygg humor resonerade om saker och ting. Hans styrka låg i den raska skisseringen, men han var långsam och villrådig, när det gällde att utarbete en idé till ett avslutat konstverk.

Stipendieresan, som anträdde 1860, förde honom först till Köpenhamn, där han lärde sig beundra Thorvaldsen. "Ack, vilken man och vilka arbeten!"¹ Sedan fann han ett mästerverk av första rang i Rauchs gravmonument över drottning Louise i Charlottenburg. På utställningen i Berlin annoterade han en faunfamilj av Reinhold Begas, som han säkert hade i minnet, då han längre fram tog itu med sin egen faungrupp. Han beskriver Begas' arbete som "en fader och moder, som sitta nära varann, den förre har nyss upphört med att spela på sitt instrument, och modern låter det lilla barnet klänga ända upp till faderns huvud... På expositionen", tillägger han, "fanns dessutom säkert 250 à 300 byster och jag tror nära på lika många små soldater i olika uniformer, gjutna i brons. Skulptörerna i Berlin hade mycket arbete, i synnerhet i dekorativ stil; överallt såg man arbetas på Sanningen, Rättvisan, Lagfarenheten o. s. v."

Våren 1861 bar det av till Paris. Hela första dagen i Louvre: "O, så härligt!" Han sökte sedan upp skulptören Cavalier, som rekommenderade honom till Jouffroy. Men denne ville ha skriftligt kontrakt på två år, och detta tilltalade ej Kjellberg. Han skaffade sig egen ateljé, och Cavalier lovade att besöka honom ibland.

Före sin utresa hade han gjort försök i flera riktningar, hade utställt "Starkodder bortrövande Alfild", "Akillens sårad i hälen", "Herakles förande Alkestis från underjorden" — som förskaffade honom kungliga medaljen 1859 — men därjämte genrefigurer: "Gossar med en vagn", "Gosse som strider med en katt" och "Gosse, som håller en spjännande hund under armen". Under resan sysslade han med en madonna i relief och en grupp "Silen förd av fauner" samt kopierade med "förtjusning" och "ängslan" "Hästämjarna" i Berlins museum.

¹ Brev till Qvarnström, 13 nov. 1861.



Fritiof Kjellberg.
Tecknad av Carl Block 1862.
Skandinaviska Föreningen i Rom.

I Paris utförde han en liten grupp, tre fot hög: "En fader, som sårad understödes av sina båda söner, den ene uttryckande hämnd och den andre sorg över faderns sår" — en av landsmännen förgade honom grymt genom att kalla den sårade "fulla gubben" — gjorde sedan två skisser: "Hektor kyssande den lille Astyanax" samt "Perseus med medusahuvudet". Denne Perseus upplade han sedan i naturlig storlek. Det var första gången han arbetade på en så stor figur, "men", yttrar han i brev hem, "jag känner en förnöjelse och iver att få försöka därmed och Gud hjälp mig!"

Försöket ville emellertid ej lyckas, och en dag befanns Perseus slagen i stycken — mästaren påstod, att figuren fallit ihop av sin egen tyngd, men vännerna förstodo mycket väl huru fallet tillgick. Till hans parisarbeten hörde ock frisen "Gossar som hoppa bock", och i detta motiv fick han det tillfälle, han sökte, att röra sig med ett modernt och allmänfattligt ämne, som gav honom tillfälle att behandla människokroppen i livlig rörelse.

I Rom, där han vistades 1862 till 1868, upplade han gruppen "Faun lekande med sin lille bror" — ett arbete, som med största klarhet visade hans förmåga att karakterisera i och genom formen och som på samma gång var betecknande för hans sätt att arbeta sig in i sin uppgift men också för hans svårighet att sedan befria sig ifrån den.

Konstnärens mål var för honom att med största intensitet tränga till djupet av det han skildrar, att — för att nyttja hans eget uttryck — nå "den högsta potensen". Men för honom blev hans arbete aldrig gott nog, och han hade ingen lust att utställa sina alster.

Han bedyrade för vederbörande hemma, att det ej var lättja eller likgiltighet utan "rent intresse för arbetet", som orsakat dröjsmålet med gruppens hemresa till Sverige. Han skriver därom till Qvarnström:¹

"Jag kan visserligen icke i dag säga herr professorn att min faungrupp är fullständig, men jag tror mig nu vara säker på att få slut på detta arbete strax i början på det nya året, ty jag har nu på de senaste månaderna icke förändrat någonting och en gång genomgått formerna. Konceptionen är densamma jag ifrån början tänkt mig, men jag tror nu att jag har mera natur uti kropparna, och den figurgrupp, jag nu arbetar på, är den tredje på nytt från början uppsatta. — Jag har till och med varit så ivrig därmed, att jag icke kunnat förmå mig att någon sommar göra längre tur än till Tivoli eller Frascati, och de gånger jag så på en dag varit ute att hämta frisk luft i bergen äro räknade; jag är säker om (att) de icke äro mer än en fem i antal under hela min vistelse i det härliga Italien. — Jag tror nog att jag har lärt mig mycket vid detta arbete, men det ser nästan ut, som om jag icke kunde genomföra min idé; men orsaken är att jag har ända hittills nästan uteslutande sysselsatt mig med *det hela*."

Gruppen blev i själva verket aldrig fullt avslutad. Den inköptes i gips av Nationalmuseum 1869 och beställdes då i marmor, men fullt genomarbetat är ej det marmorexemplar, som efter konstnärens död hamnade i statens samlingar.

¹ Den 21 okt. 1866.



F. Kjellberg. Pojkar som hoppa bock.
Relief, Paris 1861 (detalj). Nationalmuseum.

Man har jämfört detta arbete såväl med Louvres antikgrupp, silenen med den lille faunen på sina armar, som med Perrauds "Backus' barndom", som visar en faun, sittande med benen i kors och med en liten Backus på sin skuldra. Ungen drar honom i örat och trummar honom i huvudet med sin lilla tyrsustav. Kjellbergs grupp visar en stående ung satyr, som håller gossen på sina armar och stänger till honom med hornen, medan den lille drar sin store lekkamrat i håret. Hans grupp har något av antikens lugna enkelhet i hållningen, av dess brist på detta skarpt poängterande, detta pekande på sig själv, som utmärker mer än ett modernt konstverk, Perrauds grupp ej undantagen.

Det är betecknande för Kjellberg, att han säger sig finna många av skulpturerna på pariseralongen 1861 "oskönt naturliga" — detsamma hade Wahlbom sagt förut om franska skulpturer. Kjellberg lät aldrig plastiken närma sig till måleriets gränser. En livfull eller karaktärsfull form var honom ej nog, han fordrade en genomgående plastiskt sträng stil. En dylik sökte han även i sina nordiska bilder, Fröja, Ingeborg, Tor m. fl. små skisser i lera.

De bästa uttrycken för sitt lynne fick han i reliefen. Ädel reliefstil, sträng, ren linjeverkan, naiv uppfattning, antik stilkänsla utmärka ett arbete sådant som "Amor och dödens genius" — och denna stilkänsla, tillämpad på moderna ämnen, tog sig ett karaktärsfullt uttryck i den ovannämnda frisen "Gossar som hoppa bock" och i en aldrig fullbordad serie figurer och scener från en simskola. Han gav i själva verket i dessa verk uppslag till modern och nationell svensk skulptur.

Efter hemkomsten blev Kjellberg professor och i sin ordning kungl. statybildhuggare. Hans verksamhet som skulptör omfattade under de följande åren förutom porträttbyster även dekorativ skulptur. Till det sistnämnda området är att räkna den 57 meter långa fris på Jernkontorets nya hus i Stockholm, där han i en följd kompositioner i relief gav en inblick i järnhanteringens utveckling i Sverige.

Att skildra arbetare i utövning av sitt arbete var vid denna tidpunkt en helt ny och enastående uppgift för en svensk skulptör. Det gällde att ge en fram-

ställning av järnhanteringen under olika tider, av järnmalmens behandling ut ifrån primitiva stadier till moderna förädlingsmetoder. Här fordrades saklighet, realistisk pålitlighet.

Kjellberg löste uppgiften att skildra arbetet i gruvor, i smedjor, i masugnar redbart och konsekvent. Kompositionerna äro lugnt hållna i osökt enkla linjer, i planer, som reliefstilen fordrade — perspektivistiska förkortningar förekomma endast i ett par enstaka fall och då med måttfull behärskning. Att det hela blev klumpigt och stillöst är ej att undra på, och obilligt vore att förebrå konstnären,



F. Kjellberg. Linnémonumentet (avtäckt 1885).

att han ej ägde Constantin Meuniers nyskapande plastiska blick.¹

Kjellbergs sista större arbete blev Linnémonumentet, utfört på beställning av Vetenskapsakademien. Vederbörandes avsikt var till en början att placera statyn på den trånga platsen framför akademiens byggnad invid Adolf Fredriks kyrkogård. Kjellberg föreslog Humlegården som lämpligare plats och skisserade ett monument med fyra allegoriska kvinnofigurer omkring sockeln. Detta förslag godkändes 1878 och monumentet avtäcktes våren 1885.

Linné framställes som den åldrade vise, mild och allvarlig, med "Systema naturæ" jämte några blommor i handen, över ena axeln slängkappan, draperad i tunga veck — på en av de förberedande skisserna hade Linné

fått uppträda utan kapp. Statyn är närmast en variant av Qvarnströms Berzelius, sockelfigurerna äro alltigenom konventionella, det hela så att säga respektabelt.

11.

John Börjeson, f. Fritiof Kjellbergs efterträdare som kungl. statybildhuggare 1835, d. 1910.

blev *John Börjeson*. Ingen av de samtida svenska skulptörerna visade en så mångsidig begåvning som han, ej heller fick någon av dem så tack samma monumentala uppgifter att behandla.

¹ Frisen göts i cement 1873—74. Tecknade skisser finnas i Nationalmuseum.

Jämförd med sina föregångare betecknar Börjeson — framför allt under sitt senare utvecklingsskede — den riktning inom skulpturen, som utan att stilisera eller idealisera går lös på verkligheten och söker karaktär och individuell liv mera än formskönhet. Hans konstnärsllynne var käckt, robust, manligt.

Något äldre än Kjellberg kom han senare än denne in på konstnärshanan. Född i Tölö växte han upp i Masthugget i Göteborg, försökte sig i sin tidiga ungdom som sjöman och som skraddarlärling och arbetade sedermera som guldsmed och ciselör. Då han åsett avtäckningen av Gustav II Adolfs staty i Göteborg, vaknade — enligt hans egen uppgift — konstnärskallelsen. Men först fyra år efteråt fick han tillfälle att komma till Stockholm. Vid konstakademien var han elev 1858—65. Under en hel vinter lågo likväl studierna nere. Hans vackra sångröst hade förlätt honom till att försöka sig som skådespelare, utan föregående skolgång gjorde han en lyckad debut på Stjärnströms teater, men enligt hans egen åsikt var hans anlag för scenen mindre än hans förutsättningar både som skraddare och som ciselör.¹

Vid Konstakademien vann han erkännande men fick ej det understöd i klingande mynt, han åtrådde. 1865 måste han återvända till Göteborg.

En grupp "Heimer och Aslög", som han 1867, som ett sista försök att göra sig påmint, utställde på Göteborgs börs, förskaffade honom äntligen det understöd, han behövde. På anmodan av Viktor Rydberg skrev Dietrichson, som då vistades i Göteborg som föreläsare, en anbefallande artikel med det resultat, att några av stadens penningmän satsade ett resestipendium av 6,000 kr. Varpå Börjeson reste till Rom.

Där försökte han sig till en början på skisser i nordisk karaktär — Loke, Fröja, frisen Ragnarök, Tors hammarhämtning m. fl., alla sedermera förkomna — där modellerade han en sittande "Psyke" med huvudet vilande på de över knäna korslagda armarna, där uppstodo "Kägelspelaren", en naken



John Börjeson.
Foto.

¹ Han uppträdde den 22 okt. 1860 på dåvarande Mindre teatern i sångspelet Farinelli — i samma roll, där förut Fritz Arlberg och Oskar Arnoldson debuterat på samma scen. Han kvarstannade där till spelårets slut.

manlig figur i stark rörelse (1869, utförd i marmor 1871) och "Två sjojungfrur", som på beställning av drottningen av Württemberg utfördes i marmor 1873. Tack vare Karl XV:s personliga ingripande hade han (i dec. 1871) fått akademiens resestipendium, fastän han överskridit den lagliga åldersgränsen för dess erhållande.

Han omtalas vid denna tid som "en djärv romantiker, som prövar på hur långt plastikkens gränser sträcka sig, utan att dock överskrida dem eller göra egentliga eftergifter åt det måleriska". Man påpekade, att han i främsta rummet strävade efter pikant, effektiv formgivning.

"Sjojungfrurna" berömdes för behagfull komposition och mjuka, böljande linjer. Men ett framsteg i naivitet och realism i behandlingen betecknar den på Capri modellerade fiskargossen, en naken byting, som tafatt försöker fånga en krabba.

Från det år, då Caprigossen tillkom — 1874 — daterar sig Börjesons första uppslag till ett monumentalt konstverk, skissen till Sturemonumentet.

Scholander hade tillskrivit honom:

"Här hemma ligger och puttrar och kokar en tanke att åvägabringa något monument över herr Sten Sture i slaget på Brunkeberg. Men, Gud hjälpe oss, hjärtat sitter trångt i norden och penningpungens öppning är lika trång som påsen illa späckad... Det vore ett ämne att försöka såsom motsats till nymf-studierna... Tänk herr Sten i rustning på sin gångare och framför eller invid honom Tord Bonde med sin espadon (tvåhäntsvärdet). Gör en sådan skiss..."¹

Scholander påpekade i sammanhang med detta uppslag Maximiliangraven i Innsbrucks domkyrka med dess riddarfigurer.

Börjeson upptog idén. Och han tillfogade runtom sockeln nedanför gruppen av Sturen och Tord ett antal representanter för svenska folket i vapen, gamla kämpar och unga, inväntande striden. Ett så omfattande skulpturverk hade ej ens skisserats av någon svensk konstnär under århundradet. Det var också för stort och för dyrbart för våra förhållanden. Det stannade vid uppslaget.

1876 flyttade Börjeson via Danmark till Paris. Till detta skede hör gruppen "Hästtämjare" samt statyerna "Fången viking" — en naken stående man, bunden vid en kolonn — "Yngling betraktande en sköldpadda" och en Kristusbild för svenska kyrkan i Paris.

Monumentala verk hägrade nu för Börjesons fantasi. Den första skissen till Geijerstoden är daterad i Paris 1878, och sockelbilden "Geijers tanke" utfördes i skiss i Köpenhamn 1879. Sedan Börjeson flyttat till Stockholm sistnämnda år löste han den ena statyuppgiften efter den andra.

Vid tävlan om Holbergs staty, som skulle resas i Bergen, blev han segrare, likaså vid tävlan om Axel Oxenstierna i Stockholm och Karl X Gustav, ryttar-

¹ Scholander till Börjeson 1 april 1874. — En tecknad skiss till ett Sturemonument i denna anda efter idé av Axel Emanuel Holmberg hade 1872 varit att se i tidningen Svalan.



*John Börjeson. Skiss till Sten Sturemonument 1874.
Brons i Nationalmuseum.*

staty i Malmö. Denna följdes av ytterligare två rytтарmonument, Magnus Stenbock med sockelgruppen Getapågarna i Hälsingborg och Karl IX i Göteborg samt av statyer av Scheele — sittande, i Humlegården, Stockholm — Nils Ericson vid Centralstationen, Karl XI i Karlskrona och slutligen Alströmer i Göteborg. John Ericssonmonumentet i Stockholm blev en kolossalbyst jämte en naken sockelfigur "Arbetaren".

Börjesons statyer voro på sin tid uppseendeväckande alster av modern realism. Alla äro framställda i deras tids dräkt, Holberg med hatt och käpp — han är



John Börjeson. Axel Oxenstiernas staty.
Avtäckt 1890.

I Axel Oxenstierna har Börjeson givit en personifikation av kraftfull manlighet, ridderlighet, överlägset lugn och ädel vishet. Och ypperlig personkaraktistik äger bilden av Karl X Gustav, som grovlemmad och myndig sitter säkert i sadeln på sin starka stridshäst — häst och ryttare i *en* gjutning.

Starkt och monumentalt hållen är bysten av Nikodemus Tessin, som pryder slottets västra trapphall. Men John Ericssonmonumentet är stillöst och plottrigt — skissen lovade mera än vad det i stort utförda verket nådde.

Mellan sina monumentalverk åstadkom Börjeson mycket annat: realistisk porträttskulptur, moderna barngrupper, statyetter — "Helga, som sitter och syr" — m. m.

ute på promenad, med pigg och vaken uppsyn iakttagande sina samtida — Geijer i bonjour och överrock, båda utan vare sig slängkappa, lagerkrans, penna eller manuskript. Geijer står bredbent, trygg och tvärsäker, med händerna på ryggen och blicken riktad rakt framför sig. En liten bronsbyst, ett förarbete för statyn, ger med sitt vakna uttryck av klarögd och livfull intelligens mera än den monumentala bilden. Denna framställer professorn, universitetsläraren Geijer, hans skaldskap är antytt genom en allegorisk figur, "Geijers tanke" kallad, en ung, späd kvinna, som med huvudet sänkt och med harpan i handen sitter drömmande vid sockelns fot. Monumentets huvudfigur förefaller prosaiskt kärv och skolmästaraktigt bred, "tanken" är fin och skär, full av äkta poesi och vek stämning.

Scheele är ungdomlig och smärt, där han sitter bredvid sin retort, grubblande över ett kemiskt experiment.

Hans sista arbete, ofullbordat, är en skiss till ett nationalmonument. I idéen går Stureskissen igen. Kring den runda sockeln flockas representanter för svenska folket, fyra utsprång upptaga ryttarstatyer av svenska hövdingar, Engelbrekt, Sture, Gustav Vasa och en av Karlarna. Från denna underdel växer monumentet upp, på vardera sidan sitta Ägir och Näcken, omflutna av nedströmmande vatten, och samtidigt representeras av en grupp kraftiga ynglingar. Detta var den åldrande monumentalskulptörens sista konstnärsdröm.

Karaktären i Börjesons konst är robust styrka, omedelbar, rättfram uttryckt livslust och livsglädje, friskhet och kraftkänsla.¹

12.

Johan Edvard Ericsson, f. 1836, d. 1871. Till samma åldersklass som Börjeson och Kjellberg hör *Johan Edvard Ericsson*, sin tids främste medaljgravör i Sverige. Qvarnström, som själv sysselsatt sig med allegoriska kompositioner för medaljer och som med vaken blick sökte efter anlag för medaljgravyr hos de unga, hade väckt hans lust för denna konstart. Han modellerade under Molins ledning, fick sin kungliga medalj vid akademien, studerade även i Köpenhamn och var, då han 1863 erhöll resepenionen, redan erkänd som en skicklig medaljgravör.

I Tyskland, i Paris och Italien, där han tillbragte sina fem stipendieår, utförde han dels några statyetter — "Tiggarpojke", "Slav som bryter sina band" — dels försökte han tillämpa nordiska stilar på konstindustriella föremål — hans "Idunvas" med reliefbilder ur nordens mytologi utgör ett försök i denna riktning — men huvudsakligast arbetade han på att höja den svenska medaljgravvren, som sjunkit betänkligt sedan Ljungbergers och Fehrmans dagar.

Kort efter hans återkomst hem 1869 brötos hans krafter av en tärande sjukdom, som snart lade honom i graven. Bland hans sista arbeten är en täck grupp, en ung moder, lekande kurra gömma med sitt barn.²

Medaljgravvren i Sverige uppehölls för övrigt under denna tid av de tre Lundgren.³ *Per Henrik Lundgren* — som skulptör elev av Byström — väckte stora förhoppningar som medaljgravör och hans arbeten sattes mycket högt. Men hans bana bröts tidigt av sjuklighet. Hans syster, *Lea Ahlborn*, hade tidigt blivit uppmärksammas av Qvarnström och sattes genom dennes bemedling i tillfälle att studera i Paris. Återkommen ärvde hon sin faders befattning som gravör vid myntverket. Under en följd av år måste hon efter förmåga uppbära medalj-

¹ På Nationalmuseum är Börjeson rikt representerad, bl. a. av skissen till Sturemonumentet, gjuten i brons. — ² Liksom Idunvasen på Nationalmuseum.

³ Ludvig Persson Lundgren, f. 1789, blev 1830 gravör vid kungl. myntet, d. 1853. Hans son Per Henrik, f. 1824, studerade ett år i Paris med akademiskt stipendium, d. 1855. Dennes syster Lea, gift med ornamentsbildhuggaren Karl Ahlborn, f. 1826, d. 1897.

gravvren i Sverige snart sagt ensam — ensam även i så måtto, som hon ej hade att tillgå dugliga biträden för det rent hantverksmässiga.

Adolf Lindberg, f. *Adolf Lindberg* — elev av Tasset i Paris — betecknar upp- 1839, d. 1916. svinget. I honom fick den svenska medaljgravvren en mästare, som förenade förmågan av formgivningens adel och renhet med kraft och elegans i utförandet. Hans medaljongsporträtt visa en uppdriven förmåga att träffa den karakteristiska likheten hos personer och att återgiva den med realistisk och känslig skärpa.



A. Lindberg. Medalj över Jenny Lind 1891.

Alexander Carlson, En konstnär, som i likhet med Ericsson och Per Henrik Lund- f. 1846, d. i Rom gren bröts i förtid, en skulptör, som i begåvning fullt ut kunde 1878. mäta sig med vilken som helst av samtida svenskar, var *Alexander Carlson*.

I sin tidiga ungdom hade han försökt sig på scenen — vid Selinders elevteater 1863 — övergick 1865 till Konstakademien och blev Molins elev och biträde.

Från akademien begav han sig 1872 till Rom utan kunglig medalj eller stipendium. Han omtalas av landsmän i Rom som glad och levnadsfrisk, "en imponerande person". Levde tillbakadraget och var aldrig lärd i konsten att hålla sig framme. Han fick beställning på kopior efter antika bilder, och hans mesta tid upptogs av att hugga dessa i marmor. Det var tack vare vänners intresse, han fick ett par beställningar på annat än kopior.

Liksom Kjellberg, Börjeson och Ericsson ville han gärna behandla nordiska myter. På beställning av en privatman i Göteborg, G. Heyman, utförde han för dennes bostad sin största och mest betydande komposition, frisen "Baldersbränna". I en stor mängd figurer framställes här den döde Balders likfärd. Vid stranden är bålet rest i en båt, där framför vänta de tre nornorna, gudarna i sina vagnar, krigare, spelmän, kvinnor, hela den nordiska Olympen följer den döde Balder på



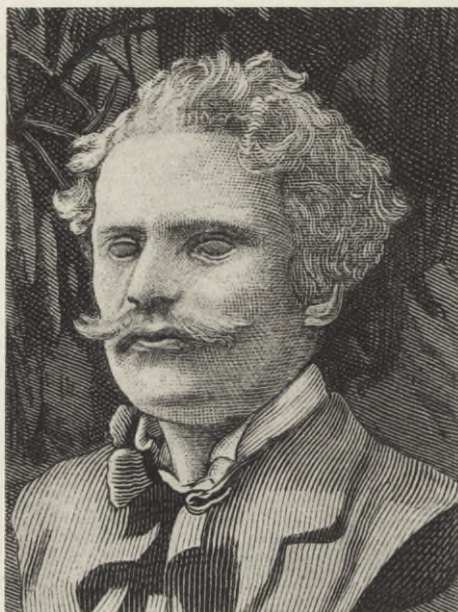
Alex. Carlson, Baldersbränna.
Rom 1877.

hans sista färd. Kompositionen är livlig, rik, omväxlande, de mytiska figurerna fyndigt och genialt karakteriserade. En mängd detaljer fångs, konstnären har ej varit rädd för ett och annat groteskt inslag i skildringen, där Valhalls djurvärld ej heller saknas.

I personlig hållning och karaktär står detta verk högt.

"Loke bindes av gudarna" — som aldrig blev annat än en ofullbordad skiss — äger must och styrka i anslag och rörelse, och den "Vas med dansande backanter", som tack vare Pontus Fürstenberg blev gjuten i brons, ger ett utsökt prov på smidighet och smak och på fint utbildat formsinne.¹ Det är friskhet och ungdomlig konstnärsglädje i dessa små, livligt hållna figurer — de tre

¹ Vasen har med Fürstenbergs samling övergått till Göteborgs museum, som även äger relieferna "Morgonen", "Aftonen" samt "Diana och Endymion" m. m. Ett senare exemplar av vasen i brons inköptes 1885 av Nationalmuseum. "Lokes fångslande" skänktes i brons till Nationalmuseum samma år.



Alexander Carlson.
Träsnitt, sign. J. E. Finlands nationalmuseum,
Helsingfors.

backanterna, som dansa kring skålens fot, och den lustige satyren högst uppe, som blåser flöjt och hoppar sirligt på sina bockfötter. Den låga, formrena skålens grepar bildas av genier, som övergå i akantusornament. Det hela är behagfullt, elegant och helgjutet — ett litet intagande konstverk.

Det år, då Alexander Carlson signerade dessa båda arbeten, blev hans sista. Ett anfall av tyfus orsakade hans död den 13 november 1878.

Stor framgång hade han ej haft att glädja sig åt. Vid akademien gingo mindre begåvade kamrater honom förbi, och under sin romtid ansåg han sig glömd och ringaktad hemma. Baldersbränna — hans främsta verk — har förblivit så gott som okänt.

Samtida med Carlson i Rom voro *Oskar Berg* och *Alfred Nyström*.
Oskar Berg, f. 1839, d. 1914.

Albert Nyström, f. 1844, d. 1897. Den förstnämnde var romare från 1873 till 1878. Bland hans arbeten överträffas de med klassiska motiv — "Pan tröstande den sörjande Psyke", "Satyr och faun" — av de genreartade — "Mandolinspelaren", "Gosse som modellerar", "De första stegen", bilder, där finheten i återgivandet av rörelsen och kroppsformerna — det smidigt behagfulla hos den modellerande gossen, det komiskt otympliga hos barnet, som försöker stå på egna ben — sammansmälta med det omsorgsfulla utförandet till ett harmoniskt helt.

Nyström, som — medan han ännu var elev vid akademien hemma — tack vare Molin fått sig anförtrött utförandet av Bellmans staty för Hasselbacken, hade i och med detta arbete gjort en uppseendeväckande debut. Under de tre år, han sedan studerade i München, röntes han även där erkännande — en staty, "Sovande yngling", förskaffade honom münchenakademiens "grosse Ehrenmünze". Bland hans arbeten från de många år, han sedan uppehöll sig i Rom, märkas porträttbyster, grupper — "Hagar och Ismael i öknen" m. fl. — genreskulptur och även monumentala verk, ett par utförda i stort, flera i skiss.

VI.

SVENSKA PARISARE. 1870-TALET.

1.

Flertalet av de utresande unga svenskarna hamnade i Paris, och därigenom fick vår svenska konst sin andel i det moderna genombrott, som denna tid medförde.

Då härskade realism, handfast realism men även experimentlust och nyhetsbegär. Tidens sökande ledde till ljusmåleri och impressionism, till en ny färglära och en ny målningsmetod. Denna tid var stolt över att ha uppfunnit "modern konst för moderna människor".

Alltsedan århundradets mitt var Courbet i Frankrike det realistiska måleriets hövding och herre. Under 1860-talet väckte hans efterföljare, "realisternas skola", uppmärksamhet och förargelse. Detta årtionde medförde i Paris sådana orostecken som "de refuserades salong", som framtvangs av den kejsrerliga regeringen 1863, och Zolas kampanj för realismen 1866. Det är likväl att lägga märke till, att Zola — som blev kallad "realismens härold" — alls ej såg måleriets huvudsakliga uppgift i objektiv verklighetsavbildning.¹

Även Millet blev kallad realist. Han målade ju vulgära ämnen och simpla typer, målade bonden i dennes dagliga tillvaro, arbetet i hemmet och i den alstrande, fruktbara naturen, lantmannens dagliga miljö. Såningsmannen, Tröskaren, Trädplanteraren, Axplockerskor på åkern, det är milletska motiv. Han behandlade dem med biblisk enkelhet, även vulgära detaljer fingo i hans framställning något av monumentalitet. I hans bilder av arbetet i marken eller i hemmet fann konsten ett nytt ideal, ett nytt språk.

¹ Zola framhåller i sina alarmartiklar med anledning av salongen 1866, att det moderna måleriet visserligen bör skildra verklighet — "att måla drömmar är en lek för barn och kvinnor, männens uppgift är att måla realiteter" — och att målaren bör söka nya och starka uttrycksätt, "un accent nouveau et puissant", men det han först och sist söker i ett konstverk är det personliga och levande: "Une œuvre d'art est un coin de la création vue à travers un temperament."

Denna ofta citerade sats återkommer på minst tre ställen i Zolas konstartiklar, maj 1866. Dessa började införas i tidningen l'Événement men väckte sådan upphetsning, att tidningens ägare efter den andra artikeln fann sig föranlåten att avbryta seriens offentliggörande. Den trycktes 1867 i Arsène Houssayes "Revue du XIX:e siècle" och ingick sedan i Zolas essaysamling "Mes haines" 1880.

Den religiöst betonade vördnad inför naturen, som talade ur Millets verk, ägde i lika hög grad Théodore Rousseau. De levde sedan många år tillbaka som goda grannar och vänner i byn Barbizon invid Fontainebleauskogen, och omkring dem samlades en konstnärskrets, som blivit kallad Barbizonskolan — män av ganska olikartad läggning, förenade i sin viljestarka, intensiva och individuella naturkult.

Dessa konstnärer levde relativt föga uppskattade, till dess världsutställningen 1867, där de deltog med en fullig och representativ samling av sina verk, medförde en oväntad framgång. Rousseau var då en av de fyra franska målare, som tillerkändes hedersmedaljen — de tre andra voro Meissonier, Cabanel och Gérôme — och bland vinnarna av medaljer av första klassen voro Millet och Daubigny och av andra klassen Corot och Dupré.

Barbizonmästarna framträdde ej med proklamationer, framlade intet program, bundos ej av några lagbud. I deras strävan kan man dock utläsa vissa grundsatser:

Att vägen till en intim naturuppfattning måste gå genom hängiven inlevelse i naturens karaktär och väsen; att det personliga temperamentet, känslans djup och styrka ger ett konstverk dess innebörd; att målaren må välja ett aldrig så enkelt eller fattigt hörn av skapelsen, huvudsaken är, att han ser det med egna ögon; att styrkan i en naturskildring ej ligger i att denna är noggrant utarbetad i rikedom av detaljer utan däri, att den ger ett samlat, helt intryck.

Kravet på innerlig samlevnad med naturen medförde stegrade fordringar på studiets skärpa, medförde nya ansatser och nya behandlingssätt.

Målaren flyttade sitt arbete från ateljén ut i naturen. Att franska landskapsmålare gjorde studier ute, under bar himmel, hade Wetterling rapporterat från Paris redan på 1820-talet. Sedan dess hade denna metod praktiserats — om också ej allmänt — ej blott i Frankrike, men den användes uteslutande dels för förskisser, dels för detaljer. Även Barbizonmästarna utförde sina målningar i ateljén, likväl efter noggranna skisser eller studier på platsen. Daubigny var den förste, som — under sitt sista utvecklingskede — målade sina tavlor från första penseldraget till det sista ute i fria luften.

Pleinairstudiet medför slopande av de konventionella reglerna för landskapsmålning. Målaren är van att söka effekt genom motsättning mellan ljusa och mörka färger. Men i fria luften stå såväl skuggor som dagrar ljusa, och färg spelar in överallt. Uppgiften blir nu den att fånga och återgiva lokalfärgerna i naturen, så som de påverkas av ljus och luft, att analysera färgtonernas inbördes styrka — valörerna — att komma naturens färgharmonier och motsättningar så nära som möjligt.

De nya uppgifterna medföra ett nytt behandlingssätt. Då naturens stämningar oupphörligt skifta, gäller det för målaren att fånga dem i flykten, fånga de atmosfäriska fenomenen, ljusbrytningar, övergångar. Härtill fordras snabb iakt-

tagelse och rask pensel, det är ingen tid till utarbetande, målaren har att i sammanfattande drag fastslå sitt intryck av en naturföreteelse, ofta ett ögonblickligt, förbiilande intryck, "une impression vierge".

Nästa steg i måleriets förnyelse blev impressionismen. Målet var allt fortfarande att nå största möjliga ljusstyrka, som ett medel att driva upp ljusverkan infördes nu användandet av prismatiska färger och en konsekvent genomförd, sönderdelad teknik. Med färger, blandade på paletten, kunde målaren aldrig nå ett så klart ljus och ett så koloristiskt vibrerande liv som är möjligt att åstadkomma, om han avsätter färgerna rena på duken i fläckar eller streck och ytterligare stegrar deras verkan genom isättning av deras komplementfärger. Färgerna skulle alltså blandas ej på paletten utan i åskådarens öga.

Nyhetsmännen sökte stöd för sina teorier hos samtida vetenskapsmän, och så fick den prismatiska målningsmetoden sitt system och sin katekes.

Den var mera genomgående revolutionär än någon annan nyhet inom konstutövningen sedan långa tider tillbaka. Den sprängde måleriets traditioner. Med detta förfaringssätt upplöste målaren naturens former i färgfläckar, nyanser och reflexer, och han uppgav teckningen liksom han uppgav karaktär, personlighet, smidighet och känsla i penselföringen.

Den nya metoden utexperimenterades under de första åren av 1870-talet, gruppens första utställning ägde rum 1874. Det var vid detta tillfälle en kritiker uppkallade riktningen impressionisternas skola. Grupputställningar följde sedan varje eller vartannat år. Detta var impressionismens "heroiska" skede. Några av de första deltagarna drogo sig snart tillbaka, Manet, som med lidelse deltagit i experimenten med dekomponerade färger, återvände till att utställa på salongerna, blev åter refuserad där, vann slutligen likväl medalj och hederslegionens röda band, inseglet på officiellt erkänt konstnärsskap. Impressionisternas måleri betraktades en tid framåt huvudsakligen som ett utslag av charlataneri och sensationslystnad och möttes med löje och ringaktning.

1870- och 80-talen utgjorde för Frankrikes konst en lysande tid av kraftsamlande och kraftutveckling. Den gav en rik och imponerande helbild, alla nyanser mellan tradition och modernitet voro där representerade.

I högsåtet satt fortfarande den historiska skolan, och ungdomens väg till framgång gick liksom förr säkrast genom "école" och prix de Rome. Det stora måleriet intog dominerande platser på salongen, där bibliska, antika, mytologiska och allegoriska ämnen aldrig saknades. Monumentalmåleriet i dess högsta yttringar stödde sig på grundliga studier av italienska renässansmålare. 1860-talet hade därtill medfört en kraftig påverkan från spanska mästare. Orientmåleriet fortlevde, historisk realism likaså, och en banal, sötaktig salongsklassicism beundrades i förnäma kretsar. Men fantastisk sagodiktning hade sin representant i Gustave Moreaus extatiska feerier, med sällsamma ämnen och yppig

kolorit. Och tidens store monumentalmålare Puvis de Chavannes hade utbildat sin stil stick i stäv emot det franska romantiska måleriets genombrottsman Delacroix. Dennes temperament var lidelse, oro, rörelse, färgglöd, Puvis' konst var enkla harmonier, stillhet, heliga lundar, harpor i luften, överjordisk frid.

Uppslagen från närmast föregående tid — i motiv liksom i framställningsätt — gjorde sig ej minst gällande i landskapet, där Barbizonmästarnas insat nu trängt in i allmänna medvetandet, och i genren, där Courbet och Manet givit uppslag till en ny riktning: friluftstudiet, tillämpat i stort på realistiska vardagliga motiv. Som denna riktnings typiska representant står Bastien-Lepage — bondson från Lothringen. Han målade 1874 sin farfars porträtt, den gamb mannen sitter i sin trädgård, vardagsklädd, händerna i kors, snusnäsduken i knäe. Bastien upptog sedan Millets motivkrets, målade bondetyper och bondeliv, skördefolkets middagsvila ute på ängen, potatisplockande flickor.

Vid slutet av 1870-talet stod han som den unga målarskolans främste man, representant för realism, fotad på individuell uppfattning och på behärska, moget studium av såväl form som färg.

Måleriet är den konstart, som mest låter tala om sig, men franska kritiker från denna tid iakttaga med större tillförsikt verksamheten inom skulpturen och anse, att denna aldrig stått högre. Den arbetar sig med kraft ut ur klassiciteters fjättrar, visar på en gång fantasi, styrka och kraftig realism, formkänsla äger den utvecklad ända till överförfining, i alla händelser uppbäres den av hög konskultur. De representativa namnen äro Carpeau, Paul Dubois, Barrias, Chapi, Frémiet.

Världsutställningen 1878 — endast sju år efter kriget och efter kommunens förstörelseverk — uppenbarade den franska konstens överlägsenhet, men det som främlingen tvangs att beundra i denna konst, var främst dess kultur, dess starka ryggrad, dess samlade kunskap och intelligenta, energiska arbete. Unga svenskar kunde med skäl erkänna den franska konstens strävan till "ljus, klarhet och sanning, förenad med utmärkt teknik, och det i alla branscher".

2.

Den svenska paris-kolonien. Under världsutställningen 1855 hade svenska konstnärer talrikt flockats i Paris, och även under de följande åren räknade

Couture ett antal svenskar bland sina elever. I början av 60-talet träffades några enstaka svenska konstnärer i Paris: Malmström, Kjellberg, Brandeliu, Virgin, Werner. Malmström stannade till sommaren 1863, fick alltså uppleva de refuserades salong men intresserade sig tvivelsutan mera för kämparna på Brävalla.

Under de närmast följande åren tycktes förbindelserna mellan Sverige och

Paris vara så gott som avbrutna.¹ De började återknytas fram emot årtiondets slut. 1866 slog Alfred Wahlberg ner sina bopålar i Paris. 1868 anlände dit Hugo Salmson, konstakademiens stipendiat. Även ett par nybörjare i konsten, Nils Forsberg och Gustav Cederström, valde vid denna tidpunkt Paris till studieplats.

Krigsutbrottet 1870 jagade bort de flesta av främlingarna. Men efter fredsslutet vidtog invandringen på nytt och nu i ökad omfattning. Under vintern 1873—74 översteg de svenska parisartisternas antal olyckssiffran 13. Några av dem — Rosen, Perséus, Kronberg, Josephson — stannade visserligen den gången ej länge — och något kamratliv över lag existerade ej. Bland svenskarna av denna kull voro — förutom de nyssnämnda samt Wahlberg och Salmson — Forsberg, Cederström, Gegerfelt, Severin Nilson, Birger Ek, Karl Hill, Ingel Fallstedt och arkitekten Holmgren.

Vid årtiondets mitt och under de år, som närmast följde, anlände ett nytt uppbåd: Borg, Hagborg, Pauli, Hafström, Carl Larsson, Hugo Petersson (Birger), landskapsmålarna Norstedt, Hermelin, Arborelius, Mauritz Lindström, Lindman, Törnå, Ekström, Skånberg, Johan Ericson. Parisersvenska skulptörer voro då Börjeson, Brambeck, Hasselberg, Hjalmar Norrström, Allan Österlind (som snart ägnade sig huvudsakligen åt måleri), arkitekter Johan Smedberg — som under två år arbetade hos Garnier — och Grundström.

Ett par av svenskarna hade förut studerat i Tyskland, de flesta kommo direkt hemifrån. Från en vrå av världen funno de sig flyttade till dess medelpunkt.

Naturligt nog kände sig en och annan av de nykomna osäker och villrådig i sin nya omgivning. Hugo Birger erkände, att han under sex veckor varit "nästan otillräknelig av pur Forbauselse" — och han var ej den ende, som behövde tid, innan han kunde smälta de stridiga och överraskande intrycken.

Det hände, att en och annan av dem kände sig föga tilltalad av den moderna franska konsten, saknade hos denna inspiration och själsinnehåll. Rosen — som ju ej hörde till den oerfarna ungdomen och som nu tillbragte endast *en* vinter i sin födelsestad Paris — ville ej tillerkänna de franska konstnärerna andra goda egenskaper än en högt uppdriven virtuositet. Men andra nordens fransmän glädde sig åt att i denna franska konst finna just det, som de sökt förvävas på andra håll. Paris blev för dem rätta platsen att arbeta sig till såväl skicklighet som självständighet.

"Där hemma", skrev Carl Larsson till Boklund,² "talas så mycket om fransmannens lättsinne och jäktande efter falskt effektsökeri i måleriet, och så fick

¹ Våra konstnärers bidrag till världsutställningen 1867 omtalas som respektabelt. Karl Wetterhoff nämner i Ny ill. tidning Wings Kraka, Malmströms Älvalek, "en katolsk legend" av Werner, en kyrkinteriör av Scholander, genrer av Nordenberg, Jernberg, Fagerlin, Wallander, landskap av Karl XV, Edv. Bergh, Wahlberg, Holm och Rydberg. Varken Wetterhoff eller Dardel i sin dagbok omnämner Höckerts Slottsbrand, som — utan framgång — utställdes vid detta tillfälle. Dardel lyckades — enligt hans egen utsago "med svårighet" — utverka medalj av tredje klass åt Bergh och Fagerlin. — ² 30 jan. 1878.

jag här se de största och allvarligaste idéer skildrade på det mest ståtliga sätt: med en teckning så kolossalt korrekt och sträng samt en färg, visserligen nobel och mäktig men som i allmänhet underordnar sig.”



”Hörnan.”

Teckning av Ache 1883 i ”Palettskrap”.

Det första, de fingo klart för sig i Paris, var detsamma, som de äldre svenskarna lärt sig inse, när *de* kommit dit: att de kunde alltför litet. Boklund fick i brev från f. d. elever läsa erkännandet, att de ej dragit tillräcklig nytta av den undervisning, som erbjöds vid akademien, och att de nu borde börja om från första början i Principskolan. Deras första mål måste nu bliva att söka herravälde över uttrycksmedlen, att — som en av dem uttrycker sig — ”förvärva det kapital, som bär de enda säkra frukterna”.

De ägde i allmänhet ej en starkt personlig syn på tingen men ej heller några ensidiga doktrinära grundsatser. De hade utgått ur Sveriges — som Scholander yttrat — ”hållningslösa konstskola”.¹ Deras talang var dock mottaglig och bildbar, flera av dem ägde slumrande eller yrvakna möjligheter, som endast behövde utvecklas och få tid på sig för att växa.

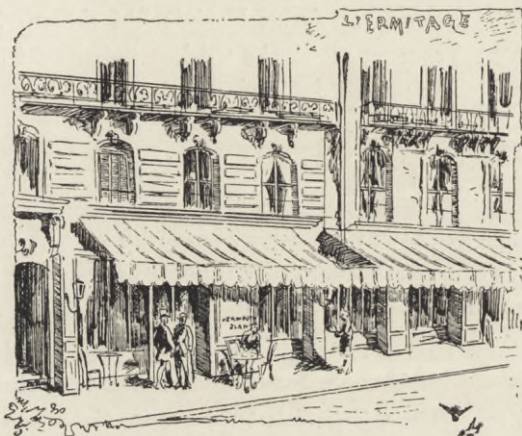
Metodiska skolstudier lockade dem föga. Av unga svenskar inom detta släktled var det endast ett par, som följde de äldre kollegernas exempel och sökte ledning av franska mästare. I regeln föredrogo de att söka sig fram i frihet. Kamratskap med franska konstnärer avhörs så gott som aldrig. Svenskarna slöto sig samman, utgjorde en liten stat i staten, kamratlivet från Stockholm var överflyttat till Paris.

En och annan av de arriverade svenska parisarna hade etablerat sig ståndsmässigt och elegant, men de flesta bodde och arbetade i skäligen anspråkslösa ateljéer uppåt Buttes Montmartre — ”bytten”, som denna stadsdel kallades på svenska. Montmartre var på denna tid ett enastående originellt konstnärskvarter i världsstaden. Det var allt annat än reglerat och linjerat, med sina trädgårdar och utsikter var det halvt lantligt, och där fanns fullt upp av småtrevliga måleriska motiv. Koloniens samlingsplats låg nedanför höjden vid Boulevard de Clichy, hette Restaurant des Lilas men gick under namnet Hörnan. Där stod på den tiden ett skäligen skräpigt tvåvåningshus, som närmast påminte stockholmsgossarna om Mindre teatern — ”Hammerska ladan” — därhemma.

Hörnan var koloniens ”mathål” och etablissemangets välvillige värd lämnade gästerna kredit i sådan omfattning, att de hittade på att kalla stället ”svenska kreditaktiebolagets filial i Paris”. På kvällen gick man gärna över till det strax därinvid belägna Café de l'Ermitage, bemäktigade sig biljarden och spelade ett parti ”kastrull”. Då kunde antalet svenskar, ”som arbetade i kastrullen”, stiga till ett tjugutal, då ljödo svenska kvartetter, då berättades gamla historier från akademien, och ”då ska jag säga gasken står högt i tak”, skrev Birger hem till Boklund.

Bland dessa ”riddare av den röda kastrullen” fanns mer än en typisk represen-

¹ Uttryck i ett brev 1878. Scholander tillägger till sitt yttrande: ”Men skall man välja mellan ytterligheterna, så leve då friheten och själsväldet!”



”Eremitaget.”
Teckning ur ”Från Seinens strand”, 1883.

tant för 1870-talets svenska konstnärsgeneration. Där funnos vardagsnaturer men ännu flera original. Där fanns uppsluppen pojkaktighet och sorglös ovisshet om morgondagen, där fanns oförmåga att förstå pengars värde, men där fanns också spänstighet, friskt ungdomshopp och lycklig glömska av tomheten i kassan.

Det fanns inom kretsen ungdomligt övermod, men det fanns på samma gång ärlig och sjudande arbetslust, seghet, som ej lät modet falla, och dugande kraft.

I denna krets utgjorde skandinaverna, dit finnarna naturligtvis räknades, ett folk, och svenskar och norrmän levde i vänskaplig union. Sett genom minnets förskönande glasögon har det ungdomliga konstnärslivet i Paris från detta skede börjat omsvepas av ett legendariskt skimmer, och för eftervärlden kommer det att stå som ett motstycke till konstnärslivet i Rom på 1830- och 40-talen. Att det arbetades mera i det moderna Paris än i romantikens drömmande Rom, får anses som ett faktum.

Sommartiden var kolonien skingrad, några reste till havskusten, till Bretagne eller Normandie, andra slogo sig ner vid stränderna av Loing eller Oise, andra åter hamnade i det historiska Barbizon, som ännu bevarade sin idylliska karaktär — den trevna byn, fader Gannes värdshus med alla dess minnen — och framför allt lockade den majestätiska och ojämförliga Fontainebleauskogen.

På salongen utställde alla — de som ej blevo refuserade. Svenska landskapsmotiv förekommo. Exempelvis utställde Wahlberg 1875 en svensk idyll, björkar i sensommar, Gegerfelt 1876 svensk vinter och Arborelius snömotiv från Dalarna. Landskapsmålarerna uppvisade för övrigt motiv från Holland och från franska landsbygden.

I parisersvenskarnas figurkonst skönjas såväl gamla som nya strömningar.

Bondelivsbilder från Dalarna målades en tid framåt av Salmson — även Josephson utförde under sin studievinter i Paris en dalinteriör med figurer. Fru Mimmi Zetterström målade lappkåtor. Men Salmson målade även modern elegans och salongsgenre i rokokokostym, medan Hagborg föredrog att ikläda sina modeller dräkter från direktoriet. Övergång till figurstudier i stort betecknas av den sistnämndes parisgamin, som läser *Le Figaro*, och av fiskarhustrun i väntan på bryggan samt av Salmsons bondkvinna på landsvägskanten, målade i naturlig storlek i helfigur. Detta var parisersvenskars bidrag till den nya realistiska skolan.

Samtidigt arbetade Forsberg på sina akrobater, hållna i hans lärares Bonnats kraftiga stil. Borg vågade sig på en för en ung svensk så enastående uppgift som Adam och Eva i paradiset i sällskap med tigrar och pantrar, en stor målning, där han sökte dekorativ bredd och flytande linjer. Carl Larsson anlade en fantastisk scen från syndafloden. Men den ende av de våra, som vid denna tidpunkt förde en stor ansats fram till ett stort resultat, var Cederström i "Karl XII:s likfärd".

Den svenska avdelningen 1878 i världsutställningens konstpallats blev ganska ojämn, föreföll sammansatt på en slump. Nationalmuseum utlånade inga konstverk denna gång, som fallet varit 1867, och ett par av de svenska tavlorna på världsutställningen hade förut blivit refuserade för årets salong. Svenska avdelningens glansnummer voro Wahlbergs sju landskap, "Karl XII:s likfärd" var dess mest uppmärksammade målning.

Vid prisutdelningen fick Wahlberg medalj av första och Cederström av andra klass. Mention tilldelades Salmson samt skulptörerna Börjeson och Oskar Berg.

Salongen 1879 medförde medaljer åt Salmson och Hagborg.



Alfred Wahlberg.
Tecknad av R. Bergh 1881.

3.

Alfred Wahlberg i *Alfred Wahlberg* hade överflyttat till Paris efter fem studieår Paris. i Düsseldorf och därpå följande fyra års verksamhet hemma i Sverige.

Han debuterade på världsutställningen 1867, bland annat med sitt stora, för Nationalmuseum inköpta Kolmårdslandskap men väckte föga uppmärksamhet.



A. Wahlberg. Landskap i mäsken.
Oljemålning Paris 1870. Nationalmuseum.



*A. Wahlberg. Månskensstämning, Fransk sommarnatt.
Oljemålning 1870. Nationalmuseum.*

Året därefter utställde han ett månsken från Fjällbacka samt "Fiskläge vid bohusländska kusten" i solnedgång med skimrande himmel över de grå kojorna, följande år två franska landskap och 1870 den stora månskenstavlan, som nu ses på Nationalmuseum, och ett landskap från Södermanland — ängsmark och



*A. Wahlberg. Vaxholm i höststämning.
Oljemålning 1872. Nationalmuseum.*

sjö, sank stränder, sommar, solsken, frodig grönska. Han vann nu medalj på salongen, 1870—72 vistades han i Sverige, sistnämnda år fick han åter medalj på salongen och 1874 hederslegionen.¹

Han hade i Paris lärt känna den konst, han fann sig andligt besläktad med och där han hade hemortsrätt. I Barbizonmästarna hade han funnit föregångsmän, i deras naturraskådning den grund, han länge famlande sökt. Han var smidig, mottaglig och lärgirig, hade nu lärt ett nytt språk, nått jämvikt mellan känsla och uttryck.



*A. Wahlberg. Månsken på havet.
Oljemålning 1878.*

Först och sist var han lyriker. Med förkärlek målade han sommarkvällar och månskensnätter, ömtåliga och ej lätt fångade stämningar, franska nätter med smekande mjuk, varm luft eller nordisk halvljus natt, gärna blek måne bakom florslätta moln och lekande glitter på stilla vatten. Han var poet och musiker, hans naturkänsla var lika subtil som behandlingssättet var raffinerat och elegant. Ingen svensk hade målat så praktfulla landskap.

Många av hans succéstavlor hade svenska motiv, från sina ofta upprepade besök i Sverige förde han med sig massor av studier. Han målade högsommarkväll med landskapet övergjutet av gyllene aftonsol, han målade septembersol

¹ Intill 1872 utdelades vid salongen, förutom hedersmedaljer, högst 40 medaljer, alla av en och samma klass. Från och med 1872 uppdelades salongens medaljer i två klasser, 8 av första och 16 av andra klass, 1874 tillkommo dessutom medaljer av tredje klass samt hedersomnämmande ("mention honorable").

över björkhagen och ödsligheten på heden en stormig oktoberdag. Han målade höstnattens tunga stämning, då månen blänker vasst fram mellan jagande slitna skyar. Och han stämde upp sin mänskenssonat för full orkester, månsken över havet, gnistrande ljusspel över hela firmamentet med hopade molnmassor, effektfullt så det förslog. Men han målade även motiv från Fontainebleauskogen och från Dyrehaven vid Köpenhamn, i jämnt dagsljus, i kraftfull, fast teckning med svepande luft omkring de väldiga träden, mustigt och kärnfullt, intet spår av effektsökeri. Dessemellan små musikaliska stämningar i dämpad, förfinad harmoni.

I regeln äro hans tavlor noggrant genomarbetade, tecknade med omsorg, färgen avsatt utan spår av vårdslös klatschighet. Trots de lovord han vunnit för sin för-



A. Wahlberg. Majdag, Nizza.
Oljemålning 1878. Göteborgs museum.

måga att skildra det ögonblickliga i naturen, var han alls ej impressionist, och det var långtifrån alltid han gav naturintrycket med omedelbarhetens friskhet.

Detta är däremot fallet i många av hans studier — även då han i hastiga, summariska drag fastslog sitt *minne* av en stämning, intrycket fångat i flykten, bevarat och förtätat. Om sin stora "Afton på Hallands Väderö" har han berättat: "På en séance av två timmar gjordes studien och därefter målades tavlan i Paris, på vilken jag nog arbetade mer än hundra dagsséanser utan att dock bliva nöjd med den." Tavlan fullbordades 1880, numera — tillade han 1894 — gör jag tavlan färdig ute efter naturen.

Han hade ännu framför sig en lång verksamhet, förblev en outtröttlig sökare och försökare.

4.

Hugo Salmson, f. Bland figurmålarna var *Hugo Salmson* den äldste på platsen 1843, d. 1894. och blev den förste representanten för parisersvenskt valör-måleri.

Han hade efter akademiska studier vunnit kungliga medaljen 1867 för ämnet "Sten Sture erbjuder Gustav Trolle frid och försoning" och reste 1868 som stipendiat över Düsseldorf till Paris. Där hade Bonnat ingen plats ledig på sin elevateljé, även på Cabanels dörr klappade han utan framgång, varpå han blev privatelev hos Charles Comte, som hade till specialitet historiska genrer, som han utförde med sirlig och delikat pensel. Comte satte sin elev att teckna efter antik och att måla efter levande modell. Eleven fullbordade därjämte och hemsände en kostymgenre: "Gustav Vasa finner sin gemål Katarina Stenbock sovande och hör henne säga: Kung Gösta håller jag mycket kär, men Rosen glömmer jag aldrig" — ett motiv, som återkallar minnet av Linnells historiemåleri eller de akademiska prisämnen från den tid, då seklet var ungt.

På salongen 1870 debuterade Salmson med genren "Révélation" (Upptäckten), en dramatisk scen, som utspelas i en dalstuga. En zigenarkäring röjer i korten en ung kullas djupaste hemlighet — kvinnorna, som bevittna avslöjandet, visa häpnad och harm. Kompositionen — omsorgsfullt iscensatt — smakar snarare Düsseldorf än Paris. Han odlade även den eleganta genren: målade en pariserdam, som besöker sin bébé hos amman ute på landet, ett ungt par i dräkter från rokokon, en abbé, som sjunger en visa för några unga damer.

Någon självständighet eller ursprunglighet har han ej fört med sig hemifrån. Han förtror Boklund, att han "lider av en outsläckt ärelystnad". Han söker ett motivområde, där han har utsikt att lyckas. För närvarande — skriver han — idkas så gott som intet historiemåleri i Frankrike, "vilket har gjort, att jag följt med strömmen och så gott jag kunnat studerat det tekniska i konsten".¹

Han var djärv nog att efter stipendietidens utgång 1873 stanna i Paris. Ett försök som naketmålare — en odalisk, aktstudie i övernaturlig storlek — utföll intresselöst. Flera dalgenrer följde: "Liten kulla med duvor" — en kokett paris-kulla — "Orsakvinna med barn" — enligt Eichhorn "absolut oduglig som folkbild" — och 1877 "Återkomsten från dopet" — en dalfamilj på väg hem från kyrkan, figurerna sedda mot luften.

Han slöt sig nu till de moderna friluftsmålare, som behandlade bondemotiv i stor skala, och övergick till att behandla franska typer.



Hugo Salmson.
Foto.

¹ Brev till Boklund 8 jan. 1871.



H. Salmson. Vitbetsrensare i Picardie.
Oljemålning 1878. Göteborgs museum.

1876 hade Vollon väckt uppseende med sin i naturlig storlek och med bred pensel målade "Femme du Pollet". Året därefter följde Jules Bretons monumentala och idealiserade "La glaneuse", bondkvinnan med kärven på sina skuldror. 1878 — då Bastien-Lepage utställde det middagsvilande bondeparet på åkern — representerades Salmson på salongen av "Vitbetsrensare" och på världsutställningen av "Bondkvinna från Picardie". Kvinnan var målad i helfigur och i naturlig storlek, med sin stora korg på ryggen har hon slagit sig ned på landsvägskanten och vänder ansiktet ifrån åskådaren.

"Vitbetsrensare" framställde en man och fyra kvinnor i arbete på fältet, figurerna inställda i den jämna, ljusgrå, lätt beslöjade luften.

Denna målning hemsändes 1880 till statens inköp. Salmson betecknar den som "det mest krassa opus, man har sett i mitt kära fädernesland", men hoppas, att den strävan, som kan utläsas ur denna studie, bör verka "välgörande på de unga".

För det representativa i detta verk hade man dock hemma varken blick eller intresse. Kritiken erkände, att tavlan var ett duktigt och lärorikt arbete men fann den föga intressant. Dardel hade sett tavlan i Paris och antecknat, att kvinnorna voro "mycket naturligt återgivna men förskräckligt smutsiga och fula. Tavlan skulle icke förlorat på om åtminstone en av dessa lantflickor hade varit ung och vacker". Då statsinköpet skulle äga rum och de målare, som tillhörde nämnden, röstade för tavlans förvärvande, erkände Dardel, att den var "ett utmärkt arbete fast saknande all poesi".

Majoriteten inom nämnden fann den emellertid ej önskvärd för Nationalmuseum, varefter Göteborgs konstförening skyndade att förvärva den för stadens museum.

Vid detta lag hade Salmson slagit igenom i Paris. På salongen 1879 hade hans "Arrestering" liksom Hagborgs "Lågvatten vid kanalen" vunnit tredje klassens medalj, och båda dessa tavlor hade blivit inköpta av franska staten och tills vidare fått sin plats i Luxembourguseet.

Även i "Arrestering" är motivet från Picardie. Denna målning saknar ej berättande innehåll. På den smutsiga bygatan mellan de grå byggnadslängorna komma ett par gendarmar ledande en ung kvinna, som bär sitt mördade barn inlindat i förklädet. Grannarna skynda till, häpna, nyfikna. Förträffliga typer — de båda gendarmerna, den lilla stirrande flickan, den sladdersjuka väninnan, den förkrossade modern, den moraliskt indignerade grannkvinnan. Över den dystra scenen — målad grått i grått med sparsamma men kraftiga färger — vilar mörk ovädershimmel med stormskyar, som sopa över de fattiga byggnadernas halmtak.

"Arrestering" följdes av "Vallmoskörd" — närmast en variant av "Vitbetsrensarna", figurer mot luft — och av den stora duken "Vårblommor". Kompositionen var retsamt enkel — en procession av flickor i vita konfirmationsdräkter och med vaxljus i händerna går under blommande fruktträd fram emot



H. Salmson. En repetition av Tartuffe.
Oljemålning. Paris 1881.

kyrkan. I bakgrunden syns en del av byn och en lätt, gråblå vårhimmel med sol bakom molnslöjan.

Från 1833 tillbragte Salmson sommaren i regel i Skåne — där naturen påminde honom om Picardie. Han utställde fortfarande i Paris, sålde ett skånskt motiv, fyra barn "Vid grinden i Dalby" till franska staten — som även inköpt "Konfirmanderna" — målade skånska interiörer med typer skarpt karakteriserade och säkert inställda i sin miljö: "Gumma vid spinnrocken", "Hos arrendatorskan".

Han hade likväl ej helt övergivit sin gamla kärlek till historisk kostymgenre. Jämte friluft och bondtyper hade han målat ett par 1700-talsmotiv — förnäma interiörer, snitsigt tillskurna dräkter och brokiga stoffer. "En repetition av Tarteuffe" (1831) blev en elegant rokokoilustration. Fjärde aktens älskogsscenen utspelas med lekfullt galanteri. Samma praktinteriör utgör miljö för "Bébés porträtt", som blev ett tomt grannlåtstycke.

Bland de samtida svenska målarna var Salmson ej en av de starka konstnärliga individualiteterna men väl en av dem, som bäst kunde sitt hantverk. En så genombildad målerisk teknik, som han arbetade sig till, kunde ingen av hans kamrater bland figurmålarna uppvisa, men väl ägde flera av dem vida mera ursprunglighet, känsla och innerlighet. Han fick sin betydelse som den bland de våra, som hemma gav programmet för det franska valörmåleriet. Han var ingen hänsynlös och brutal vägbrytare, ej heller en stark konstnärsande men väl en smidig och skicklig yrkesman. Hans konst var minst av allt facil, han hörde ej till dem, som arbetade ledigt och fort. Personligen föreföll han kall, korrekt, igenknappt, som "un silencieux" presenterades han i ett parisiskt galleri av konstnärsporträtt.

5.

August Hagborg, f. I bredd med Salmson nämndes ofta som hans tvillingbroder
1852, d. i Paris inom den svensk-franska konsten *August Hagborg*, huvudsak-
1921. ligen därför att de båda räknade sin framgång från samma dag
men även därför att deras utveckling företedde åtskilliga gemensamma drag.

Hagborg — till börden göteborgare — hade under akademitiden 1872—74 målat några små genretavlor — "Snyltgäster", "Köksinteriör", "Barn begäpande en fågelskrämma". I Paris försökte han sig till en början på kostymgenren. Med vårdat och elegant föredrag målade han små figurer i dräkter från direktoriet: ett ungt par, som sitter på en marmorbänk i en trädgård, ett sällskap av kortlivade damer och av herrar i långsvansade frackar samlade i en park, eller dansar ett par italienska barn för societeten på sandplanen utanför en paviljong.

Något område, som han kunde kalla sitt, hade han ännu ej. På salongen 1876 utställde han "Gavroche" — parisergaminen sitter i ett gathörn och studerar Le Figaro. Tavlan förekom på akademiens utställning i Stockholm 1877 och

köptes av konung Oskar. Till sin nästa salongstavla "Väntan" målade Hagborg studier i sin hemprovins, på Karingön. Tavlan framställde en ung fiskarhustru, som med sitt barn på armen står på en brygga och blickar ut över havet. Den återkom på världsutställningen jämte en botfärdig Magdalena inför Kristus, som refuserats vid årets salong.

På Frankrikes nordkust fann Hagborg nu en miljö, där han snart blev hemmastadd. Där målade han till salongen 1879 "Lågvatten vid Engelska kanalen", då ostronfiskarna med sin fångst vända hem i den klara morgonen med sol över det blanka havet och himlen lätt och ljus med blå strimmor mellan molnen

Den i ljusa toner stämde målningen med dess vida rymd och dess plastiskt sköna figurer erhöill — som sagt — medalj av tredje klassen och inköptes för Luxembourgsmuseet. Hagborg blev med ens en eftersökt målare i Paris. I hans trappor trängdes konsthandlare och amatörer, hans arbeten revos bort och betalades bra, den 27-årige svenske konstnären hade brutit igenom och hade nu att bevara det konstnärnamn han vunnit.



August Hagborg.
Foto. 1878.



A. Hagborg. Lågvatten vid Engelska kanalen.
Oljemålning 1879. I franska statens ägo.



A. Hagborg. Kyrkogården i Tourville.
Oljemålning 1883. Göteborgs museum.

Han höll fast vid motiv av samma slag som lyckotavlans.

Den låga, långsträckt stranden, som breder sig gul och torr och rentvättad av flodvattnet, fiskarbåtarna ute i vattenbrynet, det lugna havet, som speglar en hög himmel, där solen tränger smekande milt fram genom molnens slöja — det var den stämning, Hagborg gång på gång behandlade.

Fagerlin hade framställt det holländska fiskarfolket inomhus, Hagborg följde sina nordfranska kustbor ut på stranden och mottog dem där vid hemkomsten. Han behandlade i regel situationer utan dramatiskt eller novellistiskt innehåll: fiskarna på hemfärd, prästen som välsignar den nya båten, stranden med raden av båtar i silverskimrande morgondis eller helt enkelt en grupp strandbor i samspråk.

Med förkärlek framställde han *unga* typer, en plastiskt vacker ras, som ej visste vad slapphet eller skepsis ville säga. Hans stående modeller blevo den kække Yann och den stolta Gaud, sådana vi känna dem från Pierre Lotis "Islandsfiskare". Och liksom hos Loti förefalla typerna hos Hagborg ej så litet förfinade, utan att man likväl vågar påstå, att de förlorat sin karaktär eller sin trovärdighet.

Som målare på modet kunde han ej undgå att upprepa sig själv, samma typer i samma miljö. Många hans varianter av temat utmärkte sig uteslutande för det eleganta föredraget, visade mera chic och odlad smak än personlig känsla.

Högst nådde han i små, med omsorg målade stämningar över strandvidderna men även i en och annan friskt och kraftfullt hållen modellstudie.

Han var fri från effektsökande och sentimentalitet, även då han behandlade ett sådant ämne som "Kyrkogården i Tourville" med sjömansänkan vid sin makes grav. Mindre lycklig var han i framställning av en upprörd situation — exempelvis i bybilden "Träta" eller i "Brådska", en stormstämning med sjömän i färd med att skjuta ut räddningsbåten. Dessa män stå orörliga och visa ej någon brådska. Hagborg var här inne på ett område, främmande för hans naturell.

"Brådska" är ett motiv från en *svensk* havskust. Liksom Salmson hade Hagborg börjat göra sommarstudier i hemlandet. Han målade skånska fiskarflickor och tvätterskor på stranden vid Dalarö. Omsider flyttade han hem och sökte i Dalarna nya motivkretsar och nya färger.

6.

Gustav Cederström, En stark personlig insats i svenskt måleri på 1870-talet f. 1845.

gjorde *Gustav Cederström*, som i likhet med Hagborg i unga år vann utmärkelse i Paris.

Han var en ny typ i parisarnas krets, och han kom med andra förutsättningar än de utvandrade akademigossarna. Den unge baronen tillhörde en gammal förnämlig ätt, som bland sina medlemmar räknat både riksråd och krigare. En av förfäderna var med både vid Bender och vid Fredrikshald.

Han hade växt upp på ett svenskt gods med anor från Axel Oxenstierna. Han hade genomgått Uppsala katedralskola, hade tagit studentexamen och var underlöjtnant vid Värmlands fältjägare, då målarlusten vaknade. Efter några lektioner i teckning för Winge och Malmström och en högst flyktig titt in i akademiens antikskola reste han med kunglig permission till Düsseldorf, tecknade där en kort tid för Fagerlin, kom så till Paris 1869 med klen underbyggnad men med energi



Gustav Cederström.
Foto.

och arbetskraft. Han fick plats på Bonnats elevateljé och målade året därefter i friluft en överraskande färgkraftig studie "Fortunata", en italiensk gumma i helfigur, naturlig storlek. Krigsutbrottet nödgade honom att återvända hem, men från 1873 var han åter bofast i Paris. Den första vintern där, då han bodde och arbetade vägg om vägg med G. v. Rosen, målade han "Epilog" — en ung ädling, som blivit ihjälstukken under en träta och ligger död på golvet i ett 1500-tals gemak. Figuren — i naturlig storlek — påminde om Manets "L'homme mort" (en fallen tjurfäktare), som i sin ordning kunde erinra om den Velasquez tillskrivna "Död krigare" i Londons Nationalgalleri. "Epilog" förekom på salongen 1874 och blev samma år inköpt av Nationalmuseum i Stockholm.

Efter ett par små genretavlor med berättande innehåll — "Sjukkädden", "Mörka stunder" — ville han samla sig till lösning av en historisk uppgift och valde nu ett svenskt medeltidsämne, kung Albrekt av Mecklenburg, då denne som fånge föres inför drottning Margareta. Det var en stor och figurrik duk. Den blev refuserad till salongen 1877. Den djärve försökaren stod där snopen men medgav efteråt, att missödet var "en god läxa i rättstavningskonsten". Ett år efteråt tog han revansch med "Karl XII:s likfärd".

Det fordrades en *ung* konstnärs djärvhet och självförtroende för att genomföra en så vansklig uppgift.

"Karl XII:s liktåg i norska fjällen" — skrev Hugo Birger till Boklund, januari 1878 — "börjar nu närma sig sitt fullbordande. Cederström har aldrig gjort något så gott arbete, i mitt tycke, som detta. Då det snöade härom dagen, överraskade jag honom med att han målade efter en utanför fönstret upphängd Karl den tolfte-stövel, som förut vederbörligen inbökats med snö — den som hade råd att gå så solitt tillväga i allt vad till kostymer och andra arrangements hörer som han; inte en sporre eller solja, ej en rock eller en handske målar han utan en komplett, fullständig modell därtill! Meissonier hemsöker emellanåt baronen, och det är en karl, som ej spar på sina uppoffringar, när det gäller att styra till knepiga genvägar, så t. ex. har han rätt Cederström till att stö salt på modellbordet, vilket också genast åtlytts; snart är väl modellen levande insaltad, så nog bör han kunna hålla sig frisk."

"Karl XII:s likfärd" blev färdig till världsutställningen 1878, erhöll andra klassens medalj — enligt vad Dardel skvallrat likväl med en enda rösts övervikt — och inköptes av ryske storfursten Konstantin.

Det omedelbart vinnande i denna målning är det kraftiga greppet på motivets huvudsakliga innebörd. Det är ett tidevarv, som nått sitt slut och som med den döde konungen bärs till graven. Den svenska styrkan har givit sitt kråttprov — nu är sagan slut och kämparna, som aldrig misströstat förr, gå över fjällen i den isiga decemberdagens snöstorm hem till Sverige — och de enda som hälsa dem, där de draga fram genom ödemarken med sin fallne herres lik, är en gammal fågelskytt, som sänker sin grånade hjässa inför dödens majestät, och en liten gosse, som med mössan i handen ser undrande efter det tysta tåget.



G. Cederström. Karl XII:s likfärd.
Oljemålning 1878. Replik 1884 i Nationalmuseum.

Det utomordentligt lyckliga greppet, den osökta, starkt genomförda helstämningen och den monumentala kompositionen gjorde "Karl XII:s likfärd" till ett av de mest populära svenska konstverk.

Cederströms motivkrets har sedan under en långvarig och kraftfull verksamhet varit omväxlande nog. Bland parisersvenskarna under 70-talet var han den enda representanten för historiemåleri.

Nils Forsberg, f. En av de parisersvenskar, som en tid framåt läto föga höra av
1842. sig, var Nils Forsberg. Han hörde till de äldsta på platsen, hade vistats i Paris alltsedan 1867.

Han var skåning av gammal bondesläkt. Hans barndom hade varit en variant av den gamla historien om den fattige vallpojken, som kunde glömma hela världen för att fördjupa sig i en teckning eller snida ett djur i trä, där han låg framstupa på dikesrenen. Han hade stigit i graderna till dräng hos en farbror men ansågs oduglig och omöjlig, var sedan i målarlära i Hälsingborg, kom till Göteborg som yrkesmålare, knådade med lera på lediga stunder och utställde en Minerva, som väckte uppseende.

Med ett litet understöd från museets industrilotteri reste han till Paris.

Där slog han skulpturen ur hågen och fick plats på Bonnats elevateljé. Efter två år ansåg honom läraren vara en av de främsta eleverna, en ung man, som, om



Nils Forsberg.
Foto.

han finge i lugn fortsätta sina studier, sannolikt skulle bli en utmärkt artist och göra heder åt sitt fosterland.¹ Han fick nu en välgörare i en göteborgsmagnat. Men fransktyska kriget avbröt hans studier. Han blev då sjukvårdssoldat och deltog som sådan i Paris' försvar, stod mer än en gång i kulregnet och tjänade dag och natt i ambulansbarackerna.

Och då denna tid av fasa och hjältemod var över, då han repat sig efter kropps- och själsansträngningarna, då började åter ett liv i strävsamt arbete — kopiering i Versailles eller Louvre, någon gång beställning på ett porträtt, under vilan efter arbetet tankar och planer på att måla något av det stycke historia, han sett med egna ögon.

Under 1870-talet målade han endast *en* tavla, som väckte uppmärksamhet: "Akrobatfamilj inför cirkusdirektören".

Tavlan visar ett stycke modernt slavliv. En impresario av skäligen tvetydigt utseende är i färd med att bjuda ut en akrobatfamilj åt en cirkusdirektör. Barnen vänta på sin tur att få visa vad de lärt, en utsvulten pojke är som bäst framme och viker sig dubbel.

Det hela är målat så som motivets art föreskrev, att det borde målas, med brutal realism, utan spår av sentimentalitet, mustigt och kraftigt.

"Akrobatfamiljen" förekom på världsutställningen 1878, varefter målarens mecenat skänkte tavlan till Göteborgs museum.² I Paris såg man knappast andra alster av Forsbergs pensel än ett och annat porträtt på salongen. Först tio år efter "Akrobatfamiljen" stod hans nästa större arbete färdigt — det var "En hjältes död".

¹ Detta Bonnats uttryck om Forsberg daterar sig från juni 1869.

² Uppgiften att "Akrobatfamiljen" blivit refuserad vid salongen, senast upprepad av F. U. Wrangel i hans "Minnen" — där med orätt årtal 1887 — fordrar ett beriktigande. Att tavlan ej fick utställas på salongen 1877 berodde på, att ett lagförslag med förbud mot minderårigas uppträdande på gycklarbanan då förelåg men var oavgjort. Tavlan kunde betraktas som ett agitationsnummer i frågan. Då den ett år senare utställdes — signerad 1878 — kallades den "Les saltimbanques avant la loi Talon".



N. Forsberg. Akrobatfamilj inför cirkusdirektören.
Oljemålning, Paris 1878. Göteborgs museum.

7.

Axel Borg, f. 1847, Axel Borg och Georg Pauli, som i sällskap med akademid. 1916.
Georg Pauli, f. kamraten Hagborg anlönt till Paris hösten 1875, stannade den 1855.
gången till 1878.

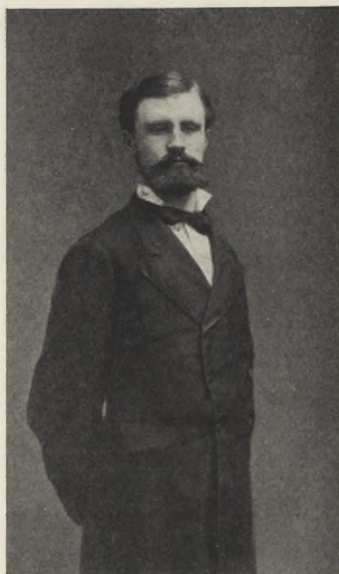
Borg var den äldste i trion, hade levat studentliv i Uppsala, där zoologi var hans huvudämne, var sångare och en älskvärd och omtyckt kamrat. I Paris gjorde han djurstudier i Jardin des plantes — lejon, pantrar, apor. 1877 skickade han hem en färgkraftig studie av en liten italiensk flicka i folkdräkt, helfigur, och till världsutställningen vågade han sig på en större målning "I oskyldighetens tillstånd" — Adam och Eva i sällskap med en fredlig tigerfamilj, som leker vid människoparets fötter i paradiset's lustgård. En vacker komposition, som sökte dekorativ helhet i ton och behandling men med tämligen kokett parisiska typer och former.

Pauli målade modellfigurer — flicka med blommor, negress med frukter — samt till världsutställningen en liten duk "Väntan", ett skickligt behandlat motiv från Frankrikes nordkust med fyra flickor, som på stranden invänta männens återkomst från fisket. Efter en mellantid hemma i Stockholm, där parisaren under höstterminen 1878 åter var elev vid akademien, reste han till Italien (Rom, Venedig, Capri). Han försökte sig i olika riktningar — landskapsstudier,

venetianska kanaler och arkitektur, naket ("Romerskt bad"). I Italien väcktes hans lust även för monumentalmåleri — "Spinnarska", motiv från Capri 1880, är hållen i murmålningstil, fastän målad i olja. Den blev en första ansats i en av våra realister från denna tid eljest oförsökt riktning.¹

Ernst Josephson, f. Vid denna tid hade *Ernst Josephson* övergivit Italien och 1851, d. 1906. slagit sig ner i Paris.

Han hade varit parisersvensk redan som elev, då han målat för Gêrôme vintern 1873—74. Hemma hade han därefter tävlat om kungliga medaljen och vunnit den 1876 för prisämnet "Sten Sture befriar den danska drottningen". Samma år anträdde han sin stora utrikes resa. Efter ett flyktigt besök i Paris gick hans väg genom Belgien och Holland till Italien.



Georg Pauli.
Foto. 1878.

Han uppfostrade sig under studier av måleriets stormästare, kopierade Rembrandts "Staalmeesters" — föreståndarna för klädesvävarkräet i Amsterdam — Tizians Venus, Rafaels kardinal Inghirami, gjorde studier i akvarell efter Velasquez, Frans Hals, Brouwer. Han var en ivrig sökare. I ett brev från Rom till Georg v. Rosen uttalade han sin hänförelse för toskanska quattrocentomålare, främst för Fra Angelico.² Detta brev avslutade han med följande rader:

"Jag inser fullkomligt mina brister och tänker använda mitt liv för att övervinna dem. Jag vet väl vad teckning är värd och att ingen konst är möjlig den förutan. Jag målar nu en David,

som sjunger för sin svärmodige konung. Jag har fört min julle ut på ett hav, där svårigheterna likt skyhöga vågor kasta den, stundom sluter jag ögonen och slutar att ro, men samma våg, som störtade mig, hjälper mig åter upp. Bed om land för en skeppsbruten!"

Josephsons hemsända kopior sågos med intresse av vederbörande vid akademien, och i maj 1878 erhöll han ett stipendium på 3,000 kr. med utsikt att få lyfta en lika stor summa de två nästföljande åren. Den skrivelse, där Scholander meddelade Josephson denna välkomna nyhet, råkade emellertid förarga denne. Både förr och senare hände det, att Scholander avrådde reslystna ungdomar från att

¹ Denna liksom en senare "Spinnarska" nu i Nationalmuseum. Borgs "I oskyldighetens tillstånd" finns i Lunds universitets konstmuseum.

² Rom 21 dec. 1877, svar på ett brev, som Josephson betecknade som "vänskapsfullt, oväntat och kärkommet".

stanna länge i Rom.¹ Till Josephson skrev han uppmuntrande och rättframt, att akademien var särdeles nöjd med dennes studier men rädd att han skulle gräva ner sig i kopiering. Han borde överge gravarna i Rom, där luften förlamar skapar-kraften, och "svinga upp på egna vingar". Brevet avslutades med orden: "För övrigt, var lycklig därute, njut och arbeta. Vänligen F. V. Scholander."

Den gamle professorn var alltså talman för åsikter, som gingo tvärtemot de akademiska traditionerna. För övrigt hade han ej givit någon befallning, endast ett välvilligt råd. Men den sjukligt misstänksamme Josephson fann sig förnärad och sände på stående fot ett lindrigt sagt taktlöst svar. Några månader efteråt erkände han dock i ett brev till en anhörig, att "produktionsförmågan lider av att ligga här för länge."²

Han stannade två år i Rom — oberäknat en fransk visit i Paris under världsutställningen — målade under dessa år "David spelande för Saul", den lilla duken "Faun och nymf" och ett i färgen mycket dämpat porträtt av J. P. Jacobsen, "Niels Lyhnes diktare". På sommaren 1879 flyttade han till Paris.

Omplanteringen i ny mark medförde för honom en våldsamt kraftutveckling. Den stimulerande parislufden väckte hans dristighet och självförtroende. De gamla mästarnas lärjunge var nu färdig att intaga sin plats bland de självständigt skapande.

Carl Larsson, f. Även för *Carl Larsson* — Josephsons medtävlare om de akademiska belöningarna och hans kamrat vid infångandet av kungliga medaljen 1876 — fylldes dessa år av ansatser och experiment.

Han hade att övervinna svårigheter av helt annan art än kamraten. "Joseph" hade växt upp i Stockholm i ett bildat och välbärgat hem och var avgjort överklass. "Lasse" var en fattig rännstensunge från Ladugårdslandet. Hans moder hade varit tjänsteflicka, fadern kusk, blev sedan spannmålsbärare. Från sitt trettonde år måste gossen försörja sig själv. Hans teckningsanlag uppmärksammades. Han fick plats i Principskolan, blev retuschör hos en fotograf och tecknare i skämtpressen. Rätt snart hade han arbetat upp sig till en rapp referent i bild av dagens händelser och blev även en produktiv bokillustratör. Hans historiska medaljta

¹ Se i det föregående sid. 157.

² Brev till teaterdirektören Ludvig Josephson dec. 1878 — liksom brevväxlingen med Scholander avtryckt i Karl Wählins Josephsonsmonografi.



Carl Larsson.
Foto. Paris 1877.

var närmast en flott illustration i färg. Men hans första självständiga målning var ett porträtt av en kvinnlig akademikamrat — knästycke, skickligt genomfört i mjuka, mörka färger.

När han med en liten samlad reskassa vågade sig ut till Paris — 1877 — var hans föresats att rikta sina studier mot den stora konsten. Han anlade en tre meter hög målning med tre nakna figurer. Ämnet var "De glada syndernas skald sjunger sin sista sång till den sjunkande solen, scen ur syndaflo den". Larsson — skrev en av hans kamrater — "är en frisk vilja, han ramlar i väg såsom en av prima sort — det blir han nog också med tiden."¹ Tavlan blev aldrig fullbordad. Han målade bland annat ett litet porträtt av Skånberg — mjukt behandlat, inga synliga



Carl Larsson.

Teckning av Zorn i "Palettskrap" 1880.

konturer — och ett par små friluftsstudier från Barbizon. Men det väntade akademistipendiet gick honom förbi, och efter ett år i Paris måste han slokörad återvända till Stockholm.

Han strödde omkring sig illustrationer, fick på Scholanders förord debutera som dekoratör med några puttigrupper i Bolinderska huset, anlade en fantastisk målning "Självspillingens helvetesfärd" — aldrig fullbordad — och avreste så för andra gången till

Paris (hösten 1880). Där väntade nya missräkningar och motgångar, år av Sturm und Drang, innan omsider tillvaron växlade färg och ett nytt skede av livet vidtog.

Hugo Birger, f. Samma år som Carl Larsson hade Hugo Petersson uppenbarat sig i Paris. 1854, d. 1887. Vid akademien hemma hade han varit en av de lovande, om också ej en av de flitigaste. Fadern var litograf och ett känt stockholmsoriginal. Hugo fick kunglig medalj för sin behandling av "Syndafallet", påverkad av Kronbergs kolorit — och reste till Paris.

Kamraterna hälsade i vännen *Hugo Birger* — som han hädanefter kallade sig — en älskvärt originell representant för solskenslynne och för fast lit till försynen, som är de slarvars förmyndare.

¹ Grundström till Scholander 19 dec. 1877 — här citerat ur brevkonceptet, där de sista orden försiktigtvis äro överstrukna.

Han fann landsmännen avgjort parisiserade. Han anförtrodde Boklund, att "här tänkes nästan uteslutande på mille-francs och succès, på att 'verka' på salongen och måla ljust, d. v. s. mycke kremservitt. Men i alla fall, här är gudomligt att vara."¹

När Josephson etablerade sig i Paris, blev Hugo Birger inneboende hos honom vid rue Gabrielle uppe på "bytten". Han målade små tavlor därifrån, den stillsamma gatan, ateljéinteriörer, det lilla trädgårdshörnet utanför, gärna med figurer, helst eleganta, unga damer.

En av hans skisser — en grupp i en lövsal — växte ut till en relativt stor målning, "Toaletten". Med denna invigde Birger sitt 80-tal.

8.

Mimmi Zetterström, Även "akademiflickorna" utvandrade. Flera av dem träffades f. 1843, d. 1885 i Paris. vid denna tid i Paris.

Anna Nordlander, På salongen 1875 väckte en stor lappländsk interiör, målad f. 1843, d. 1879.

Amanda Sidvall, f. av Mimmi Zetterström, uppmärksamhet både genom det för den 1844, d. 1892. franska publiken nya motivet och genom det flotta målnings-

Kristine Sundberg, sättet samt blev inköpt av franska staten. Målningen visade f. 1837, d. 1892 i Paris. påverkan av Höckert — målarinnan hade under sin elevtid

kopierat dennes Lappkäta på beställning av Karl XV.

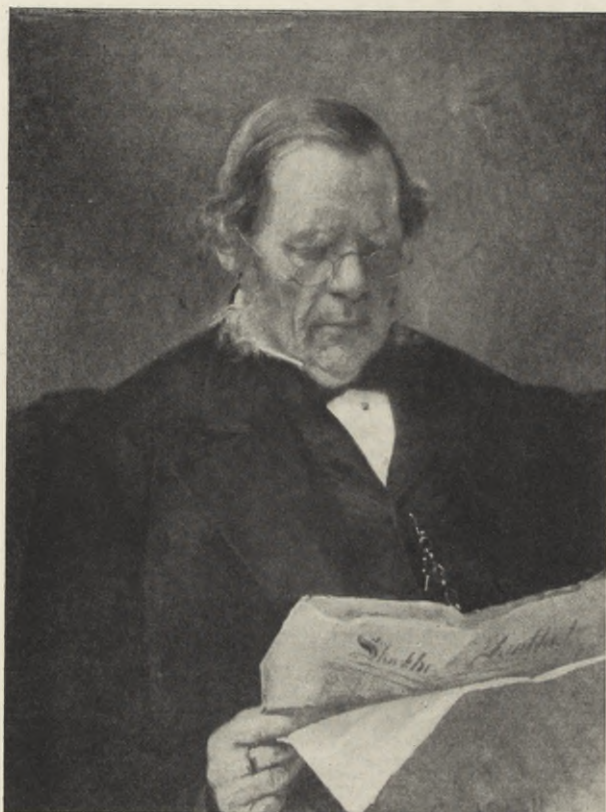
Fru Zetterströms konstnärskap visade mera energi än kultur eller självständighet. I hennes senare arbeten — bland dem "Charlotte Corday inför domstolen" (1879) — blev djärvheten alltmera framträdande på naturstudiets och behandlingens bekostnad.

Inflytande av Höckert är uppenbart även såväl hos *Anna Nordlander* som hos *Amanda Sidvall* — båda akademielever under senare delen av 1860-talet.

Den förra, hemma i Skellefteå, dit hon ock återvände efter sin parisvistelse, hade där lapplandstyper inom nåhåll, målade dem — gärna i en skala av varma toner från gult till asfalt — i breda, feta, mustiga penseldrag. Men en "dam med apa" är hållen i rokokons pärlgrå toner, koloristiskt klangfullt. Den mångsidigt begåvade konstnärinnan dog i lunglidande, 34 år gammal.

Även Amanda Sidvall var en betydande målarbegåvning. Hon studerade i Paris efter 1871, fick på salongen 1877 sälja en Lappflicka och en Blomsterflicka till franska staten, uppmärksammades även hemma. Sistnämnda år fann Eichhorn ett av henne utställt porträtt vara "ett av utställningens evenemang", äga bravur, själ och liv, "frihet och djärvhet i tuschen, lysande färgbehandling, kraft i teckningen". Ett alltigenom solitt verk är hennes faders porträtt, som återkommit på ett par utställningar för ej länge sedan och som ej borde vara glömt. Det är en

¹ Birger till Boklund 18 jan. 1878.



Amanda Sidvall. Konstnärinnans fader.
Oljemålning.

kärnfull karaktärsstudie, lugn och behärskad, stämd i grått, mjuk, bred och koloristiskt vacker. Pigg och lustigt karakteriserade dampporträtt finnas av henne — exempelvis självporträttet på Nationalmuseum. Som ett litet kraftprov står hennes "Dalkulla", bröstbild, utförd med käckhet och kläm, mjukt, saftigt, med full pensel, i uteslutande kalla toner, grått, vitt och något svart, uttrycket givet med slående säkerhet.

Även *Kristine Sundberg* gjorde sig på 1870-talet känd i Paris som porträtt- och genremålarinna. Främst stod hon dock som tavelrenovatris. Hon restaurerade många dukar av gamla mästare i franska statens samlingar.

9.

I det föregående är påpekat, att de unga landskapsmålarnas utlandsresor hemma sågos med oro, framför allt av ivrarna för utveckling av en fosterländsk konst.¹ Kritiken såg med misstro de moderna rörelserna såväl i Tyskland som i Frankrike och fruktade, att vår ungdom skulle fastna i främmande maner, framför allt att intryck av franska modernister skulle medföra uppoffrande av form och karaktär i tolkningen av naturen, leda till ensidigt återgivande av en stämning, ett fenomen, en effekt.

På den skandinaviska utställningen i Köpenhamn 1872 hade svenskarnas landskap blivit omtalade som flyktigt behandlade och liksom avsedda att ses i förbigående. Wahlbergs alster från denna tidpunkt väckte betänkligheter även hemma

¹ Se sid. 135—36.

i Sverige. Hans sätt att måla blev från mer än ett håll omtalat som endast och allenast ett modemaner. Under hans düsseldorfiska skede hade man någon gång anmärkt på, att han "förbisett sitt stora mål: ett klart, djupt och sant totalintryck" — senare, då han lade an på totalintrycket, befanns han ha uppgått i en främmande skola, "varigenom hans tavlor blivit i hög grad konstlade". — "Han är nu inne på modestråten, kan dock ej fränkännas verklig begåvning."¹

Svenska granskare från denna tid anse, att det moderna kravet på stämning medfört sådana resultat som att diletantismen breder sig, att det gedigna naturstudiet försummas, att landskapsmålaren nu sätter en ära i att med förakt för komposition och teckning kasta färgerna på duken helt godtyckligt, "ju suddigare och obestämdare, dess bättre", att de moderna landskapen se ut, som hade målaren tryckt paletten mot duken och sedan blint rört omkring med penseln bland färgfläckarna. Riktningen anses farlig och kan lätt urarta till ren humbug.

Scholander yttrar härom i ett brev till Boklund:²

"Wahlberg förstår sin sak, och jag är övertygad, att hans framgång blir varaktig i Paris. Men de alla som ej hava hans talang och kasta sig in på samma bana av formlöshet, utan att på den skyla det bristande med färgtonens behag, de göra sig själva och konsten ingen tjänst; och att tratta sådant sudd i vår beskedliga publik, det går ej, och det kan giva Konstföreningen en knäck, därest den ej med allvar tager *figurmålning* under armarna."

"Sudd" är ett ord, som ofta upprepades på tal om landskapen från denna tid. Den läsande svenska allmänheten fick den föreställning, att det franska landskapsmåleriet visade tendenser till upplösning och att det nu gällde att rädda ungdomen från ett farligt inflytande.

En välbehövlig gensaga mot alla antydningar i denna riktning gav en av konstnärerna, landskapsmålaren Olof Hermelin, i några pariserbrev sommaren 1875. Han var ingen grön yngling, ingen skrikhals och excentriker, han var en lugn och vaken iakttagare. Det var ord i sinom tid, han uttalade, då han sammanfattade sina intryck av det franska friluftsmåleriet, dess karaktär och strävan, dess mål och medel.

Efter att i en överblick av salongen ha omnämnt en riktning för dagen, "den i Frankrike acklimatiserade Düsseldorfsskolan", som representerades av de till Paris inflyttade ungerska målarna v. Paal och Munkacsy och som sökte starka, samlade, verksamma motsättningar av mörka, mustiga färger, framhöll han en stämning av Daubigny som ett slående motstycke till dessa brunsåsigas tavlor. Daubignys 'Vinter' stod "hel, enkel, fin i tonen", målad "på ett flyktigt men dock sant sätt, låt vara att vissa detaljer äro "alltför litet utförda". Fransmännens landskap utmärkas i regel för fri och självständig naturuppfattning, enkelhet, så litet "skola" i behandlingen som möjligt.

¹ Uttryck av Eichhorn 1866 och 1869. — ² 25 juni 1873.

Om det samtida franska stämmningslandskapet yttrade han i ett av dessa parisbrev:¹

”Att sätta sig ned framför naturen med stilla vördnad eller snart sagt under dyrkan knäböja därför, är inom denna skola sed; att såsom ett barn suger till sig den sunda, närande modersmjölken låta intrycket av vad man ser komma in i medvetandet och sedan med nykter vakenhet låta handen utföra och på ett för varje individ egendomligt sätt översätta vad man sålunda förnummit, det är denna skolas grundsats.

Denna skola är icke sentimental, den är snarare övervägande realistisk och hyser i fråga om frambringandet av poetiska intryck den åsikt, att naturen själv, sådan den visar sig, är den bästa lärarinnan därvidlag och att våra små fantastier endast göra ett måleri löjligt i stället för idealistiskt skönt.

Denna skola vill icke och anser sig icke kunna korrigerera en natur, som i sig själv är så skön, att hon aldrig kan på ett för konstnären själv tillfredsställande sätt härmas.

Denna skola laborerar ej i allmänhet med tekniska konstgrepp, den *målar* helt enkelt.

Denna skola fruktar ej att på fullt allvar *taga färgerna* sådana de synas i naturen.

Slutligen finnes inom denna skola de mest olika sätt att uttrycka formen av de naturföremål, som i bilden skola återgivas. Somliga måla med bred, andra med fin pensel, somliga återgiva på ett mer eller mindre lyckat sätt *karaktären* av vad de se, andra vilja på det nöjaktigaste återgiva själva saken sådan den är.”

Våra emigrerade landskapsmålare hade i själva verket skött sina studier med allvar och utan förivran och övermod.

De idkade ingen modernitetsjakt. J. Langes uttryck — fällt 1872 — att svensk liksom norsk konst är ”mera modern än själva utlandets, i det den från alla håll hämtar det modernaste av allt det moderna”, slår alls ej in på parissvenskarna. De läto ej locka sig av programmen för dagen, slöto sig ej till någon ytterlighetsriktning. Det är förvånande, att impressionismen väckte så föga intresse hos dem. De kände olust och motvilja mot dessa ”impressionisters och intransiganters” färgskala och färgpåläggning. Törnå fann dem obegripliga, Hill omnämnde dem med likgiltighet. Saloman, som representerade ett äldre släktled, yttrade om deras utställning hos Durand-Ruel 1876, att landskapen äro besynnerliga, men han tillade att ”verkliga talanger här äro verksamma”, ingen känsla för det sköna ha de, men möjligt är att något kan spira upp ur detta.

Strindberg avfärdade med ordet ”gyckel” de sex landskap av Manet, Monet och Sisley, som han sistnämnda år fick se i Paris — ”tunna, rödblåa, eländiga, alla

¹ Nya dagligt allehanda 3 juni. De föregående citaten ur Ny illustrerad tidning 15 maj och 12 juni.



V. v. Gegerfelt. Nordfranskt landskap.
Oljemålning omkr. 1879.

lika". Om Manet skrev han 1882, att mannen måtte "ha fel på ögonen eller vara rubbad".

Werenskiöld fann på impressionistutställningar samma år "de grinaktigste produkter", bilder, som kunnat vara gjorda av färgblinda. Hugo Birger skrev våren 1883, att impressionisterna ringakta studiet och kunna kallas inkompetensens skola.¹

10.

Vilhelm von Geger-Olof Hermelin nämner i ett av de här citerade konstbreven felt, f. 1844, d. från Paris 1875 Gegerfelt som en skicklig representant för

fransk landskapskonst, sådan den tillämpas av utlänningar, företrädesvis i v. Paals och Munkacsys asfaltmåleri. Han påpekar, att Gegerfelt använder denna metod med förstånd. Ett svenskt vinterstycke med en isbelagd å och stugor, infrusna i snön, finner han beundransvärt. Ett annat likaledes svenskt motiv från samma salong var ett månsken med förtöjda båtar och utsikt utåt havet, himlen ännu ljus efter solnedgången.

¹ Saloman i Ny illustrerad tidning 1876. Strindbergs uttalande i uppsatsen "Från Eremitaget till Marly", Dagens Nyheter dec. 1876 och i "Tjänstekvinnans son, Författaren", kap. 5. — Törnåns uttalande i brev till Konstakademien våren 1876, Birgers i ett brev till G. v. Rosen.

Svenska rapportörer nämna vid denna tid ofta Gegerfelt med beröm närmast efter Wahlberg.

Gegerfelt var tio år yngre än denne. Född i Göteborg hade han varit akademi-elev först i Köpenhamn, därefter i Stockholm, hade levat i Düsseldorf i 5 år, hade fått sin kungliga medalj 1871 och året därefter överflyttat till Paris.

Han var ingen stillasittare. Sommaren 1874 dök han upp i Skagen — den förste svensk, som hittat till denna av danska målare då nyligen erövrade plats. Havsluft och saltvatten var för honom alltid lockande, i Holland fann han goda motiv, och den franska nordkustens karaktär återgav han med säker blick och brett föredrag — än en backslutning med träd i blåst, än en kal sandstrand med kritklippor, vita stup, blågrått hav, grönt gräs. Skandalöst enkla och magra motiv för så stora dukar tyckte vederbörande i Stockholm, där denna strandbild avvisades av Nationalmuseum. Liksom åtskilligt annat refuserat har den likväl omsider hamnat där och pryder sin plats.

De båda sistnämnda målningarna stamma från slutet av 70-talet. Gegerfelt hade då arbetat sig ifrån den bruna paletten, han representerar ett övergångsstadium, som långtifrån saknar intresse — starka färger, svarta isättningar i för övrigt ljusa toner över himmel och vatten. Han kunde vara ojämn, men hans bästa studier stå sig fortfarande förträffligt, tack vare uppfattningens säkerhet och utförandets kraft och skicklighet. Han målade vinterstycken och månsken, svenska utsikter, inloppet till Göteborg, motiv från Skåne, Hallands Väderö, snömotiv från Uppsala, slaskstämningar från svenska landsbygden, skidlöpare i vinterkvällens silverskymning.

Han såg den italienska naturen med moderna ögon, såg där annat än den oföränderligt blå himlen i solljus och sökte, även när det gällde att måla Italien, stämningen och ej endast formen. Han målade skymning över lagunerna, månuppgång över Venezias kanaler, sommarnatt, behärskad av en kraftigt djupblå totalton, stämningar, som varit helt och hållet främmande för de äldre pilgrimerna till skönhetslandet.

Mauritz Lindström, Med ännu mera inrotad tysk lärdom än Gegerfelt kom *Mauritz* f. 1849, d. 1923. Oskar Törnå, f. *Lindström* till Paris. Han hade studerat i München alltsedan 1843, d. 1894. 1872 — han kom dit för att bli historiemålare, slog sig där på landskapsmålning och tillägnade sig den färgskala av tillagat grått och brunt med snitsiga ljuseffekter, som var utmärkande för mer än en i Tyskland skolad målare. Han liksom de andra måste i Paris arbeta sig ur "den tyska svartbruna såsen", upp till ljus och kraft.

Från Paris gick hans väg i 80-talets början till England och därifrån hem till Sverige.

Över Tyskland gick även *Oskar Törnås* väg till Paris.

Törnå var östgöte liksom Markus Larson och hade mindre barlast av bildning än han, var också i vida mindre grad gåpåare. Gott huvud ägde han och slagfärdig



*O. Törnå, Franskt landskap.
Oljemålning 1877. Nationalmuseum.*

tunga. Han hade varit målarlärning och var 20 år fyllda, då han började teckna i "principen". 1870 fick han kunglig medalj för "nordiskt landskap i morgonbelysning", 1872 gav han sig ut till Düsseldorf, 1875 fick han resestipendium och reste då gladeligen till Paris.

Där väntade honom den nya födelsen.

Salongen — skriver han hem — har givit honom en så grundlig läxa, att allt, som han förut lärt, nu får "gå över bord". Nu gäller det att börja om med abc och gå lös på studiet av den levande naturen. Fransmännen ha visat honom vägen — framför alla beundrar han Corot och Daubigny.

Vägen var knagglig till en början. Han rapporterade, att franska målare ryckte på axlarna åt hans första studier, men att de nu säga "pas mal". Han var den förste bland de våra, som målat studier färdiga direkt efter naturen. Fyra motiv från Fontainebleauskogen och från Grez — han var den förste svensk, som målade i det sedermera ryktbara Grez vid Loing — ha hamnat i Konstakademien. Ätminstone en av dessa studier, ett skogsparti med frodig grönska, tidig höst, är att räkna till det mest omedelbart friska de samtida parisersvenskarna åstadkommo. På salongen 1877 väckte han uppmärksamhet med två stora tavlor, som omedelbart fingo köpare, och ännu större uppseende väckte han i Stockholm, då han efter sin återkomst året därpå utställde sina studier. Av dem lärde sig ungdomen hemma att lita på sina egna ögon och att okonstlat måla sina friska intryck.



Oskar Törnå.
Foto.

Det var likväl långtifrån det nyaste nya av målerisk uppfattning eller målerisk teknik, Törnå förde med sig utifrån. Han slöt sig till den riktning, vars representativa namn äro Daubigny, Pelouse, Clays. Till luministerna kan han lika litet räknas som till impressionisterna.

Vad han lärt i Frankrike tillämpade han sedan på svensk natur. Han gjorde studier i södra Östergötland och i stockholmstrakten, studier som i regeln i friskhet och omedelbarhet stodo högre än de tavlor, han utarbetade med ledning av dem.

Sökandets år i Paris var hans lyckligaste tid. Hemma stannade han i växten. Han hade givit vad han hade att giva, ägde ej självförnyelsens gåva.

11.

Karl Hill, f. 1849, Modernist i vida högre grad än Törnå var *Karl Hill*.
d. 1911.

Han var en egenartad typ, gåpåare, otålig och obändig, hetsig och argsint, bergsäker i sin självkänsla. Ingen fråga om, att han ej var det stora snillet, som motarbetades av "gubbarna" hemma och av "åsnorna" i Paris. Men alltid var han viss om seger "nästa år".



K. Hill. Seinelandskap, motiv från Bois-le-Roi.
Oljemålning 1877. Nationalmuseum.

Han var son till en ansedd vetenskapsman, matematiker, professor i Lund, känd ej minst för sin excentricitet. Han blev student, var elev vid Konstakademien 1871—73 och kom sistnämnda år till Paris. Han var en av dem, som hemma målat vad man där kallade "franskt" — motiven voro skånska landskap, slätten, hav, storm, bränningar. Omplanterad i Paris tog han av instinkt intryck av Corot — sol och luft i silverton. Men han påverkades även från annat håll, av Courbet, av Paal och Liebermann. I mustiga, mörka färger, med full pensel, med bredd och kläm i föredraget målade han skogsmystik, kvällsstämningar, månsken över lugna sjöar. På salongen 1875 representerades han av en liten aftonstämning från Fontainebleau, "en mystisk kväll, nästan natt". Hermelin fann att tavlan "tilltalar fantasien" och yttrar: "herr Hills namn skall måhända en gång komma att lysa

bland svenska landskapsmålare". Under ett kort besök i Sverige samma år målade Hill slätten vid Lund och motiv från Östergötland.

Han hade betecknat asfalt som sin "livskulör" — utan att uppge färgernas styrka övergick han nu till en ljusare hållning. Nya motivkretsar fann han vid Frankrikes nordkust — majestätisk natur, klippstrand, hav, stora vidder och stora stämningar — i slätt- och flodlandskap i Paris' omgivningar — rik, leende natur, frodig grönska, blommande fruktträd, mättade, lysande emaljfärger — slutligen i karga, torftiga motiv med enkla motsättningar, som han summariskt behandlade: terräng och luft, stenbackar, en rad avlödade träd utmed en kritig väg under en vit himmel. Han målade "hörn av skapelsen, sedda genom en individualitet", strävt och stramt förenklade.

Hetsig och obalanserad hade han föga beröring med landsmännen, trivdes ej bland dem och var föga omtyckt, förde en enstörings tillvaro, levde uteslutande, då han målade, och målade med lidelse.

Till världsutställningen 1878 säges han ha anmält ett tjugotal målningar. En av dessa utställdes och lär ha blivit uppmärksammas av franska konstnärer.

Då var han själv ur leken. På hösten 1877 hade han som sinnessjuk blivit intagen på en vårdanstalt i Paris. Han tillbragte där tre år. Under denna tid målade han tidvis — nu fantasimotiv. Ett av de ämnen, som sysselsatte honom, var näcken, denne framställde han än som gubbe, än som yngling, sittande i en fors, spelande på guldharpa, än i blå natt, än i flödande solsken. Josephsons Strömkarl föränas av den sjuke Hill.

Sommaren 1880 fördes han av sina systrar till sitt hem i Lund, levde sedan där i tre årtionden, andligt bruten. Han visade intresse för konst, men lusten att måla var sloknad. Hans målningar och studier blevo liggande inpackade, sådana de anlant från Paris. Först efter hans död blevo de upptäckta. Då först uppdagades, att en betydande kraft gått förlorad, när denna konstnärsbana bröts.¹

12.

Per Ekström, f. Redan under Röda rumstiden i Stockholm hade kamraterna 1844.

Ekström och Forssell blivit omtalade som två enstöringar, som långa tider höllo till i ett lusthus vid Sikla, målade studier och levde filosofiskt eremitliv. Det var olika åsikter om vilken av de två, som var den mest talangfulle, men Ekström var i alla händelser den mest originelle. Av akademikamraten Hill omtalas han vid denna tid som "en blivande stor landskapsmålare".

Han var ölänning och hade växt upp på alvaret med dess stora vidder, enkla linjer och ständigt skiftande dagrar och stämningar. Han var förutbestämd att måla himmel, hav och sol.

¹ Efter 1911, då den första minnesutställningen anordnades i Lund, har Hill blivit representerad i Nationalmuseum, i prins Eugens samling, i Göteborgs, Lunds och Malmö museer.

Strindberg hade blick för hans självständighet, likaså Eichhorn, som 1875 erinrade sin tidnings läsare om, att han alltsedan 1868 uppmärksammat Ekströms "naiva, tvärsäkra och ursprungliga framställning". Ekström hade givit ett självständigt uppslag i modern riktning, det målningsätt, han valt, var intet inlärt maner. Han borde stanna hemma och ej äventyra sin individualitet under intryck av främmande konst. Detta var närmast sagt med anledning av de stämningar Ekström utställde 1875: en öde myr efter solnedgången, fullmåne över nakna gröna kullar, vinter med snårskog, en ek i kvällsbelysning. Ekström hade då vunnit kungliga medaljen. Och han gick sina egna vägar. 1876 reste han till Paris. Förut hade han tack vare en handräkning från Karl XV gjort en tur till Norge. 1878 inflöt ett akademiskt stipendium på 1,000 kr.

Han blir bland kamraterna i Paris aktad för sin järnflit och sin energi. Man beundrar ett och annat genialt uppslag i hans studier men förargas över hans självkritik, som anses onödigt starkt utvecklad, och skämtar över hans orubbliga lugn och jämnmod inför svårigheten att uppehålla livet. Han är stoiker i högsta grad, på honom passar Egron Lundgrens uttryck om Palm: "med eller utan kontanter alltid content".

Han har grävt ned sig på landsbygden och målar året om ute i naturen.

Han är alls ej naturfotograf, han är drömmare och poet. Om Törnå kan kallas de svenska parisarnas Daubigny, så är Ekström deras Corot — det finns studier från hans äldre paristid, som man ej kan se utan att påminnas om den store färglyrikern. Men père Corot är en genuin fransman. Av den klassicism, som är utmärkande för hans konst och som han ger en helt personlig karaktär, finns ej ett spår hos nordbon Ekström. Han kan förstå Corot och röna intryck av dennes målarpoetiska och själfulla konst, men hans väg för honom till en personlig uppfattning, som är hans egen och ej är född av inflytande utifrån.

Han målar sin känsla för naturen, han målar tystnaden på heden, då skymningen svept om dungarna och då alla färger slocknat. Han målar vintereftermiddagens silvertön över det skumma slättlandskapet eller kärret med dess frodiga vegetation av mustiga färger i fuktmättad luft, i solnedgångens eller månuppgångens obestämda, darrande skimmer.

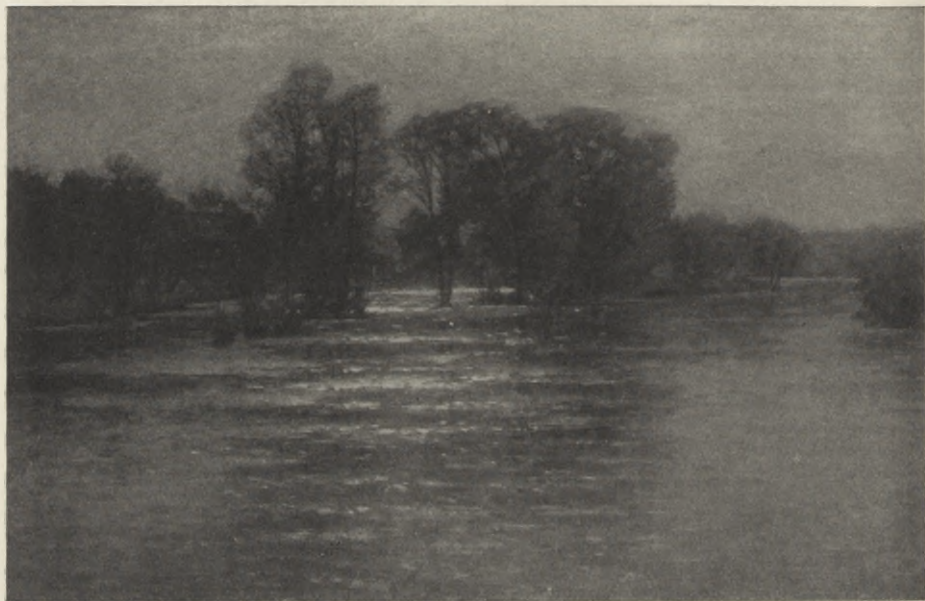
Ensamheten målar han — mycket sällan träffar man en staffagefigur i hans motiv. Han kan tvinga sig till att återgiva ett stycke verklighet, nyktert, kärvt och samvetsgrant, men med vida mindre lust studerar han landskapet i dess



Per Ekström.
Foto.

detaljer än han ger ett samlat helhetsintryck. Och helst studerar han ljusverkingen, målar solen bländvit i en silvertonad luft eller glödande morgonröd, så att hela himlen vibrerar av ljus och frisk värme, eller bjärtröd, när hon om aftonen dalar över ett rosenrött vatten, vars vågor gått till ro. "Soleffekt" kunde sättas som titel på flertalet av Ekströms arbeten.

Han är allt annat än publikmålare. Dardel, som träffar honom i Paris 1878, råder honom att välja tilltalande motiv. Ekström — skriver Dardel — målar "träsk, omgivna av förkrympta träd, dystra ljunghedar eller blommande träd i



*P. Ekström. Översvämning.
Oljemålning.*

skrikande grön färg mitt i en rovåker — ej utan förtjänst såsom allvarlig studie betraktad men i saknad av varje slags behag och som en vanlig konstälskare ej köper, när han föredrager att pryda sina rum med vackra, glatt leende landskap".¹

Men denne envise ölänning lyssnade ej till välviljans röst, ej ens när den talade genom akademiens preses. Han fortfor att år efter år leva isolerad i landsbygden och att måla tavlor, som "vanliga konstälskare" ej ville ha. Sällan hittade något av hans verk hem till Sverige, och när det hände, väckte de föga uppmärksamhet. Det var först konstnärsförbundets utställningar, som lärde den svenska allmän-

¹ Dardels dagbok 9 juni 1878. — Ekström — skriver Fritz Ahlgrenson till G. v. Rosen Paris 12 april 1882 — söker "med en ölänningss halsstarrighet" efterhärma Corots dimma, Rousseaus töcken och Courbets dunkel "men lägger till dessa efterapningar alltid något av sitt eget". Detta egna hos Ekström, anser Ahlgrenson, borde vederbörande hemma ta fasta på.

heten inse, att den i Ekström ägde en målare av ett starkt och egenartat konstnärsllynne.

Sedan han på världsutställningen 1889 vunnit en medalj och därefter bosatt sig i Sverige, där han upptog sin ungdoms motiv från fädernebygden och började måla soffeffer och vintersnö, Ölands kärva ödslighet, dess höststormar och dess skymning över heden, vann han på en gång erkännande och popularitet.

Karl Skånberg, f. Karl Skånberg 1850, d. 1883.

berg är förävigad av Carl Larsson i en flott bröstbild och av Josephson i en monumental helfigursmålning, där den lille puckelryggen stoltserar i sprättig elegans. Han var bråkmakaren i pariserklicken. När han var borta på studiefärd till Holland eller ute på landsbygden, klagade kamraterna över, att det blev alltför fredligt, då "Skånis" ej var med i laget.



Karl Skånberg.
Foto.



Skånberg framför sin tavla.

Teckning av C. Larsson efter en målning av G. Berndtson.

16. — Nordensvan. II.

I Stockholm hade han varit i målarlära, hade lackerat och strukit skyltar, innan han började måla stockholmska bakgator och djurgårdsmotiv. Han studerade på akademien och förstod — då liksom sedermera — att trots ekonomiska svårigheter hålla nacken styv och modet friskt.

Från nyåret 1875 var han stadd på resande fot, turist även i sin konst. Han målade sven-

ska vinterbilder, månuppgångar, höstdagrar, skånska kustmotiv — minnen från besöken hemma — parkmotiv från Frankrike, bilder från Holland — bland de sistnämnda voro stora, flott behandlade salongstavor, flod- och hamnmotiv i sommar och vinter (1877, 78, 80). 1881 drog han sig söder ut. Hans motiv, numera företrädesvis smärre dukar — även akvareller — voro gatpartier och raviner på Sicilien, olivlundar i napolitrakten, romerska trädgårdar med blommande fruktträd, venetianska motiv från varv och kanaler med svarta skrov och djupröda segel och som bakgrund brokig arkitektur, det hela soligt och livs-



K. Skånberg. Båtvarv i Venedig.
Oljemålning 1881. Nationalmuseum.

glatt. Och på höstsidan återfann han över lagunerna något av den stämning, som förut fånglat honom vid Nordsjöns kust. Han målade då präktiga stämningsbitar av Venezia i gråväder — däribland utsikten från Santa Maria della Salute en blåsig höstmorgon efter regn.

Skånbergs resestudier äga jämte färgernas klang och behandlingens virtuositet ett känsligt luft- och valörstudium. Den lilla holländska hamnbilden, som ses på Nationalmuseum, eller motivet från Dordrecht sammastädes med katedralens torn i fallande skymning äro hållna i mustig och mättad tonskala. Men hans italienska studier bada i en helt annan luft. Bland dem är en skymningsstämning från Taormina med det snötäckta Etna i bakgrunden. Där är ett motiv från begravningsplatsen i Venedig, fullmånen står nere vid horisonten, men himlen är ljus

och blek — en stämning, som är självständigt sedd, absolut fri från allt receptmåleri. En sådan färgsammanställning hade varit omöjlig hos våra äldre romantiker.

Bland 70-talets parisersvenska målare äro ännu att nämna *Axel Lindman*, som studerade i Frankrike 1875—79 och hemsände en och annan liten duk, enligt Strindberg målad "talangfullt, elegant men främmande". Från 1877 finnas slättmotiv, överraskande lugnt hållna i sin blonda ton, från åren därefter friska kustbilder med verksamma svarta isättningar. Han målade sedan italiensk och svensk natur.

Reinhold Norstedt studerade en kort tid 1875 i Paris och återkom 1878 för att då fortsätta studierna på allvar. Han tillämpade det han inhämtat på svensk natur — något som kan sägas även om *Olof Arborelius* och *Olof Hermelin*, båda målare av avgjort svensk karaktär. Vi skola återfinna dem alla på svensk mark, likaså *Viktor Forssell*, som uppenbarade sig i Paris 1877 under en kort utlandsresa.

Detta år kom *Hjalmar Sandberg* till Paris. Hans väg hade ej gått genom akademien, men han hade sålt ritmaterial åt artisterna i Svanströms pappershandel. I Paris upptog han av instinkt fransk pleinairism. När man hör hans namn, minns man små studier och detaljer, en sandig landsväg, tistlar, rågskylar, ett stycke blå himmel. Franska målare lade märke till en dylik liten studie i svenska avdelningen på världsutställningen.

Sandberg blev ej gammal, varken som parisare eller som målare. Han återbördades till stockholmslivet, blev konservator i Föreningen för nordisk konst och en munter sällskapsbroder.

VII.

KONSTNÄRSSCHISMEN. 1880-TALET.

1.

Seklets två sista årtionden blevo inom det svenska konstlivet en splittringens period, en tid av partibildning, slitningar och konstpolitik. Men för den svenska *konsten* medförde denna tid växt, landvinningar, nydaning.

De båda årtiondena hade olika karaktär. Under åttiotalet dominerade emigrantkonsten, våra utvandrare voro då inne i en utveckling, som förde fram till avgjord seger på främmande mark. Nittioalet medförde ett nytt och oväntat resultat, gryning och genombrott av en *svenskt* betonad konst.

Bland de ledande inom konstvärden medförde början av åttiotalet omsättning över hela linjen.

Boklund och Scholander voro borta. Dardel avgick 1882 från överintendentplatsen, som övertogs av Zettervall, men som akademiens preses stannade Dardel till 1885.¹ I denna befattning ersattes han då av baron Johan Nordenfalk, vice preses sedan 1875.

Som läroverkets direktör hade Rosen 1881 efterträtt Boklund, och sekreterarplatsen intogs efter Scholanders bortgång samma år av arkitekten, etsaren och skalden A. T. Gellerstedt.

Undervisningen sköttes under de år, som följde, av Rosen, Malmström, Winge, Kjellberg, Wallander och Holm. Tävlingsämnen valdes fortfarande omväxlande bibliska och svenskhistoriska: 1881 "Gustav Vasa som barn inför kung Hans, då denne yttrar 'nog blir du en man, om du får leva'" — ett gammalt ämne från de målade historiska anekdoternas tid — 1882 "Den förlorade sonens återkomst", 1883 "Kristina Gyllenstierna försvarar Stockholm", 1884 "Hero finner Leanders lik", 1885 "Luther bränner den påvliga bullan". Skulptörerna behandlade ämnena: "Loke täljande misteln", "David spelande inför Saul" (relief), "Simson och Delila", "Hylas bortrövas av vattennymfer" (relief), "Kain flyende". För landskapsmålare bestämdes motiven "Ekskog i middagsbelysning",

¹ Enligt 1878 års reglemente var överintendenten ej längre självskriven preses i akademien, utan valdes denne av ledamöterna, varje gång för tre år.

"Skogigt berglandskap med fors", "Det inre av en aldunge med ormbunkar och rinnande vatten" m. fl.

Kungliga medaljen tilldelades under dessa år Richard Hall och Jenny Nyström för "kung Hans och Gustav Vasa", Oskar Björck för "Den förlorade sonen" samt 1885 Ludvig Frid och Fanny Ekbohm för självvalda ämnen, vidare Teodor Lund-



R. Bergh.



O. Björck.



G. Clason.



C. W. Jaensson.



A. Zorn.



A. Jungstedt.



G. Nordensvan.



R. Thegerström.



L. Peterson.

Akademielever.

Tecknade av Zorn i "Palettskrap" 1880.

berg och Ernst Ljung för skulptur, C. W. Jaensson, Edv. Rosenberg och Charlotte Wahlström för landskap.

Byggnadsskolan, som åter börjat befolkas efter krisåren (8 elever 1883, 11 1884), leddes av Grundström. Kungliga medaljen tilldelades arkitekterna Ferdinand Boberg och Aron Johansson.

Lokalerna i det gamla akademihuset hade nu blivit uppsnyggade och tidsenliga, men trevnaden där var ej vad den varit under den mera farbroderliga

regim, som nu tillhörde det förgångna. En del bestämmelser väckte olust och jäsning bland eleverna. Minst trivdes de begåvningar, som skattades högst inom kamratkretsen, Zorn lämnade skolan efter att ha blivit hotad med relegering. Bergh avgick utan den medalj, han borde ha varit självskriven till. Bland andra, som avgingo, voro C. F. v. Saltza, Nyberg, Krouthén, Acke, Liljefors. De flesta träffades snart i Paris, dit även Karl Nordström och Nils Kreuger — före detta elever av Perséus — begivit sig, och där också flera av akademiens kvinnliga elever samlades.

I Paris hade efter världsutställningen 1878 den skandinaviska invasionen tagit en betydande omfattning. Salongerna 1880 och 81 hade att uppvisa arbeten av ett trettiotal nordiska konstnärer, och svenskarna visade sig då vida mer till sin fördel än vad fallet varit 1878. Äldre och yngre deltog: Wahlberg, Salmson, Hagborg, Forsberg, Cederström, Josephson, Birger, Gegerfelt, Norstedt, Skånberg, Lindström, Ekström, J. Ericson, fru Hildegard Thorell, fröknarna Sidvall, Nordgren, Toll, Bauck, Julia Beck, skulptörerna Fallstedt, Brambeck, Hasselberg. Av konstnärer från våra grannländer deltog Edelfelt, Valter Runeberg, Vallgren, Stigell, Berntson, Krøyer, Anna Ancher, Heyerdahl, Thaulow, Skredsvig, Otto Sinding, Harriet Backer m. fl.

Svenskarna voro dock de mest manstarka inom den nordiska kolonien. Stamtruppen från 1870-talet hade åter fyllt sina luckor, Josephson hade flyttat från Rom till Paris, Carl Larsson hade återvänt från Stockholm, Borg, Pauli, Axel Kulle, även Hellqvist och Perséus hade åter blivit parisare — om också ej alla för längre tid. Och ett nytt släktled tillkom, kolonien fick en något olika karaktär än den gamla pariserkretsen ägt, bohemer funnos där inga, de nykomna voro stadgade familjegossar, Hörnan var ej längre tillvarons medelpunkt. Men i Grez — den lilla målarbyn vid Loing — uppstod en svensk koloni, manstark några somrar framåt med Carl Larsson som medelpunkt.

Salongen 1883 medförde medaljer — tredje klassen — åt Hasselberg för "Snödroppen", Larsson för akvareller från Grez och Richard Bergh för kamratporträtt jämte mention åt Hellqvist för "Visby plundring", som förut erhållit ett första pris i Wien. På salongen 1884 vann Pauli mention. Den svenska kolonien deltog då med ett femtiotal nummer av 36 utställare.

2.

Parisersvenskarna hade alls ej ansett sig expatrierade, och att avbryta förbindelserna med hemlandet hade säkert ej fallit någon av dem in. "Allas önskan" — hade Cederström skrivit till Scholander 1879 — är "att landsflykten kunde upphöra och de få vara och måla hemma."

Josephson uttalade i följande ord sina egna och kamraternas åsikt om målet med deras arbete i konstens huvudstad:

Om källan grumlats på din gård och mor din vill ha vatten,
 så står du opp och drar till skogs om också mitt i natten;
 du söker opp den bästa brunn,
 för vatten hem från den —
 det isar gumman först i mun
 men smakar så förträffligt sen.

Så stå vi här på utländsk mark vid nya konstens källa,
 att något av dess friska dryck i våra krukor hälla
 och bringa till vår mor, vårt land
 — — — — —

Uttryck av hemlängtan återkomma hos flera av dem.

Mot akademien hade åtminstone de äldre i laget ej hyst ovänliga känslor. Det var säkert fullt uppriktigt Birger i ett brev till Boklund under sin första paristid skrev: "vi leva på akademiminnen".

Men det väckte visserligen harm att de akademiska stipendierna gingo dem förbi.

En och annan av ungdomarna skrev hem till Boklund och beklagade sig. Av brist på pengar att betala modellerna med måste mer än en av figurmålarna gå sysslolös eller måla gatpartier och landskap eller porträtt av någon kamrat, då han ej var djärv nog att måla naket efter gipsavgjutningar. Lärotiden gick dem ur händerna. Fanns det inga pengar i akademiens kassa?

Boklund beklagade sig tillbaka: "Ni äro fyra eller fem sökande, alla meriterade och duktiga gossar, som alla böra ha", skrev han 1878 till Larsson, som han uppmanade till friskt mod i ungefär samma ordalag, som dem Scholander långt förut riktat till honom själv, då han yttrat missnöje med akademiens sätt att fördela sina stipendier.

Ungdomarnas brev hem började få en otålig ton. Var det inte rentav statens plikt att hjälpa fram dem, såsom den hjälpt andra konstnärer, vilkas talang var avgjord?

Att tiden var karg och konstintresset tynande erkändes hemma.

I Stockholm fanns ingen brännpunkt för konstlivet. Av konstnärer träffades där huvudsakligen de gamla och fastväxta och därjämte de bland ungdomen, som voro bundna vid brödförvärvet för dagen och ej funnit en möjlighet att resa sin väg.

Konstintresset i rikets huvudstad yttrade sig huvudsakligen däri, att den bildade medborgaren betalade 15 eller 10 kronor årligen i ledamotsavgift till konstföreningarna. Konstföreningens ledamotsantal hade 1877 uppnått sin dittills högsta siffra 2,044 — även Föreningen för nordisk konst befann sig i relativ blomstring. Den flyttade 1880 in i en ny och god lokal i före detta Änkhuskyrkan

och anordnade där ett par specialutställningar, bl. a. av Markus Larsons och Höckerts alster. Men i regeln var det obetydliga arbeten, dessa föreningar hade att framvisa — tavlor lämpliga att vid jultiden utlottas till medlemmarna och att falla den stora publiken i smaken — och tämligen kritiklöst fylldes utställningarna av konstverk, i betänklig omfattning uppblandade med alster av anspråksfull diletterantism.

På hösten utställdes på Nationalmuseum de konstverk, som blivit hembjudna till statsinköp.

Från och med 1873 var det årliga inköpet anförtrott åt "Statens inköpsnämnd", som utgjordes av de fem ständiga ledamöterna av Nationalmuseets nämnd, förordnade av Kungl. Maj:t, och dessutom av tre akademiledamöter, valda inom akademien, och av tre "konstälskare", utsedda av museinämnden.

Statens inköpsnämnd kunde av svenska konstverk endast inköpa sådana, som av konstnärerna blivit hembjudna till inköp och på bestämd tid insända till bedömande. Bland under åren 1873—80 inköpta målningar var Kronbergs "Jaktnymf" huvudnumret. Fransk modernism mötte inga sympatier hos inköpsnämnden. Törnås landskap från Södermanland, som förvärvades 1879, representerade ensam inflytande av nyare fransk skola. Man vägrade plats i museet för så representativa konstverk som Gegerfelts "Kritklippor i Normandie" och Salmsons "Vitbetsrensare".

Under början av åttiotalet valde nämnden uteslutande skulpturverk: Hasselbergs "Snödroppen" 1881, Börjesons "Yngling betraktande en sköldpadde" 1882.

Akademiens våruppvisning av elevernas arbeten från det gångna läroåret kunde rentav kallas Stockholms "salong". Där fick man se den yngsta svenska konsten, och den stockholmska konstälskaren hade där tillfälle att för en ringa penning förvärva en och annan väggprydnad.

Det som väckte harm hos våra emigranter var ej minst akademiens njugghet i fråga om anordnandet av utställningar. Scholander hade i ett av sina anfall av missmod skylld på bristen på framstående konstverk att utställa.

Det visade sig emellertid, att man på andra orter inom landet kunde hop-samla en mer än tillräcklig mängd konstverk av värde för att kunna anordna intresseväckande och lärorika översiktsutställningar.

"Quel courage!" utropade Scholander, då han fick höra talas om, att en stor skandinavisk konstutställning förbereddes i Göteborg 1881.

Denna utställning, som för övrigt hade ett storartat ekonomiskt resultat — där såldes konstverk för 100,000 kronor — visade, hur föga det lilla av konst, man fått se på de permanenta småkraftsutställningarna i Stockholm, var representativt för konstens ståndpunkt.

Sommaren 1883 medförde åter en skandinavisk utställning, denna gång i Köpenhamn. Sverige var där representerat av 152 konstverk. Bland de 75 ut-

ställarna var hela flocken av parisare från Wahlberg och Salmson till Hasselberg, Larsson, Birger, Josephson, Bergh. Personligen infunno sig konstnärerna talrikt på valplatsen.

Och efteråt samlades flera av dem i Göteborg. Där improviserades en liten uppvisning av det, som fanns att tillgå av parisersvensk konst, och det befanns, att denna vann förståelse och uppmuntran — även i form av inköp.

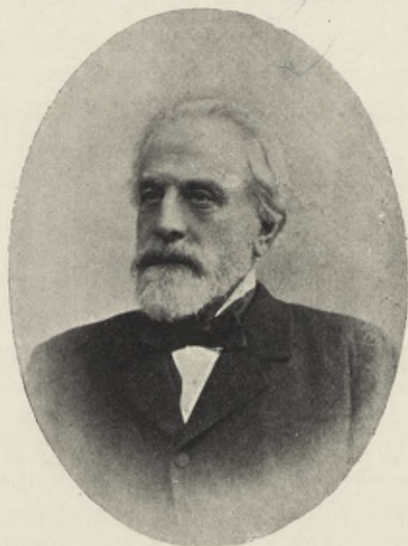
Pontus Fürstenberg, f. 1827, d. Fürstenberg främsta platsen. Han hade redan tidigare till-1902. handlat sig ett och annat konstverk, bland dessa Alexander Carlsons "vas med dansande backanter" samt ett par av Wahlbergs landskap, och nu senast hade han förvärvat Carl Larssons båda prisbelönade Grezakvareller. Då hans hem vid Brunnsparken ej erbjöd tillräckligt utrymme, beslöt han att tillbygga huset med en gallerivåning. 1884 gjorde han betydande inköp i Paris: franska målningar av Raphael Collin och Pointelin, Edelfelts "På havet", svenska tavlor av Salmson, Kreuger och Nyberg.

Fürstenberg blev den främste men ej den ende av Göteborgs finansmän, som gav vår unga konst under den brytningstid, som nu var inne, möjlighet att leva och växa. "Fürstenbergska galleriet", som invigdes på nyåret 1885 och sedan ytterligare utvidgades, omfattade vid århundradets slut den yppersta moderna konstsamling, som fanns i en svensk privatmans ägo.

1883 tillkom i Stockholm visserligen ej någon mecenat men en elegant utställningslokal, "Blanchs konstsalong". Den upptog en flygel till Konstföreningens byggnad, som även inneslöt målarskolan och Blanchs kafé, och den invigdes med en liten internationell utställning, där namnen Rosen, Hagborg och Zorn förekommo i sällskap med Gérôme, Neuville och Bouguereau. Där visades under de närmaste åren flera uppseendeväckande alster av samtida konst — bland dessa Makarts "Sommaren", Munkacsys "Kristus inför Pilatus", Böcklins "Vågornas lek" — och där skulle vår egen unga konst uppleva sina första segrar i landets huvudstad.

Carl Larssons framgång i Paris lockade honom att sända två akvareller från Grez till statens inköp detta år. Försöket lyckades.

Våren 1884 väcktes bland de svenska parisarna ett dristigt uppslag. Frågan



Pontus Fürstenberg.
Foto.

gällde möjligheten att på egen hand anordna en utställning hemma, att — som Josephson yttrade i ett brev — ”en gång visa Stockholm vad som på senare tider utträttats i Paris, eftersom de ingenting göra för att följa med den nya tidens strävanden”.

I maj var beslutet fattat och bestämt, att utställningen skulle äga rum nästföljande år.

3.

1885. Akademiens Efter så många år av torka inom utställningsväsendet såg det jubileum och nu ut, som om Stockholm inom ett år skulle få två utställningar. oppositionens utbrott.

1885 skulle Konstakademien uppleva 150-årsdagen av sin tillvaro. I oktober 1884 väckte Dardel inom akademien förslag att fira detta bemerkelseår med en utställning. Förslaget avstyrktes av förvaltningsnämnden, som ansåg att förberedelse tiden var alltför kort. Men akademien beslöt likväl vid sitt sammanträde 29 november, att utställningen skulle äga rum. Rosens förslag, att den uteslutande skulle omfatta arbeten, utförda av akademiens ledamöter eller agréer, vann ingen tillslutning. Det beslut, som fattades, gällde en allmän utställning.

Beslutet medförde, enligt Dardel, oändliga diskussioner”.

Tiden var orolig. Ställningar och förhållanden inom konstvärlden hade börjat tilldraga sig en obehaglig uppmärksamhet även utanför konstnärskretsarna. Dardel antecknade, att ”anfall på akademien förekommit i pressen” och att vissa artiklar hade ”väckt upp herrar professorer ur deras flegmatiska lugn”.

Som författare till dessa anfall nämnde Dardel¹ ”hrr Josephson, Nordensvan och Warburg”.

Den sistnämnde hade redan ett par år förut påpekat det rådande missnöjet bland konstnärerna och svagheter inom konstledningen. Han upptog ämnet i en artikel i kalendern Svea för år 1885 — den utkom till julen 1884 — behandlade där splittringen inom konstvärlden, bitterheten mellan akademien och dess före detta elever, som börjat bli kronisk, bedrövligheten med våra konstutställningar, missförhållandet mellan statens rundliga anslag till konstundervisningen och det lilla anslaget till inköp av konstverk — vilket Scholander förut påpekat i brev — m. m. Han förordade ett ingripande från konstnärernas sida: ”Det går emellertid icke i längden, att nästan allt vad vår konst äger av livskraft och framtid håller sig på avstånd från de kretsar, som i hemlandet leda konstutvecklingen, under det att akademiens professorer å sin sida leva i avstängd förnämhet från den unga konsten och anse sina förra elever halvt om halvt såsom motståndare, när de fordra *utveckling* i enlighet med Europas konst.”

Min artikel, ”Konstakademien, konstföreningarna och konsten”, daterad juli 1884, tryckt i tidskriften *Ur dagens krönika* häft. 3—4, var långtifrån ett ”anfall”. Den gav sitt erkännande åt akademiens skolor — detta stick i stäv mot den flera gånger framkastade åsikt, att eleverna ingenting lärt — föreslog en och

¹ Dagboken 15 dec. 1884.

annan reform, exempelvis gemensam undervisning åt män och kvinnor, yttrade sig däremot skarpt, mot konstföreningarna, likaså mot den gällande metoden för statens konstinköp och påpekade saknaden av en årlig utställning.

Josephsons två uppsatser "Om den konstnärliga uppfostran i Stockholm" — daterade Paris 20 och 23 oktober — inflöto i Dagens Nyheter 29 nov. och 11 dec. De utdömde det akademiska undervisningsväsendet, gingo för övrigt i samma riktning som Egron Lundgrens, Scholanders, Estlanders med fleras yttranden.

Liksom Scholander och Lundgren kom Josephson till den slutsats, "att akademien, sådan den nu är, egentligen blott är ett stort och dyrbart skryt, som arbetar emot tidsandan och den sant konstnärliga utvecklingen. "Akademien är", enligt Josephson, "en reträtt för medelmåttan, som sedan sitter där och uppmuntrar andra medelmåttor och försöker så länge som möjligt att hålla talangen nere och förargar sig grön, om den springer dem ur händerna och svingar sig upp på sin egen häst."

I sin andra artikel föreslog Josephson en och annan reform vid skolorna: att eleverna skulle få välja sina lärare, att dessa skulle utses för tre år och sedan ej få stanna, att stipendierna skulle utdelas på förslag av eleverna, varigenom skulle "förekommars allt krypande och bockande", att prisämnen skulle avskaffas m. m.¹

När Josephson skrev dessa "alarmartiklar", var han redo att taga befälet i ett befrielsekrig mot den akademiska despotismen. Han "mötte oss" — skriver G. Pauli — "med minen av en fältherre, som går att ordna en batalj".² Till Hasselberg, som för tillfället befann sig i Göteborg, skrev Josephson den 21 dec.:³

"Upproret är snart i full låga. Jag har redan uppsatt en adress till akademien och fått en del underskrifter, det är ett förslag till akademiens fullständiga omstöpning. Jag hoppas få ditt namn. Ifall du är i Göteborg ännu, när jag reser hem, så kommer jag att taga den vägen för mina namnteckningars skull. Jag känner en frihetsfågel flaxa kring mina tinningar och jag får ingen ro, förrän jag ser honom flyga ut.

Din gamle Joseph."

Josephsons skrivelse till akademien debatterades och konstnärer på andra orter tillspordes om deras ställning. Romkolonien svarade, "att fastän den samma ställde sig sympatisk till aktionen — ja ville gå längre än vi — föredrog den dock att tills vidare intaga en avvaktande, mycket avvaktande hållning".⁴ De tre svenskarna i London, Hägg, A. M. Lindström och Zorn, in-

¹ De båda uppsatserna äro omtryckta i K. Wählines Josephsonmonografi.

² I "Konstnärsförbundet, en historik" Ord och bild 1905.

³ Brevet hittills ej offentliggjort.

⁴ G. Pauli i den nyssnämnda uppsatsen i Ord och bild 1905. Svarskrivelsen från Rom var undertecknad av Kronberg, Brambeck, T. Lundberg och G. Clason — de två sistnämnda akademiens stipendiater.

Anledningen varför Kronbergs namn saknades under opponentskrivelsen var — enligt Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 31 mars 1885 — ej den "att han ej velat erkänna önskvärdheten av akademiens ombildning eller instämma i adressens förutsättningar utan därför, att han anser de gjorda reformförslagen otillräckliga samt håller före, att skolan helt och hållet bör skiljas från akademien och dess högre klasser överlätas på fria mästare".

funno sig däremot i Paris för att överlägga. På deras fordran ströks ur skrivel-
sen hotet, att undertecknarna ämnade uppsäga all gemenskap med akademien,
ifall denna ej fäste avseende vid deras reformkrav. Denna hotelse uppsattes
nu i en särskild skrivelse — som blev kallad "revolvern" — för att avlämnas
i händelse av vägran från vederbörande.

Så avreste Josephson hem för att avlämna adressen och ordna parisergruppens
utställning. Han tog vägen över Düsseldorf, Berlin, Göteborg, fick nya namn
under skrivelsen och avlämnade den till akademiens sekreterare den 27 mars.
Kopior sändes samtidigt till "alla skandinaviska tidningar".



A. H. Hägg.



A. Zorn.



A. M. Lindström.

Londonkolonien 1885.

Inlagan — egenhändigt skriven av Josephson — har följande lydelse:

Till Kungl. Akademien för de fria konsterna.

Som vårt lands beklagliga konstförhållanden till stor del härflyta från att
Kungl. Konstakademien, till följd av sin föråldrade organisation, ej förmår
utöva det inflytande den borde på vårt lands konst i allmänhet och särskilt
vad dess skolor beträffar, med deras nuvarande indelning och arbetsmetod,
ej kan meddela den undervisning, som är behövlig för en högre konstnärlig
utbildning av akademiens elever, så hemställa vi till Kungl. Konstakademien
*om åtgärders vidtagande för nedsättande av en kommitté av svenska konstnärer,
vald till hälften av akademien och till hälften av undertecknade, i ändamål att*
utarbета förslag till omorganisation av akademien samt tillåta oss att, innan vi
övergå till framställandet av våra önsknings, påpeka några av de akademien
vidlådande väsentligaste bristerna.

Ett huvudvillkor för lärarnas nyttiga verksamhet är att fullständig frihet
lämnas dem med hänsyn till arbetsplanen i de resp. skolorna, då däremot under
nuvarande förhållanden skoldirektören utövar ett farligt tryck på desamma
till men för den konstnärliga utvecklingen.

Lärarnas tillsättande på livstid är icke blott ett hinder för deras eget konst-
närliga framåtgående, utan vad värre är, i det deras spänstighet och vakenhet
nödvändigtvis slappas, måste detta utöva ett olycksbringande inflytande på
elevernas utbildning, i enlighet varmed vi i nedanstående utkast till reform
föreslagit lärare på endast tre år, icke att omedelbart omväljas efter utlupna

tiden, på det att icke eleverna må komma i den svåra belägenheten att på sätt och vis nödgas avsätta sin lärare.

Undervisningen är nu splittrad på för många händer; den erforderliga enheten och följdriktigheten inom densamma saknas, vad den ena läraren tillråder, frånråder ofta den andra.

Vi anse det för ett missförhållande, att icke den ringaste hänsyn toges till eleverna, när det gäller val av lärare. För närvarande kan man påtvinga eleverna sådana, för vars konstriktning de alls icke äga böjelse. En långt större samverkan, ett innerligare förhållande mellan de ena och de andra äro nödvändiga.

Bibehållandet av Kungl. medaljen är oegentlig, i det densamma icke ovillkorligen har till följd stipendium. I stället för att vara en uppmuntran bliver medaljen på så vis ofta en orsak till felslagna förhoppningar.

Vi hålla vidare före att bibehållandet av titel- och rangväsendet står föga i samklang med den personliga likställigheten mellan konstnärerna.

Slutligen vilja vi särskilt framhålla den fullkomliga frånvaron av en ordnad bildhuggareskola.

För att ytterligare antyda den riktning, i vilken vi anse att en reform bör företagas, tillåta vi oss att till prövning för den blivande kommittén framlägga följande utkast till ett reformförslag.

Ledamöternas grupp kvarstår, bestämmande över akademibygnaden, skötandet och placeringen av akademiens medel, valet av nya ledamöter, ordförande, sekreterare, bibliotekarie, föreläsare i konsthistoria och lärare i anatomi.

Uteslutande böra konstnärer väljas till ledamöter och inga inländska hedersledamöter vidare utnämnas.

Titlarna: kunglig målare, professor och agrée avskaffas tillika med uniformen och all militärisk rang.

Direktörsbefattningen vid akademiens *skolor* indrages.

Sekreteraren sköter alla löpande ärenden, och ledamöternas ordförande är hela akademiens högste styresman.

Den gamla indelningen av årsklasser, "antik och modell", borttages.

Fem skolor upprättas: en för arkitekter; en för bildhuggare; två för målare och en för målarinnor.

Endast en lärare väljes för varje skola. Han äger ensam rätt att bestämma över dess arbetsplan och i densamma upptaga elever.

På förslag av de elever, som studerat minst två år vid akademien, tillsätter akademien lärare i skolorna.

Lärare väljas endast på tre år och få icke omväljas; men åstunda eleverna, efter tre års mellanrum, omvälja en lärare från förr, bör därvid intet hinder finnas.

En gång i månaden göra de olika skolorna en jämförande utställning, slutet för allmänheten.

Kungl. akademien föranstaltar årligen en skandinavisk konstutställning och utväljer tillika med de utanför akademien stående konstnärerna en jury, som äger att antaga eller förkasta de inlämnade arbetena.

Då akademiens eller statens resestipendier bliva lediga, föreslår ovannämnda jury hos akademien stipendiaterna bland de av svenska utställare, vilkas arbeten synas den därtill föranleda, utan hänsyn till om utställarna, kvinna eller man, studerat vid akademien eller ej.

Ärligen på hösten göres en utställning av elevernas sommararbeten, varvid lediga elevstipendier utdelas och föredrag hållas över de utställda arbetenas fel och förtjänster.

De av Sveriges konstnärer, som uppgiva sina adresser för att införas i ett av akademien upprättat register, erhålla cirkulär angående alla konstutställningar i Skandinavien ävensom internationella sådana i andra land, om vilka akademien mottagit underrättelse.

Undertecknade begära vördsammast svar på denna hemställda *senast två månader* efter inlämnandet av densamma, vilket svar bör adresseras till artisten hr E. Josephson (Stockholm), deras ombud.

Richard Bergh, W. de Gegerfelt, Axel Herman Hägg, Aug. Hagborg, Otto Hagborg, Nils Forsberg, Zorn, Nils Kreuger, Georg Arsenius, Julia Beck, P. Ekström, William Feron, Allan Österlind, Emma Löwstädt-(Chadwick), Olof Jernberg, Bgt Nordenberg, Ferd. Fagerlin, Axel Nordgren, P. Hasselberg, Carl Larsson, Ernst Josephson, Robert Thegerström, A. M. Lindström, Hugo Birger, Georg Pauli, Hugo Salmson, Jenny Nyström, Waldemar Tode, Gust. Lindberg, G. de Gegerfelt, Karl Nordström, Herman Bunth, A. Montan, Henrik Nordenberg, I. Fallstedt, Axel Kulle, R. Callmander, A. Nordling, Joh. Ericson, A. Hj. Cornilsen, C. Fahlström, F. Stoopendal, Carl Möller, Ludv. Peterson, Edvard Perséus, Aug. Jernberg, O. Arborelius, N. M. Mandelgren, John Kindborg, Chr. J. Wallroth, Axel Fahlcrantz, V. André, Fredrik Dahlberg, Severin Nilson, Arvid Johanson, Carl Grabow, Hildegard Thorell, Olof Krumlinde, Bruno Liljefors, Ax. Peter, Hans Hedlund, Victor v. Gegerfelt, Fr. Wohlfart, Adrian C. Peterson, Viktor Adler, C. F. von Saltza, E. Lundström, Hugo Hörlin, Axel Lindman, Sven Anderson, Didr. von Essen, Johan Krouthén, Axel Anderson, Hjalmar Holm, Justus Lundegård, O. Hermelin, C. Hj. Norrström, Axel Borg, Julia Strömberg, Georg Nordensvan, Anna Nordgren, Rudolf Widing, Carl Gustaf Wetterstrand, Oskar Törnå.

Den 1 april — alltså fem dagar efter opponentskrivelsens inlämnande — öppnades parisarnas utställning i Blanchs salong.

En enda av undertecknarna — Hugo Hörlin — påpekade i ett brev till akademiens sekreterare, att hans underskrift gällde skrivelsens huvudsak, ej detaljkraven. I själva verket var han ej ensam om denna syn på saken. Den delades av åtskilliga undertecknare, som ej deltagit i avfattandet av skrivelsen. Den närmaste avsikten hade varit den att föra fram saken till diskussion inom konstnärskåren.

Att bakom rörelsen låg ärlig strävan till nyttiga reformer borde envar ha kunnat inse. En annan fråga är, om något resultat var att hoppas med så olika förutsättningar, som funnos hos ytterlighetspartierna inom båda lägren.

Dardels uttalanden i dagboken äro belysande för åsikterna inom den akademiska högern. Han påpekar, att akademien på sista tiden "frambragt den största mängd framstående artister, som Sverige någonsin alstrat", och att de nu missnöjda varit akademiens elever eller stipendiater. De ledas av uteslutande egoistiska

motiv, "vilja ensamma komma i åtnjutande av beställningar, utmärkelser, stipendier".

Dardel finner deras framställning "oförsynt". Han medger att reformer inom akademien äro önskvärda, och han går med på flera av de i skrivelsen omnämnda önskemålen. Men en reform "skall ej komma från unga vildhjärnor utan erfarenhet och som blott beundra sig själva och sina arbeten", reformerna skola "dryftas av upplysta, betänksamma män".¹

En egendomlig motsättning till Dardels yttrande ger ett uttalande från Bengt Nordenberg i Düsseldorf. Han skrev till Gellerstedt:² Det var ej "av övermod, lättsinne eller egen vinning, som vi gamla skrevo under förslaget", vi ansågo de förändringar, som begärdes, "mycket för ideella för vår tid. Jag tror icke heller", tillade han, "att de unga hava förenat sig av maktbegär eller vinning — hela deras uppträdande häntyder icke därpå".

Innan akademien ännu tagit opponentskrivelsen under omprövning, offentliggjorde dess vice preses, frih. Nordenfalk, ett anonymt inlägg, undertecknat "Konstvän". Han underkände där de av opponenterna föreslagna reformerna angående läroverkets styrelse, undervisningen, resestipendierna m. m.

I enlighet med dessa invändningar avfattade akademien den 30 maj sitt svar på opponenternas inlaga. I svaret påpekades, att akademiens reglemente av år 1878 föreskriver, "att därest ändring av nämnda stadgar av akademien anses erforderliga, frågan därom skall överlämnas till förberedande behandling av en *utav akademien* utsedd kommitté", samt att det enligt samma reglemente är akademiens läroverksnämnd, som är berättigad att taga saken under omprövning. Dessutom kunde akademien "i de väsentligaste punkterna ej dela eller godkänna de av petitionärerna framlagda åsikter". Opponenterna hänvisades till Kungl. Maj:t, för den händelse de ville fullfölja sin framställning.

Vid detta akademisammanträde lämnade Dardel sin befattning som preses. Den 4 juni valdes frih. Nordenfalk till hans efterträdare och kanslirådet Fredrik Sander — före detta amanuens vid Nationalmuseum — till vice preses. I de upproriskas ögon innebar detta chefsombyte ett befästande av byråkratinflytandet inom konstvärlden.

Nu närmade sig akademiens jubileum och utställning. Då flertalet av opponenterna efter det mottagande, deras inlaga mött, ej ville deltaga i akademiens exposition, beslöto de att samtidigt med denna anordna en egen utställning. Det var ett vågspel att så kort efter parisarnas utställning återkomma — var detta inte att ställa alltför stora fordringar på allmänhetens nyvaknade konstintresse? Men vågspelet lyckades obetingat.

Den 1 augusti firade akademien sin 150-årsfest med tal av konung Oskar och med utställningens högtidliga öppnande i det gamla akademihusets lokaler. Den 15 september öppnades "opponenternas utställning" i Blanchs salong.

¹ Dardels dagbok 24 mars och 16 okt. 1885. — ² Brevet odaterat.

Opponentskrivelsen, som under tiden inlämnats till Kungl. Maj:t, hade emellertid återkommit till akademien för att behandlas av dess förvaltnings- och läroverksnämnder. Preses Nordenfalk undertecknade i egenskap av dessa nämnders ordförande deras utlåtande, som omedelbart antogs av akademien och den 28 november inlämnades till regeringen. Utlåtandet var — för att anföra en senare akademisekreterares, L. Looströms, uttryck — ”avvisande emot så gott som alla reformer, som oppositionen i sin skrivelse föreslagit, från och med avskaffandet av uniformsfracken till och med avskaffandet av direktörsplatsen. Och Kungl. Maj:t ställde sig helt och hållet på akademiens sida”.¹

4.

Utställningar i Stockholm 1885. Utställningen ”Från Seinens strand”, som inledde konstsäsongen i Stockholm 1885, var, som redan namnet antydde, en presentation av den svenska pariskolonien för den svenska allmänheten.

18 konstnärer bidrog med summa 100 konstverk.

Och så föga hade allmänheten i Stockholm sett av det de yngre svenskarna åstadkommit under sina studieår i Paris, att flera av utställarna voro nya bekantskaper att göra — voro ej alla namn nya, så voro konstverken nya till anda och innehåll.

De 18 parisarna voro Salmson, som utställde flera skånska motiv — däribland gumman vid spinnrocken — Hagborg (Kyrkogården i Tourville m. fl.), Birger (spanska och marockanska motiv), Larsson (franska akvareller, Bruden, Vinet och andra Grezmotiv), Josephson (Spanska smeder, porträtten av Renholm och Fürstenberg), Pauli (Kvällslektyr), Bergh (hans fästmörs porträtt), Thegerström och Österlind (franska genrer m. m.), Gegerfelt (Veneziamotiv), Ekström (flera stämningslandskap), Nordström (furuplantering och andra franska studier), Kreuger (häststudier), Liljefors (kattstudier och den stora duken ”Räv och stövare”), J. Ericson (landskap). Skulpturen representerades av Fallstedt, G. Lindberg och Hasselberg, den sistnämnde bland annat med Josephsons porträttbyst.

I akademiens utställning — enligt katalogen 224 nummer — deltog naturligt nog de äldre och yngre konstnärer, som voro fästade vid institutionen — från professorerna till stipendiaterna. Fyra medaljer utdelades: till Fagerlin — som utställt ”Holländsk interiör” — Wahlberg (två praktstycken ur Fürstenbergs samling), Börjeson (”Geijers tanke” m. m.) och Zettervall (ritningar till restaurering av sex svenska domkyrkor). Till utställningen bidrog vidare Rosen (med porträtt — Nordenskiöld, som upptages i katalogen, uteblev), Malmström, Winge, Saloman (Gustav Vasa i Västerås), Hellqvist (Gustav Adolfs likfärd), Wallander, Amalia Lindegren, Koskull, A. Kulle, Hafström, Cederström. Landskapet repre-

¹ L. Looström, ”Minne över... frih. Johan Nordenfalk” 1909.

senterades — förutom av Wahlberg — av Palm, Rydberg, Kallenberg, Norstedt, Forssell, ungdomen av T. Lundberg och Brambeck samt av målarna Tirén, Björck, Nyberg, Hall, Jungstedt, Rosenberg m. fl.

Att Kronberg ej deltog väckte uppseende. Han hade nyligen varit hjälten i Högskolefondens lotteriutställning, som varit att se i Arvfurstens palats under våren. Hans "David och Saul" hälsades där som ett "absolut fulländat konstverk" och sågs med beundran. Bland övriga nyheter; denna lilla utställning medförde, var Rosens "Den förlorade sonen" och Hellqvists "Disputation", medan Krøyer i sin Skagenbild med badande pojkar företrädde modernt friluftsstudium.

Opponenternas utställning på hösten detta år upptog 155 nummer av 59 utställare. Den erbjöd — även jämförd med parisarnas vårutställning — mycket nytt och överraskande.

Bland utställarna voro, förutom Salmson och Hagborg, Larsson (hans första barn- och familjebilder: "Ateljéidyll", "Lilla Susanne"), Zorn ("Mona" och andra akvareller), Josephson ("Strömkarlen"), Birger ("Toaletten"), Pauli ("Vid sjukbädden"), Bergh ("Mot aftonen"), G. Arsenius (franska häst- och luftstudier), Kreuger (ölandsstämningar), Krouthén ("Vattenvegetation"), Lindström (landskap från Skottland), Gegerfelt (vinterlandskap från Dalarna), Lindman (motiv från inloppet till Stockholm), Nordström (franska trädgårdsmotiv), Hermelin, Ekström, Liljefors ("Fem skisser inom en ram").

Skulpturen representerades av Fallstedt och Hasselberg.

Opponentrörelsen bemöttes i pressen överhuvud surt och högdraget, men opponentkonsten väckte intresse både hos publik och kritik.

Utställningen "Från Seinens strand" mottogs av konstdomarna nästan förvånande välvilligt.

C. R. Nyblom, i Posttidningen, finner utställningen äga "verklig konstnärlig anda och hållning", vittna om "allvarligt arbete och flitiga studier", om vunnen "formtukt", där finns intet famlande, osäkert och diletteriskt. Han framhåller dessutom utställarnas enighet och segervissa energi, som måste imponera även på motståndarna.

Hjalmar Sandberg i Nya dagligt allehanda finner denna konstsamling "i mycket märklig", "glatt anslående", visserligen av "främmande karaktär", konstverken dock ej utförda efter gemensamt recept.

Olof Granberg i Aftonbladet anser utställningen vara av verklig betydenhet, "en utmärkt, en uppfriskande, framför allt en glänsande utställning". Låt vara att somt är klen och dåligt, att utförandet torde "på de flesta bedömare göra ett främmande intryck", det mesta där finns är rättfram, ärlig konst.

Av höstens utställningar hälsas opponenternas av sistnämnda kritiker som "en för vår konst epokgörande tilldragelse". Den visar ovanlig jämnhet och urskillning. Akademiutställningen får nöja sig med "succès d'estime", det mesta där är

aktningsvärt, men diletantarbeten finnas och åskådaren känner "konstföreningsstämning".

Sandberg, som allvarligt och mångordigt bemött opponentinlagan och lika allvarligt ogillat petitionärernas tilltag att nu utställa separat, anser att akademiens utställning är av de båda den "rikare och mångsidigare" men medger, att där finns "en mängd underhaltiga arbeten", medan opponenternas "i den lägre konstbransch, som där är förhärskande, i det hela företer en jämnare värdenivå".

Utan skolmästrande kunde kritiken på denna tid ej övas. Det som i själva verket förvånar, är att granskarna ej hos dessa parisare funno någon utmanande modernism. De enda nummer, som väckte opposition från deras sida, voro Josephsons "Spanska smeder" och "Strömkarlen" samt Nordströms "minst sagt fantastiska landskap".

Det, som väckte minst sagt blandade känslor, var statens konstförvärv under detta konstrika år. Statsinköpet hade på akademiens begäran blivit förlagt till dess utställning, och statens inköpsnämnd skyndade att där nedlägga en ovanligt rundlig summa. Opponenternas anhållan, att inköpsnämnden måtte taga även deras höstutställning i betraktande, möttes av avslag. Hos dem köpte dock Nationalmuseet för egna medel två landskap (av Lindström och Lindman).

Att statsnämndens uppgift borde vara den att utan partihänsyn göra sitt urval bland det största antal konstverk, som fanns att tillgå, var alltså ej höga vederbörandes åsikt.

Året 1885 hade blottat klyftan mellan konstvårdare och fria konstnärer, hade väckt storm i vår konstvärlds stilla vatten, hade medfört liv och rörelse, uppslag och sammanstötningar, hade varit ett genombrottsår.

5.

Sommaren 1886 var skandinavisk utställning och konstnärsmöte i Göteborg. Sällskapet Valand invigde då sin nya byggnad därstädes, som bland annat inrymde utställningsvåning och lokal för Göteborgs musei tecknings- och målarskola. Utställningen, den största som ägt rum i Sverige sedan 1881 i Göteborg, omfattade i dess svenska avdelning konstverk såväl av akademister som av opponenter och av neutrala. Båda de stridiga grupperna hade ansträngt sig för att åstadkomma det bästa möjliga — ytterst få konstnärsnamn av någon betydelse saknades. Här utställdes Rosens "Nordenskiöld", Berghs nya målning "Min hustru", Birgers stora vernissagefrukost, Josephsons "Byskvaller", Cederströms "Frälsningsarmén", Österlinds franska bymotiv "En olyckshändelse", Larssons snötavla och vårstämning från Stockholm, Liljefors' "Rävfamilj", Zorns dalmotiv "Vårt dagliga bröd", Lindmans stora "Stockholms ström", Hag-

borgs "Morgon i Cayeux", Paulis "Konfirmand", franska men även svenska landskap (Wahlberg, Gegerfelt, Arborelius, Hermelin, Nordström, Rydberg, Rosenberg m. fl.). Bland skulpturer voro arbeten av Hasselberg ("Farfadern"), G. Lindberg, T. Lundberg, Fallstedt.

Medan denna utställning pågick kom underrättelse om Kungl. Maj:ts avhöjande svar på opponenternas begäran om tillsättande av den kommitté, de påyrkat för omorganisation av akademien och dess läroverk.

De i Göteborg talrikt samlade opponenterna proklamerade **Konstnärsförbundet bildas 16 aug. 1886.** nu det redan vid årets början förberedda *Konstnärsförbundet*. Som dess syftemål angavs "att motarbeta alla otidsenligheter, som det kan anse skada, och söka genomföra alla reformer, det kan anse gagna vår inhemska konst och konstindustri". Som det förnämsta medel, varigenom förbundet hoppades nå dessa sina syften, nämndes anordnandet av årliga utställningar.

Den första utställningen stod färdig i Stockholm redan två månader efter förbundets bildande. Det räknade då ett nittiototal medlemmar. Utställningen — i Blanchs salong — var ordnad av Larsson och Pauli — den förre inledde den illustrerade katalogen med en förargelseväckande teckning, som visade, huru Sankt Göran (förbundet) strider med draken (akademien) och befriar prinsessan ("den arma ofria svenska konsten").

Här återkom det huvudsakliga av förbundets bidrag till Göteborgsutställningen, men mer än halva antalet nummer var nytt. Utställningen visade vår unga konst i växt, betonade dess livaktighet och allvar.

Ett drag av opartiskhet visade regeringen, då den gav ett gynnsamt svar på det nybildade förbundets förfrågan om möjligheten av statsinköp på denna dess första utställning. Svaret lydde, att konstverk på utställningen, som blivit i vederbörlig ordning hembjudna åt staten, skulle komma under omprövning vid inköpet. Resultatet blev, att statens inköpsnämnd utvalde arbeten av Hagborg, Zorn och Gegerfelt. Museets nämnd hade förut i Göteborg köpt av Liljefors och Pauli.

Före årets slut hade kommitterade inom förbundet slutfört ett utlåtande med titel "Vad bör staten göra för konsten?" Det utkom i tryck på nyåret.

Där framhölls ett missförhållande, som visserligen förut blivit påpekat men som allt fortfarande ägde bestånd: att i Sverige staten gör stora ansträngningar och uppoffringar för att underlätta den konststuderandes första steg, men att denne, då han nått konstnärskapet, finner sig vara en tämligen överflödig person i samhället.

Det var nu ej fråga om att försöka få statens anslag till skön konst ökat, endast att få det fördelat på ett rimligt och lämpligt sätt. Man föreslog, att en del av anslaget till unga konstnärers *uppföstran* — det belöpte sig till vid pass

70,000 kronor årligen — hellre borde användas till uppmuntran åt de utbildade konstnärerna, med andra ord till förvärv av konstverk för statens räkning.

Man förordade en mindre kostsam organisation av akademiens läroverk. Man ville till en början, att akademien skulle visa något tillmötesgående för berättigade reformkrav även från utom institutionen stående konstnärers sida. Från mer än ett håll uttalades det önskemål, att landets konstnärer skulle få vara med om att invälja nya ledamöter i denna akademi, som enligt nu rådande förhållanden icke kunde sägas utgöra ett organ för landets konstnärskrets. Man uppställde därjämte som önskemål, att statens stipendier skulle stå öppna för varje konstnär, som visat sig värdig understöd, antingen han varit elev av akademien eller ej.

Principiellt ohägad för reformer var likväl ej akademien, men den höll på sin rätt att få reformera sig själv. Redan före oppositionens utbrott hade (1884) sådana nyheter blivit införda i skolorna som att uppflyttning till högre klass skulle äga rum två gånger årligen och att jämte kungliga medaljen en lägre belöningsmedalj skulle utdelas. Ytterligare ändringar i stadgarna beslötos och stadfästes av regeringen 1887 och 88. Som deras kärnpunkter framhölls i akademiens årsberättelse förordningarna, att ledamöternas antal skulle få uppgå till 50 och att professors- och lärarebefattningar skulle tillsättas efter ansökan, akademien skulle likväl hos Kungl. Maj:t föreslå lämpliga personer. Andra förordningar gällde, att ledamöterna skulle sammanträda en gång i månaden, undantagandes under högsommaren — dittills hade *ett* sammanträde i kvartalet varit till fyllest — att titlarna kunglig målare, kunglig arkitekt o. s. v. skulle slopas och inga agréer hädanefter utnämnas. Små reformer men dock reformer!

På högtidsdagen våren 1887 meddelades, att akademien förberedde en utställning till hösten och hade försäkrat sig om Blanchs lokal. Konstnärsförbundets avsikt att då utställa var därmed omintetgjord. Det saknade tak över huvudet. Josephson, som nu dragit sig tillbaka till landsbygden i Frankrike, agiterade därifrån för uppförande av en provisorisk barack på Artilleriplan, där en utställning av franska, norska och danska tavlor skulle anordnas. Denna plan strandade på bristande förlagskapital, och Josephson — oppositionens upphovsman — som nu misstänkte sina kamrater för ljumhet och opålitlighet, utgick ostentativt ur förbundet, förklarade sig likväl "kvarstå som opponent".

Årets utställningsfråga löstes så, att förbundet blev hänvisat till Göteborg. Samma dag, den 1 september, öppnades dess utställning därstädes och akademiens i Stockholm.

I våra grannländer hade konflikterna mellan konstnärer och konstvårdare medfört resultat, lyckliga för de upproriska. I Danmark hade missnöjet med akademien bland annat yttrat sig i en av yngre konstnärer bildad fri studieskola, dit akademiens elever övergingo. Denna fria skola hade redan 1883 av en vänster-

sinnad regering blivit uppmuntrad med statsanslag, en kommitté hade blivit tillsatt, där såväl akademien som utomstående konstnärer voro representerade, och resultatet blev, att även de utomstående fingo inflytande inom konstledningen och att akademiens ensamrätt att fylla luckor i sina leder blivit inskränkt. I Norge, där ingen akademi fanns att anfalla, hade upprörsrörelsen riktats mot Konstföreningen, som bestämde över utställningar och över inköpen för staten men där konstnärerna ej hade något inflytande. Där yttrade sig oppositionen, sedan uppgörelse i godo avböjts, i konstnärsstrejk, varefter konstnärerna 1883 organiserade en sammanslutning med demokratiskt självstyre. 1884 beviljade stortinget statsbidrag till årliga utställningar, och den gamla Konstföreningen avtynade och självdog. Den ytterst livaktiga frihetsrörelsen i Norge leddes av Erik Werenskiöld med klokhet och fasthet, med målmedvetenhet och utan överilning.

Bland de svenska opponenterna hade åsikterna om vad som borde göras varit från första början delade. I Stockholm fruktade flera av dem att "revolvern" — hotet att avbryta all förbindelse med akademien, ifall denna ej fäste avseende vid reformkraven — skulle försvåra en fredlig lösning.

Arborelius yttrar i ett brev från Stockholm till kamraterna i Paris 5 april 1885,¹ att akademien ej ämnar "vika med kniven på strupen eller för hot" och tillägger: "Låt vara, att ett radikalt element bland opponenterna söker framtvunga ett ohjälpligt brytande, så var detta dock icke flertalet petitionärers mening." Själv hade han efter någon tvekan underskrivit petitionen "mer för kamratskapets skull än för annat".

Redan under rörelsens allra första tid hade såväl bland opponenterna som utanför deras krets den åsikt haft sina talmän, att de missnöjda borde ingå i akademien och söka reformera den inifrån i stället för att strejka.

Ett brev från A. H. Hägg sommaren 1885, då opponenternas utställning förbereddes,² belyser denna sistnämnda ståndpunkt.

"Akademien som skola betraktad bör förbättras, det är *en* sak och den, som jag är med om, men utställningarna äro någonting helt annat, och jag är inte med om splittring i det fallet. Enighet och samarbete skall det vara, och dessa oppositionsutställningar förorsaka blott tidsutdräkt. Då jag får se all personlig bitterhet — fast naturlig nog i många fall — kväsas och sättas helt och hållet i andra rummet i vår lilla svenska konstnärsarmé, skall jag hjälpa till med vad som rimligt är och i min lilla förmåga står — men jag har utvecklat detta förut och bryr mig ej om att upprepa. Vad vi alla skola arbeta för är att få en tillräckligt stor utställningslokal, varest särskilt kan exponeras oljemålningar, akvareller och svart och vitt till vardera grenens fördel, men eftersom för närvarande mindre utställningslokaler måste tillgripas, i brist (på) vad som komma bör, så skulle åtminstone utställningarna gå vänskapligen hand i hand med varandra, och den ena såväl som den andra gynnas efter förtjänst. Då skulle ingen inlaga till K. Maj:t om rättighet att få sina arbeten inköpta av staten vara av nöden, och en

¹ Tryckt i G. Paulis "Opponenterna" 1927. — ² Till Carl Larsson Örebro 4 aug. 1885.

sådan inlaga borde ej varit nödvändig nu. Den gedigna förtjänsten bryter nog sin väg utan att behöva be om beskydd från högre ort. Var och en för sig själv i första rummet, och sedan faller det sig naturligt, att han i de flesta fall *vill* och i allmänhet *kan* gagna andra. Detta må du tro är långt mindre själviskt än det låter.”

Även ivriga opponenter insågo småningom, att de efterlängtade reformernas genomförande var en framtidsfråga. Akademien hade dock gjort några ansatser, föga betydande men i rätt riktning. Och ett par bland de ledande hade visat sig hägade för utjämning av misshälligheten. Då Rosen våren 1887 avgått från sin befattning som akademidirektör och Malmström intagit hans plats, yttrade den ettrige konstnärsförbundsbrodern Törnå — som plögade kalla akademien ”konstgarveriet” — att följden av ”den hederlige Malmströms” tillträde blivit, att garveriet gått opponenterna ”mer än tillräckligt till mötes enligt min åsikt, och vi äro lyckligt nog på väg att bliva fullkomligt försonade”.¹

Längtan efter ett resultat av stridigheterna lät sig i själva verket förnimma från båda lägren.

Akademiens hedersledamot, C. R. Nyblom, skrev i Posttidningen 28 sept. 1888: ”Om förhållandena skola förändras till ett bättre, så att vårt land ej blott ger en dyrbar uppfostran åt konstnärliga förmågor, utan även gör deras existens möjlig, när deras utveckling är färdig, så är det konstens utövare själva, som enigt och energiskt skola taga sitt öde i sin egen hand. Men därtill kräves först och nödvändigt att kasta över bord allt partisinne. Och *om* det är något parti, som bör taga första steget och räcka handen till gemensamt arbete för det höga och viktiga målet, så är det utan tvivel det akademiska. Den dag då detta sker och de nu splittrade krafterna enas, skall av varje konstens vän i Sverige hälsas såsom gryningsdagen till ett nytt och betydelsefullt skede i den svenska konstens historia.”

Detta år — 1888 — samsades båda partierna på den skandinaviska utställningen i Köpenhamn. Cederström — nu professor vid akademien — var svensk kommissarie, och i granskningsjuryn uppläts halva antalet platser åt utom akademien stående utställare. Samma år gav akademien ett av de stora stipendierna åt skulptören Christian Eriksson, som ej varit elev vid akademien men varit opponent och var medlem av Konstnärsförbundet.² Han hade nu vunnit tredje klassens medalj på parissalongen för statyn ”Martyren”.

Där hade Nils Forsberg samtidigt vunnit medalj av första klassen, en utmärkelse, som vid salongen aldrig varken förr eller senare tilldelats en svensk konstnär. Hans triumfmålning ”En hjältes död” blev huvudnumret på förbundets utställning i Stockholm på hösten, och året därefter blev han — fastän förbundist — vald till ledamot av akademien.

Denna utställning erbjöd för övrigt nya uppslag av intresse. Zorn debuterade

¹ Uttryck i ett vänbrev 1 juni 1887.

² Chr. Eriksson tilldelades 3,000 kr. årligen under två år av akademiens privata donationsmedel och innehade ytterligare ett år ett ”extrastipendium” av statsmedel.

för svensk publik som målare i olja med "Ute" — badande flickor i Stockholms skärgård — Eriksson utställde den nyssnämnda "Martyren".

Nu nalkades världsutställningen i Paris. Där fortlevde en svensk koloni, Wahlberg, Salmson, Hagborg, Forsberg, Hasselberg, Österlind, G. Arsenius trivdes där fortfarande, Cederström, Ekström, Larsson och Bergh voro åter parisare, Zorn flyttade dit och det unga släktledet representerades av prins Eugen, Wallén, Gustav Ankarcrona, Trägårdh, Alf och Gerda Wallander, skulptörerna Chr. Eriksson och Åkerman m. fl.

Det gällde nu att slå ett slag för det svenska namnet på den plats, där vår konst fått sin kraftigaste impuls. Nu — skrev Carl Larsson — gällde det för partierna att hålla ihop "för den gemensamma sakens och hederns skull", ett fiasko skulle vara "en oförlätlig skamfläck".¹

Med sammanhållningen var det i själva verket kient beställt, det blev Konstnärsförbundet, som fick äran av att den svenska konsten blev representerad på Champ de Mars.

Förbundet beslöt att bilda en kommitté av 12 personer och inbjöd akademien att tillsätta halva antalet. Då akademien nekade därtill på den grund, att Sverige ej officiellt deltog i utställningen, tillsatte förbundet en kommitté av 10 ledamöter och invalde i densamma fyra utom förbundet stående män, varibland tre professorer vid akademien. Med hjälp av 11,000 kronor, som statsrådet G. Wennerberg och konstvännerna Fürstenberg och Röhss i Göteborg ställt till utställningskommitténs förfogande, redde sig denna utan det officiella stöd, som man förgäves anhållit om.

I den svenska avdelningen — enligt katalogen 222 nummer — dominerade förbundet. Bland utställarna voro ganska få utom kretsen stående (bland dessa Wahlberg, Rydberg, Björck, Saloman, T. Lundberg samt några ungdomar). Vår konst uppträdde med mera samlad kraft än vad svenskarna förmått vid någon av de föregående internationella utställningarna. Den franska kritiken, som vid mer än ett tillfälle givit sitt erkännande åt svenskarnas ungdomliga djärvhet och hänförelse men varnat dem för ett alltför villigt efterbildande av främmande mönster, erkände nu ej blott den svenska konstens höga medelnivå utan även dess allvarliga strävan efter att vara sig själv, att nå en nordisk karaktär.²

¹ Carl Larsson till grosshandlare H. Friedländer våren 1889.

² Det ymniga "medaljregnet" medförde 25 medaljer och 15 "mention honorable" åt svenskar. R. Bergh, svenska avdelningens kommissarie, erhöi hedersmedaljen, Zorn, Larsson, Wallander och Chr. Eriksson medalj av första samt Forsberg, Josephson, Nordström, Österlind, Thegerström, Björck, Liljefors, G. Lindberg medalj av andra klassen.

VIII.

ÅTTIOTALET S PARISERSVENSKA MÅLERI.

1.

Mellan de båda världsutställningarna 1878 och 1889 hade det franska måleriet visat en avgjord förskjutning i karaktär och i målerisk hållning.

De traditionella historiska, klassiska och allegoriska motiven levde allt fortfarande, men det var inte längre de, som gävo tonen och visade vad man ville och vad man sökte. Nu målades i stor utsträckning bönder, jordarbetare, potatis-plockerskor på fältet, bränslesamlare i skogen, nu målades sådana motiv ur pariserlivet som husbygge, gatläggning, stenforor, kommersen i hallarna, sjukhussalar, operationer, begravning, borgerlig vigsel utan ceremoni, allt i stor skala. Det moderna livet och ej minst det dagliga arbetet håller på att erövra konsten, och den, som kommer till Paris för att iakttaga dagens strömningar, ser med förvåning och tvekan Puvis de Chavannes' romantiska legendmålningar, som gå stick i stäv mot de moderna kraven och som inte ha annat gemensamt med tidens måleriska strävan än den bleka färgskalan.

Måleriet har växlat färg, en helt ny luft har trängt in i salongens utställnings-salar. Tavlornas traditionella varma, feta, mustiga färger ha försvunnit, blonda toner dominera, blått, violett, ljusgrått. Över hela linjen går strävan till ljus och luft och till brett behandlingssätt, till realism och illusion. En målning skall ge ett stycke verklighet, den skall "slå hål i väggen", skall ge intryck av en utsikt genom ett öppet fönster. Däremot förbiser man målningens uppgift att fylla en väggyta — även målningar med dekorativ uppgift taga föga hänsyn till den interiör, de äro avsedda att smycka, de målas på duk och exponeras i salongen, innan de gå till sin bestämmelseort.

Andra drag, som medverka till tidskaraktären, är att kompositionen gärna verkar tillfällig, ej komponerad efter traditionella regler, att den ofta är avskuren av tavlans ram, att perspektivet är mycket starkt och figurerna i förgrunden äro placerade nära åskådaren — allt påverkan från japanska målningar och teckningar, som nu studeras med mycken iver.

Fordran på fast, stram teckning är långtifrån uppgiven. Färgen är i åttiotals-tavlorna ganska blek och tunn, impressionisternas luftstudium har nu trängt igenom. Men färgbehandlingen är ofta delikat och raffinerad.

Hos de till Paris strömmande nordborna medförde övergången från sjuttio- till åttiotalet ett energiskt valörstudium.

Dess närmaste resultat blevo Salmsons och Hagborgs franska bonde- och fiskarlivsbilder, Edelfelts "Ett barns likfärd" (1879) och "Gudstjänst i finska skärgården" (1881), Krøyers "Fiskare på Skagen" (1882 o. f.), Werenskiolds "Begravning" (påbörjad 1883, utförd under tre sommars vistelse i Telemarken).

Grannländernas målare skyndade sig hem för att tillämpa det de lärt på inhemska motiv. I Sverige stod det nationella ännu ej i

hög kurs. Parisersvenskarna hade energiskt arbetat på att leva sig in i fransk miljö, och de visade ännu några år framåt förkärlek för franska landsbygds-motiv. En och annan sträckte sin upptäcktsfärd till Holland, Italien, Spanien. Deras sökande kunde gå i ganska överraskande riktningar. Det yngre släktledet, de som kommo till Paris vid åttiotalets början och under dess fortgång, hade i själva verket lättare än de äldre landsmännen att finna sin väg och rörde sig ofta med säkerhet och konsekvens på ny mark. Och i sinom tid gick deras väg hemåt. Typiskt för läget efter årtiondets mitt var, att Konstnärsförbundet delade sig i två fraktioner, en i Stockholm och den andra i Paris.

2.

Flera av parisersvenskarna stodo vid åttiotalets inbrott i kraftig växt. Det gäller Carl Larsson, Ernst Josephson, Hugo Birger och det gäller Per Hasselberg, som blev den främste mannen inom denna tids parisersvenska skulptur.



P. Hasselberg. Ernst Josephson.
Byst i brons, Paris 1883. Nationalmuseum.



E. Josephson. Journalisten G. Renholm.
Oljemålning Paris 1880. Nationalmuseum.

Den främste färgkonstnären var *Josephson*.

Ernst Josephson. Han hade 1879 flyttat från Rom till Paris. Den dittills ganska försiktigt trevande lärjungen av gamla mästare avslöjade sig under inflytande av parislufden som en obändig framstormare. I sin nya omgivning var han i själva verket en främmande fågel, han var målarpoet och romantiker och inordnade sig i dagens strävan endast så mycket som lämpade sig för hans kynne. Sin nymorgnade målarglädje urladdade han till en början i några porträtt av kamrater: Birger i krigardräkt från 1500-talet med en fana i handen och med svärdet tryckt mot sitt bröst, den ganska storslagna bilden av Allan Österlind,



E. Josephson. Spanska smeder.

Oljemålning Sevilla 1882. Nationalgalleriet i Oslo.

mediterande vid kavaletten — en modern Bronzino med tiziansk kolorit — Skånberg, i helfigur, elegant, i ljusgrå sommardräkt paraderande framför en förnäm gobeläng, i en färgskala med anor från Velasquez, vitt, grått, gult, grågrönt — de små spanska infantinnornas röda rosett går igen i Caporalpaketet, som sticker upp ur den mondäna dvärgens kavajficka.

Josephson visar sig i dessa målningar som smidig och skicklig eklektiker och orädd experimentator men vida mer än endast pastichör. Från altmeisterlich mustig kolorit driver han sin färg upp till kraftig ljusverkan. Porträttet av tid-

ningsmannen G. Renholm, tagen på bar gärning som intervjuare, iakttagare och antecknare, är hållet i en färgskala av vitt, grått och svart och ger ett hos Josephson nytt och modernt uppslag.

Intryck av Manets saftiga målningsätt är uppenbart i flera av hans porträtt från dessa år. Han modellerar ansiktena i färg, frikostigt pålagd i mjuka, feta penseldrag, ljust i ljust, diffogar ibland i den ännu våta färgen små summariska isättningar med svart.¹ En otålig målarglädje talar ur dessa hans genombrottsverk.

Efter två år i Paris, avbrutna av två resor hem, begav sig Josephson till Spanien. En studieresa på sju månader. Under intryck av de sträva spanska mästarna målade han i Triana sina "Spanska smeder", som sotiga och halvnakna i sina trasor stå i den svarta smedjans dörr grinande mot solskenet — en i fria luften i breda drag uppmålad ögonblicksbild. Grovhyllad, brutal realism. I det efteråt i ateljé utförda exemplaret stå smederna framför en vit, solbelyst mur. Brett och summariskt, mest i svart och vitt



E. Josephson. Näcken.
Pennteckning 1882.

målade han sin spanska dvärg i kroppsstorlek. Men med spetsiga penslar och brokiga färger genomförde han "Spansk dans" — ett muntert sällskap av unga flickor, en av dem dansar på ett bord till tonerna av gitarr och tambour de basque. Två faser av Josephsons målarlyne togo sig uttryck i dessa frukter av hans spanska resa: strävan efter bred, summarisk hållning och efter minutiöst detaljstudium.

¹ Jämför på Nationalmuseum Josephsons porträtt av Salmson med Manets "Citronskalare". — Porträttet av Renholm är i sitt nuvarande skick betänkligt skadat, undermålningen har på flera ställen trängt igenom färgytan.

I Paris målade han ett par gatscener med brokigt klädda italienska typer — utan att grubbla över friluftsmåleriets problem — och några nya kamratporträtt: Salmson, Hagborg, Borg, Wahlberg.



E. Josephson. Näcken.

Oljemålning Paris 1883. Nationalmuseum.

Under dessa år tillkommo därjämte några kvinnoporträtt. Ett porträtt av sin moder och ett av "farmor" hade han utfört redan 1880. Sin syster, fru H. Marcus, målade han på Dalarö i ett sommarrum, där hennes huvud avtecknar sig mot en blå rullgardin, fru Jeanette Rubenson framställdes sittande invid ett fönster med utsikt till sommarsol och grönska. Det är en liten målning, som i hans alstring intar en plats ensam för sig, den är hållen i uteslutande ljusa, klara, lätta färger, inga



E. Josephson. En skandal i societeten.
Oljemålning 1886 o. f., ofullbordad.

skuggor, utförd med spetsiga hårpenslar som en miniatyr, tålmodigt men utan petighet. Det samtida porträttet av fru Nennie av Geijerstam ger med rörande känslighet uttryck av den unga hustruns drömmar och aning. I dessa liksom i Josephsons andra intima porträtt sluta sig färgval och behandling osökt om personkaraktären.

Men den uppgift, han sedan länge längtat efter att få lösa, var en fantasi från hans ungdom, som ej förbleknat under år av skiftande intryck och upplevelser.

Under en sommarvandring i Norge 1872 hade han stått betagen vid Eggedalsforsen. I det skummande vattnet stod för hans fantasi näcken i gestalt av en blek yngling, som trevade "med stråke på sträng", och han hade haft en känsla av att ynglingen var han själv.

Det äldsta kända utkast till den spelande näcken förskriver sig från 1881. Året därpå — efter återkomsten från Spanien till Paris — målade han motivet i två exemplar. Den spelande ynglingens ställning och rörelse, linjernas rytm hade han klar för sig, likaså klippan och forsen i dess huvuddrag, färgen är i det första exemplaret ganska ljus och kraftig, det andra behärskas av ett drömande, mildt beslöjat månsken.

1883 målade Josephson fortfarande i sin ateljé i Quartier Latin på denna näcktavla. Men den var alltför romantisk för hans kamraters fordran på realitet,

även i en fantasibild, och på deras råd beslöt han att arbeta om den direkt efter naturen. Sommaren 1884 återkom han till Eggedal, där näcken spelat för honom tolv år tidigare.

Nu vidtog ett energiskt arbete. Han flyttade sin näck ut i klara dagsljuset, i friluft, målade efter naken modell i stickande sommarsol med klart blå slagskuggor över stenhällen och starkt uppdrivna färger, som fingo sin högsta ton i fiolens rena guld. Det milda vemod, som vilade över hans tidigare näck, var här förbytt till extas och stelnad ångest, tolkad med inspiration och med starkaste patos. Och i färgernas glans och klang gav han något helt olika mot allt, han dittills sökt och förmått.

”Strömkarlen”, som konstverket nu kallades, var något alltför ovanligt för att bli uppskattat varken av åttiotalets publik, kritik eller konstnärer. Målningen ansågs affekterad och effektsökande, och de som erkände skaparviljan saknade i verket en genomförd stil. Den blev refuserad vid salongen i Paris liksom senare av Nationalmuseum i Stockholm, och på opponenternas utställning sågs den med förvåning, köld och löje.

Redan innan Josephson brutit med sina kamrater i oppositionen hade han dragit sig undan till landsbygden i Frankrike.

Han lämnade ofullbordad den stora målning, han anlagt för Fürstenbergs galleri. Ämnet var ”En skandal i societeten”, det innebar ett för honom helt nytt uppslag, att behandla modernt salongsliv hade han dittills aldrig givit sig in på, och här gällde det dessutom att framställa en upp-



E. Josephson. Blommans själ.
Pennteckning, efter 1888.

rörd situation, uppståndelsen under ett spelparti, då en herre i kretsen blivit misstänkt för falskt spel. Den måleriska hållningen, där svart och rött dominera, herrarna i svart, interiören i rött, var kraftfull och väl avvägd, situationen livligt och åskådligt skildrande, figurerna skarpt karakteriserade. Men för utförandet i detalj tycks målaren ha saknat intresse eller tålmod.

Smärre uppgifter behärskade han gott, genrer som "Byskvaller" — några svartklädda bondkvinnor på bygatan — den fridfulla, milt tonade idyllen "Höstsol" — en gammal kvinna i solstänk under lövträd — och den spinnande gumman vid brasan, en sagans häxa, placerad i brytning av dagsljus och eldsken, en egendomlig och egenartad, starkt suggestiv målerisk fantasi.

1888 på sommaren återkom Josephson till Sverige, sinnessjuk, utbränd. Det akuta utbrottet av hans sjukdom blev snart övervunnet, men han var en bruten man. Inemot två årtionden hade han ännu att leva, ofta sysselsatt med att utforma sin fantasiska skapelser i bild. Den stridbare trotsaren blev en blid drömmare, som levde sitt eget liv i ostörd harmoni, nu befriad från ärelystnad, lidelser och livsångest. Själsjukdomen frigjorde hans ingivelser, som fladdrade sällsamma, ogripbara, obundna av varje krav på formel realitet. Han tecknade otaliga bilder och gestalter ur historien, dikten och fantasien, kompositioner i konturteckning i böljande, slappa linjer, ibland med isättningar i ett minutiöst prickmaner. Sinnet för människokroppens proportioner hade han förlorat, formen var famlande, obehärskad men med en viss följdriktighet driven ut i det extrema. Med penseln i handen kunde han i ljusa stunder ge uttryck åt romantiska färgfantasier av smältande glans eller åt visioner av brinnande intensitet.¹

3.

Hugo Birger. *Hugo Birger* var i många avseenden Josephsons motsats. Han var ingen svärmisk natur, var minst av allt målarpoet, ej intellektuellt lagd, var en solskenskatur, en sorglös artistvagabond och målade livets glada utsida. Men hans lättsinne hade sina gränser och hans konst uttryckte aldrig excentricitet och *laissez aller-lynne*. Han målade samvetsgrant och med kärlek till arbetet.

I Paris övade han sitt öga och sitt handlag med små delikata och mjuka friluftsstudier och interiörer, gärna upplivade av unga elegant skrudade damer.

¹ En separatutställning i Stockholm 1893 gav en första överblick av Josephsons konstverksamhet. Sedan dess har flertalet av hans verk hamnat i våra offentliga samlingar. Nationalmuseum äger "Näcken" — det senare exemplaret, det tidigare har med Fürstenbergs galleri gått till Göteborgs museum. Nationalmuseum har förvärvat porträtten av Birger, Österlind, Renholm, Salmson, fru Marcus, fru Rubenson, "Byskvaller", "Spanska smeder" (det första exemplaret) samt en mängd målningar och teckningar från J:s sjukdomstid. Göteborgs museum äger Skånbergs porträtt, "Spansk dans", "Spinnerkan" m. fl. Oslo konstmuseum äger det senare exemplaret av "Spanska smeder", Thielska galleriet äger "Spansk dvärg", "Höstsol" m. fl. "Strömkarlen" äges av prins Eugen, som 1893 erbjöd målningen som gåva åt Nationalmuseum, vilket anbud emellertid avböjdes.

Till salongen 1880 fullbordade han en större målning, "Toaletten". Han upptog där ett av målare och gravörer på 1700-talet ofta behandlat ämne, en dam framför spegeln, omgiven av uppvaktande. Men över Birgers variant av ämnet svävar ingen förnäm parfym. Huvudpersonen är ingen dam av värld, hon är en välväxt och välklädd, något bedagad demimond. Coiffeuren med sin diskreta diplomatmin är tavlans bästa typ, bifigurerna — två väninnor och en monsieur — fylla sin plats, men åskådarens intresse samlar sig huvudsakligen kring stofferna — siden, spetsar, isbjörnsfäll m. m. och kring färgsammanställningen och den flotta behandlingen i breda, fylliga penseldrag. "Toaletten" var intet konstverk med djupare innehåll, men väl som målning ett gott prov av en ung och skicklig försökare.

Det var vid denna tid Josephsons färgkonst slog ut i blom i de koloristiskt klangfulla kamratporträtten. Josephson och Birger delade då ateljén vid rue Gabrielle och *något* intryck togo de båda av varandra. Under den följande vintern reste först Josephson och sedan Birger till Spanien. De träffades i Sevilla och skildes i Granada. Deras måleri gick olika vägar. Under våren 1882, då Josephson i zigenarkvarteret Triana hyvlade upp sina "Spanska smeder", målade Birger i Alhambra under "La Feria" ett frukosterande och musicerande sällskap ute i en trädgård, vitklädda herrar och sköna friserade damer, tavlan ett rikt och brokigt färgspel, som kulminerar i en påfågels intensiva metallskimmer mitt i solgasset.



C. Larsson. Hugo Birger.
Teckning 1886.



H. Birger. Spanska typer.
Pennteckning 1882.

Detta solsken är *vitt* och slagskuggorna bli så ljusa och lätta, att det knappast är någon skillnad mellan skuggans och dagerns valör, och reflexerna så starka, att de flerstädes helt utplåna lokalfärgerna. Dylika uppgifter ha landets infödda moderna målare löst med större omedelbarhet och virtuositet, för främlingen medförde omplanteringen i nytt luftstreck, övergången från den mjukt smekande nordfranska tonskalan till det gnistrande sydländska solskenet ett vanskligt brottande med svårigheter av helt ny art. Birger gav sig orädd i kast med de nya svårlösta uppgifterna.

I Alhambra vann han sin brud, i Gibraltar ägde vigseln rum och våren 1883 inträffade det unga paret i Paris och sällade sig till svenskarna i Grez. Birger var nu en stadgad äkta man. Han tillfredsställdes ej längre av dagens parisiska modekonst, ej heller av de resultat, han själv ernått.¹ Han hade länge längtat till Italien men hade ej vågat bege sig dit utan akademiens stöd. Statsstipendiet hade han sökt upprepade gånger sedan 1877, han sökte det nu — fortfarande för-gäves — sista gången.²

Intill slutet av 1884 uppehöll sig Birger med familj dels i Tanger, dels i Alhambra, till dess en jordbävning tvang dem att fly till Paris. Sommaren 1885 återsåg han sitt hemland, målade västkustmotiv, bergknallar, gröna ängar, röda stugor och göteborgska magnaters sommarvillor. Vid denna tid hade en smygande bröstsjukdom börjat undergräva hans krafter. Men arbetsivern höll honom uppe, och i Paris anlade han på nyåret 1886 sin största målning, en framställning av de nordiska artisternas festfrukost på vernissagedagen, den dag, då salongen öppnas och då landsmännen plägade samlas i Ledoyens restaurang i Champs Elysées.

Under realismens härskartid målades ej sällan scener ur det samtida paris-livet. Birger var den enda av svenskarna, som upptog ett dylikt ämne. Han gav därmed en illustration till parisersvenskarnas krönika. Det råder en hög stämning på Ledoyens glasveranda. Spada — tidningsmannen — utbringar, uppflugen på en stol, skålen för finska skulptören Vallgren, som Birger med profetisk blick utsett till salongens hjälte. Kamraterna ha infunnit sig talrikt. Där ses Wahlberg, Edelfelt, Hasselberg, Thegerström, Larsson, Pauli, Josephson, Hagborg, Salmson och Birger själv. Förgrunden upptages av en del herrar och damer, som hade mera gott om tid att stå modell än vad som kunde begäras av kamraterna.

En förstudie av lokalen visar energiskt luftstudium, men i den stora målningen har Birgers ovana vid det stora formatet och svårigheten att måleriskt sammanhålla den invecklade kompositionen medfört en iögonfallande ojämnhet.

¹ I ett brev till G. v. Rosen våren 1883 yttrade han, att när man kommer från Madrids museum har man föga känsla för det moderna, och tillade: Den som vill komma fort fram i Paris, gör bäst i att upptaga någon erkänd modernists stil — på salongen är fullt av dylik andrahandskonst.

² 1883 fick han 400 kr. av akademien.



H. Birger. Konstnärernas frukost i Paris på vernissagedagen.
Oljemålning Paris 1886. Göteborgs museum.

"Frukosten" kom sedan till Konstnärsförbundets första utställning i Stockholm 1886, och vid dess öppnande infann sig även Birger själv. Det blev hans avskedsbesök på skådeplatsen för sin ungdoms bedrifter.

Under den följande vintern i Paris var han urståndsatt att arbeta. När sommaren var inne förde en svensk läkare och vän honom över till Sverige. Kort efter ankomsten till Hälsingborg avled han därstädes. Han var då 33 år, hans konstnärliga verksamhet hade endast omfattat ett årtionde.¹

4.

Carl Larsson. *Carl Larsson* — den tredje i detta klöverblad — var den populäre illustratören och som målare den misstrodde försökaren, driven av sjudande skaparlust, kraftmedvetande, fantasiflykt och experimentbegär.

Även han hade hastat till Paris i sin tidiga ungdom — med kungliga medaljen om inte på fickan så på "stampen" men med marskalkstaven i ränslan och med föresats att storma den stora konstens fästen. Han hade dolt sin hunger under den

¹ Birgers konst studeras bäst i Göteborgs museum, där han — tack vare Fürstenbergs donation — är representerad av "Frukost i Granada" och "Frukosten hos Ledoyen", av "Rue Gabrielle" (1879), spanska landskapsstudier m. m. Nationalmuseum äger bland annat ett par representativa franska och spanska små målningar samt dubbelporrättet "Två systrar".

narrmask, försynen skänkt honom i faddergåva. Carl Larsson svältande i Paris! Fyrtio år tidigare hade ett annat svenskt ämne till ett konstnärssnille, Karl Wahlbom, gått på samma gator med tomma fickor men hjärnan full av idéer. Men ingendera av dessa båda kvicka och rika improvisatörer hade en tanke på att söka förtjäna sitt bröd som tecknare av det liv och de typer, de hade inom nåhåll,



C. Larsson. I Fürstenbergs galleri.
Akvarell 1885. Göteborgs museum.

Det var i själva verket detta enkla recept, som omsider gav hans arbete jämvikt och lugn. Efter långt famlande fann han inom närmaste nåhåll ett område, som han utan möda tillägnade sig. Den lilla målarbyn Grez vid Loing ej långt från Fontainebleau blev hans residens och akvarellen en tid framåt hans speciella konststart.

Grez var en liten idyll, där motiv erbjödo sig vart man såg: trädgårdar, unga

¹ Scholander till Larsson 22 mars 1881.

båda sågo långt förbi det tillfälliga närvarande.

Efter att slokörad ha återvänt till Stockholm och där i två år ha trälät med illustrerande hade han för andra gången rest till Paris och återupptagit penseln. Med påföljd att Scholander som svar på ett obehärskat brev, skrivet våren 1881, givit honom det förståndiga råd att vara klok, att för en gång lägga all excentricitet å sido, att ej söka "det märkvärdiga, det slående", det "noch nie dagewesene" utan lämna sådant åt dem, som tappat huvudet. "Måla en studie", hade den gamle professorn tillagt, "helt enfaldig, så att du måste blygas över densammas brist på originalitet, under det du dock tycker att den ser ut som ett stycke verklighet."¹

fruktträd, blomsterprakt och köksväxter, stränder med terrasser och spaljéer, med gamla lusthus och bryggor, flod med kvarn och små vattenfall, sol på vita murar, gubbar i träskor, gummor i bindmössor, flickor i solsken, höns och ankor, betande boskap, dungar, åker och skog. Den nordfranska milda silvertonen tillägnade sig Carl Larsson utan att söka, behandlings elegans och brio kom av sig själv, och därtill omedelbarhet i uttrycket, en personlig "note", som snart uppmärksammades av franska iakttagare.

De första Grezakvarellerna, han sände till salongen (1883), inbragte medalj av tredje klassen.

Att han ej skulle fastna på det område, där han segrat, var en given sak. Han förblev mångfrestare, överträffade sig själv som spirituellt illustratör i Anna Maria Lenngrensverket, återupptog efter någon tid oljemåleriet men skrinlade tills vidare sina excentriska idéer. Ämnen fann han nu i överflöd i sin omedelbara närhet. Sina närmaste målade han otaliga gånger alltifrån "Bruden" (Greze 1883), "Ateljé-idyll" och "Lilla Susanne" (1885) — i ordets fulla bemärkelse intima porträtt.

I Sverige, där han vistades 1885—88, målade han stämningar från södra bergen i Stockholm, friluftstudier, vår i glittrande solsken med blommande fruktträd och unga ljusklädda flickor, och vinter med nyfallen snö, studiet av snön huvudsaken i en stor tavla, staffaget, en friluftsmålare i päls och halmskor, helt improviserat — arbeten, där han gick naturens färgstämningar djärvt in på livet.

Inom åttiotalet faller ock hans första betydande försök på det dekorativa området, triptyken Renässans, Rokoko och



C. Larsson. Lilla Suzanne.
Oljemålning 1885. Göteborgs museum.



G. Cederström. Frälsningsarmén.
Oljemålning Paris 1886. Göteborgs museum.

Modern konst — oljemålningar jämte skulpterade ramfigurer — beställd av Fürstenberg för hans galleri, utförd i Paris till världsutställningen 1889.

Triptyken röjer intim släktskap med Larssons illustrationsstil och ger uppslag till hans monumentala konst.

Åttiotalet — hans övervägande franska period — följes av den tid, då hans konst — liksom den parisersvenska konsten överhuvud — får en representativt *svensk* karaktär.

Även *Georg Paulis* utvecklingsgång leder till det dekorativa måleriet. Något osäker på sig själv men med vackra möjligheter hade han i Paris och Italien sökt sig fram i olika riktningar. Hans studier efter den italienska resan visa ökad kraft och gedigenhet. Med solid teknik och slående sanning i ljus- och stoffverkan målar han den unga flickan, som ligger i sin bädd och läser vid lampsken, konfirmandens toalett, de romerska ammorna med sina småtingar samlade i skuggan under lövverket — men han kan ock visa innerlighet i känslan — som i "Sjukkädden" — och nå en fulltonig stämningsrikedom — i flera landskapmotiv: ruinerna i aftonsol, den svenska sommarkvällens skymning, utsikten över Stockholms ström och staden från höjderna på söder en vintereftermiddag, då mörkret är i färd med att breda sig över tavlans och gaslyktorna tindra svagt genom dunklet.



N. Forsberg. En hjältes död.
Oljemålning Paris 1888. Nationalmuseum.

Cederström och Forsberg. De båda kamraterna från Bonnats skola, *Gustav Cederström* och *Nils Forsberg* gingo var sin väg. Cederström levde ett rörligt liv och slog in på olika ämneskretsar. Till Paris återkom han 1883 för att måla "Karl XII:s likfärd" i den för Nationalmuseum beställda repliken. Han hade anlagt denna målning i Florens men reste med den till Paris och slutförde den i svensk luft på fädernegodset Krusenberg i Uppland. Åter i Paris utförde han bland annat sin stora genretavla "Frälsningsarmén" — miss Booth besökande en krog i Paris — ett verk av uttrycksfull realism.

Forsberg samlade sin kraft på ett stort verk åt gången. Han hade redan länge arbetat på en modern historiemålning, som han hoppades kunna fullborda till salongen 1884. Det dröjde likväl ytterligare fyra år, innan "La fin d'un héros" utställdes. Den belönades med en utmärkelse, högst sällsynt för en icke-fransk konstnär, salongens medalj av första klass.

Det var ett minne från Paris' försvar under belägringen 1871, som givit honom idén. Han hade själv varit vittne till en episod från striderna utanför Paris, då en man ur ledet ensam hållit stånd mot tyskarna, till dess förstärkning anlände och drev fienden tillbaka. Blödande ur flera sår sattes då denne franske Sven Duva upp på en häst, sedan generalen fäst sitt hederslegionskors på hans bröst, och hälsad med honnör av trupperna fördes segraren in till staden till ambulansen. Hans liv kunde likväl ej räddas.

”La fin d’un héros” framställer krigaren på sitt dödsläger i kyrkan Notre-Dame, som under belägringen användes som fältlasarett. Den unge döende, till hälften betäckt av sin blodiga, smutsiga kappa, lyftes av en ambulanssoldat upp i sin bädd för att mottaga nattvarden av den vithårige prästens hand. På andra sidan om sängen står generalen, som lagt hederslegionen på den döendes bädd, och vid dennes fötter knäböjer i stum sorg hans hustru, en enkelt klädd kvinna av folket. Några officerare stå tysta omkring, en av de sjuka reser sig upp i sin säng, de övriga ligga utan medvetande om liv och död. Och den bleka korgossen, som bär ett flämtande ljus ser framför sig med en underligt brådmogen blick.

Det är allvar och höghet i den dramatiskt anordnade scenen. Verknigen skulle kanske ha blivit ännu starkare och mer gripande, om denna scen ej varit så avsiktligt avvägd, om den döende varit en okänd, ensam, namnlös man och ej en utvald, en heros, som vid sitt dödsläger hyllas av representanter för religionen, fosterlandet, familjen. Emellertid är det hela — för att upprepa Julius Langes uttryck — ”så brått uppfattat med svenskarnas lojala vördnad för det ädla och högtidliga, att det måste ha visat för fransmännen deras egna minnen i en ny och kärkommen belysning”.

Utförandet är solid Bonnatskola, äger kraft, jämvikt, herravälde över uttrycksmedlen. Framställningen har alltigenom fransk karaktär. I det svenska parisermåleriet står ”En hjältes död” helt och hållet isolerad.

Målningen mottogs med beundran i Sverige och skänktes av konstnärens mecenat, den göteborgska grossören Aug. Röhss, till Nationalmuseum. Men Forsberg återvände efter ett besök i hemlandet till Paris, där han ägnade en följd av år åt ett nytt monumentalverk, denna gång med *svenskt* historiskt ämne: Gustav II Adolf framför sin här på morgonen vid Lützen.

5.

Vid åttiotalets början fick den svenska pariserkretsen en avsevärd förstärkning.

Richard Bergh, f. Bland de ungdomar, som kommo till Paris 1831, voro Bergh, 1858, d. 1919. Zorn, Nordström, Kreuger — namn, som peka långt framåt i tiden och ut över pariserkonsten. Zorn, som nu var ute på sin första rundresa, tog föga intryck av Paris, där han denna gång endast stannade ett år. För Nordström liksom för Kreuger gav inlevelsen i fransk natur nya utgångspunkter. Bergh gick säkert och målmedvetet sin väg fram, blev realist och individualist.

Hemma hade han varit en av de mest lovande eleverna hos Perséus och vid akademien. I kamrattidningen Palettskrap blev han en gång kallad ”akademiens Bastien-Lepage” — alltså den främste i flokken. Med säkerhet och handfast modellstudium målade han 1831 års tävlingsämne ”Gustav Vasa inför kung

Hans". Men kungliga medaljen gick honom förbi, liksom parisakademiens "prix de Rome" nekats Bastien-Lepage.

I Paris, där han blev elev av historiemålaren J. P. Laurens, övade han sig i sin anspråkslösa ateljé borta i Montparnasse med att måla kamratporträtt. Han målade först Teodor Lundberg — uttrycket fångat med slående omedelbarhet, målningen, i pastell, hållen i hela, ljusa toner — så Nils Kreuger — i olja, knästycke, brett, kraftigt, omsorgsfullt behandlat, karaktär och uttryck givna med övertygande trovärdighet — därefter — likaledes i olja — Julia Beck, i stark belysning, ett värtaligt porträtt, modellens livliga ansiktsspel med vass pensel utstuderat.

Med de båda förstnämnda porträtten debuterade Bergh på salongen 1883 och vann medalj i denna sin första träffning.

Det intima porträttet blev hans bästa område.

1885 målade han i Stockholm ett älskligt porträtt av sin fästmo — leende och lycklig — och året därefter i Paris sin unga hustru, som sitter vid sitt arbete i familjens hem. Det blev hans mästerstycke, ett fullödigt konstverk, omotståndligt intagande i osökt känsla, i lugn säkerhet, behärskat utan ansträngning, full jämvikt mellan intention och utförande, själfull realism.

Dessa år fylldes för övrigt av olika uppslag. Till salongen 1884 sände Bergh en stor målning med titeln "Slutad séance", en ateljéinteriör, där en modell, klädd i linnet, ses dra på sig strumporna, medan målaren framför sin tavla drar några stråkdrag på sin fiol. "Slutad séance" var en ärlig och dugande studie, som kunnat bära Maupassants motto "Humble vérité". 1885 följde "Mot aftonen" — målade i Sverige sommaren förut — en friluftsstudie, ett stycke ängsmark i aftonsol, där en linhårig bondflicka är sysselsatt med att ordna en bukett av markens blommor. 1886 utställdes det här nämnda porträttet "Ma femme", 1887 "Un suggestion", en hypnotisk séance. Denna stora duk med figurer i kroppstorlek råkade ut för en kritik av mästaren själv,¹ som efter några månaders betänketid fann det ej stämma överens med hans fordran på modern realistisk konst att han framställt ett dylikt ämne arrangerat på en ateljé och med hyrda yrkesmodeller. Det som intresserat honom var att studera den hypnotiserade kvinnans ansiktsuttryck. Sin måleriska karaktär fick tavlan genom motsättningen mellan de svartklädda figurerna, rummets skarpt gröna vägg och möblernas vita överdrag.



Nils Kreuger och Richard Bergh.
Foto. 1880-talets början.

¹ I kalendern Nornan för 1888, omtryckt i samlingen "Om konst och annat" 1908.

Richard Berghs konst var starkt intellektuellt betonad. Ingen av kamraterna i Paris intresserade sig som han för de konstfilosofer och kritiker, som förkunnade den innevarande dagens sanningar. Med ständigt vaken känsla för rörelserna inom konsten arbetade han på att i sin egen verksamhet uttrycka sin tids anda.



R. Bergh. Min hustru.
Oljemålning Paris 1886. Göteborgs museum.

Redan under denna hans första tid i Paris lockade honom böjelsen för teoretiserande att i ord klagöra, *varför* han följde vissa grundsatser och *varuti* hans strävan efter en individuell tolkning av tillvarons företeelser bestod.

I en del uppslag, förarbeten, utkast var han mera enbart *målare* än i flertalet av sina slutförda verk. Endast helt undantagsvis kunde han fasthålla ett impulsivt måleriskt anslag från skissen till det avslutade verket. Så i det temperamentsfulla porträttet av Eva Bonnier (Paris 1889). Hans eljest lugnt redogörande fram-

ställningssätt är här förbytt i nervös, hetsad penselföring i breda, jagade drag, färgen är svart och gul med tillsats av kallgrönt. Man tänker inför denna målning förr på Ernst Josephson än på Richard Bergh. I dennes alstring från åttiotalet är detta ett ensamt stående verk. Han går här utanför sina egna gränser. Det gör han även en gång långt senare — i den sällsamma Frödingsfantasiën.

Under åttiotalet var det huvudsakligen inom realismens rāmärken, han sökte sin väg. I sin konst avspeglade han klart, vänligt, sympatiskt vad som rörde sig i tiden. Och detta utan att offra något av sin individualitet.¹



Hanna Hirsch. Porträtt av Venny Soldan.
Oljemålning Paris 1886. Göteborgs museum.

6.

Hanna Hirsch, gift En liknande strävān som i Berghs studier av människor i deras Pauli, f. 1864. miljö återkommer hos de båda målarinnorna *Hanna Hirsch* och *Eva Bonnier*. Båda hade i Stockholm studerat i Malmströms skola för damer och vid akademien.

¹ Av Berghs arbeten från denna tid äger Köpenhamns Konstmuseum porträttet av N. Kreuger, Göteborgs museum "Min hustru" (1886) och "Mot aftonen", Nationalmuseum Julia Becks porträtt, "En suggestion", "Eva Bonnier", m. fl.



Hanna Hirsch.
Foto. 1886.

Eva Bonnier, f. *Eva Bonnier* hade 1857, d. 1909. kommit till Paris 1883. Hennes självporträtt från 1886 har ett uttryck av vaken intelligens, blicken en smula överlägset iakttagande men med värme och med en glimt av humor. Bergh har på porträttet av 1889 framställt henne uppripen och grubblande — i själva verket var Eva Bonnier hemtrevnadens och familjekärlekens tolk i samtida svenskt måleri. Hennes intresse sträckte sig ej minst till åldringar och sjuka. Den varma medkänslan var eller blev den drivande kraften i hennes gärning.

I Paris gav hon i "Sömmerskor" (1887) en typisk åttiotalsmålning. Den utgör dock ingen anklagelse mot samhället, de båda unga flickor, som framställas vid sitt arbete, äro inga uttröttade arbetsträlar, de äro två

Hanna Hirsch, som kom till Paris 1885, utförde under sin första vinter därstädes en målning, som väckte berättigad uppmärksamhet, ett porträtt av en ung finsk konstnärinna Venny Soldan.

Hon hade acklimatiserat sig i Paris överraskande hastigt. Enligt regeln "Il faut prendre l'animal dans sa cage" framställde hon den unga skulptrisen i hennes alls ej flärdfulla vardagsdräkt, sittande på golvmattan i ataljén i en ställning utan anspråk på elegans, absolut händelsevis och med en min, som skvallrar om trötthet efter arbetsknöget. Hon är tagen på bar gärning i sitt vardagliga, detta är la vérité vraie, det är därejämte manhaftigt och duktigt, och i Hanna Hirschs oeuvre inleder denna studie en rad kraftfulla och väl karakteriserade porträtt och grupper.



Eva Bonnier.
Självporträtt. Oljemålning 1886.

vackra, nätta och flitiga parisiskor, som ej i minsta mån vädja till åskådarens medlidande. Den ungefär samtida målningen "Vid sjuksängen" visar en gammal tård kvinna, som slumrat in i solens sken, dämpat av en blå rullgardin. Målningen kallades, då den utställdes, "Reflex i blått" — det måleriska problem, som framhålles i denna titel, undanskymmer dock ej det mänskliga innehållet.

Tyngdpunkten i hennes alstring bilda de målningar, där hon framställt sin närmaste omgivning. Den lilla originellt anlagda studien "Gamla farmor" i spetsmössa och glasögon (1886) har i sin kärleksfulla omedelbarhet en uppenbar frändskap med Ernst Josephsons familjeporträtt från åren närmast förut. Höjdpunkten nådde Eva Bonnier i den lilla utomordentligt känsliga studien "En konvalescent" — den är ett litet mästerstycke, ett av denna tids allra mest fullödiga och äkta svenska konstverk.

Typiska för denna målarinna äro en del intimt och trevligt uppfattade porträtt av damer i hemtrevliga rum. Gångna tider leva upp på nytt. Ej minst det genreartat hållna porträttet av "Hushållerskan" (1890) ger såväl i den kärnfulla karaktéristiken som i det älskvärt redogörande framställningssättet rentav en kulturbild av gammal svensk karaktär.

I Paris hade Eva Bonnier förut målat ett kamratporträtt av skulptören Verner Åkerman vid sitt arbete — han är sysselsatt med att modellera hennes byst i hatt och mjuk fichy enligt årets mod, själv är han klädd i arbetsblus och slokhatt, och inom nåhåll har han sitt outhärliga sällskap: cigaretter, kaffekopp och krycka.



*Eva Bonnier. Hushållerskan.
Oljemålning 1890.*



Eva Bonnier. Konvalescent.
Oljemålning 1890.

På 1890-talet utförde Eva Bonnier några karaktärsfulla och betydande porträtt av samtida stockholmare, Hj. Lundbohm, M. Rubenson och den gamle skolmannen K. J. Meijerberg.

Hon hade aldrig tillhört de konstnärer, som framhöllos eller som själva höllo sig framme, hon drog sig tidigt ur den konstnärliga tävnan men arbetade till det sista i sina sociala intressens tjänst. Genom storartade donationer för Stockholms smyckande med konstverk gav hon en bestående insats i svensk konstodling.

Ivar Nyberg, f. 1855, d. 1925. Ett representativt prov på franskt friluftsstudium var *Ivar Nybergs "Gumma"*, som sitter ute på marken och syr. Hon målades i Grez 1883 och förvärvades på salongen året därpå av Pontus Fürstenberg. Nyberg hade målat för Bonnat och Gérôme. "Byskräddare" som utfördes 1885 efter hans återkomst till Sverige, är typiskt franskt åttiotal i komposition och valörstudium. Ljuset flödar in genom stugans två låga fönster, de utmärkt träffade figurerna äro med säkerhet insatta i miljön.

Jämte oljemålning — interiörer och porträtt — slog sig Nyberg på akvarell och pastell och åstadkom på sistnämnda område smakfulla genrer, ofta i eldsbelysning.

Allan Österlind, f. *Allan Österlind*, som redan 1855.

1877 kom till Paris, har alltsedan dess varit bofast i Frankrike. Från skulptur övergick han till måleri, valde genremotiv ur lantlivet ute och inne, i stugan vid dagsljus och eldsken, på bygatan eller kyrkogården. "En olyckshändelse" — en livlig framställning av uppståndelsen i byn, då en sårad gosse medvetlös bäres in i en av stugorna — stannade i Göteborgs museum, "Till dopet" — en svärm flickor väntande utanför lantkyrkan i sommarsol, som flödar ner genom lövverket, solfläckar rikt utströdda över flickorna och marken, har hamnat i konstmuseet i Helsingfors. "Ett sorgehus", interiör från Bretagne köptes av franska staten. I akvarell liksom i etsning med färgpåläggning har Österlind utvecklat raffinemang och elegans.

Richard Hall, f. Även *Richard Hall*, som vunnit kungliga medaljen vid

akademien i Stockholm, slöt sig till parisarna, målade gatscener och lantliga motiv, interiörer, barngenrer, eleganta damporträtt och annat. Han har endast på ett par korta besök återvänt till Sverige, har mestadels varit verksam i Paris och i Nordamerika.

Emma Löwstädt. Fransk lantlig genre blev huvudområdet även för *Emma Löw-Chadwick*, f. 1855. *städt*. Hon hade varit en ivrig och försökslysten akademieleverhemma, hade 1879 målat tävlingsämnet "Scen ur syndafloden" — en figurrik, käck komposition — hade uppenbarat sig i Paris året därefter och var snart hemmastadd i den allmänna motivkretsen: "Tvätterskor" (1881), kustmotivet "Faderns avresa" (1882), "Sjömännens soppa" (1883). Hon gifte sig med amerikanske målaren F. B. Chadwick och har mestadels varit bosatt i Grez, sedan 1892 under eget tak.

Julia Beck, f. 1853. *Julia Beck*, som tillhört akademielevernas krets på sjuttioalet och därefter studerat i Paris, är allt fortfarande bosatt i Vaucresson, en av Paris' många täcka förorter. I porträtt och i stämningslandskap blev hon en kultiverad adept av fransk skola. Jämte målning utövade hon textning till album, diplom, adresser — alltid med förfinad smak och utvecklat stilsinne.

Georg Arsenius, f. Bosatt i Frankrike blev också *Georg Arsenius*. Son till överste-
1855, d. i Vineuil löjtnanten och hästmålaren John Arsenius slog han redan
1908. under sin akademitid in på dennes speciella område, vågade sig till och med på en figur- och hästrik skildring av "Aftonvattning i husar-



Allan Österlind.
Foto. 1878.

lägret". I Paris målade han hos J. P. Laurens, men det var huvudsakligen av samtida friluftsmålare han påverkades. Han valde motiv som "Reservhästen" — ett stycke gammalparisiskt gatliv från Montmartre, hästen står inväntande omnibussen för att hjälpa till att draga den uppför en backe (1883) — och "Hemfärd från kapplöpningen vid Longchamps" (1885), den sistnämnda illustrationsartad och livlig, men han målade därjämte luft- och valörstudier: "Bygata i morgon-sol", "Boulevard d'Enfer" i vårsol. Hans parisermålningar visade stora framsteg i luftstudiet liksom i förmåga att raskt och säkert återge en ögonblicklig rörelse.

Hans små studier från Chantilly med hästar och ryttare i sol eller i den nordfranska milt disiga luften, i glättiga blonda toner och i brett och raskt behandlingssätt ge typiska prov på åttiotalets franska pleinairmaleri, på dess strävan



G. Arsenius. Ryttare på fältet.
Oljemålning Chantilly 1885. Nationalmuseum.

och resultat. Två av dessa studier¹ representerade honom på världsutställningen 1889 jämte "Hästmarknad i Uppsala", frukten av ett besök i hemlandet. Bosatt i Chantilly från 1886 studerade han sportliv på närmaste håll, lämnade teckningar till franska sporttidningar, målade ryttarporträtt, djurtyper — sin egen dogg avbildade han flera gånger, i olja och även i skulptur, med osökt humor och skarp individualisering.

Nils Kreuger, f. Mellan Georg Arsenius' och Nils Kreugers målningar från deras 1858. tidiga parisskede är en viss likhet. Även Kreuger var hästmålare. På salongen 1883, då Arsenius utställde "Hjälphästen", debuterade Kreuger med "Vägen till stenbrottet" — en stor, duktig studie, som framställde ett stenlass, draget av en rad vita hästar, som knaggla fram på en dammig landsväg i ljus grästämning. Året därefter följde "Vårplöjning", motiv från Nord-

¹ Nu i Nationalmuseum.

frankrike, samt ett holländskt kustmotiv med hästar, som med stor möda draga de tunga skeppen upp i strandens mjuka sand.

”Vårplöjning” — en skymningsstämning i lätta, mjuka toner — ger ett nytt uppslag. Kompositionen är hållen i stora, enkla linjer, terrängen, ett brunt fält i stigande, upptar större delen av duken, över den långa horisontlinjen, även denna stigande, ett stycke blågrå himmel med en blek nymåne, på fältet en bonde och en häst knegande för plogen, i förgrunden en liten eld, och därifrån går en



G. Arsenius. Dogghynda.
Oljemålning 1887. Göteborgs museum.

grå rökstrimma snett uppåt över hela duken i motsatt riktning mot terrängens linjer. I motivets anordning och hållning ger ”Vårplöjning” en föraning om den dekorativa landskapsstil, som Kreuger skulle odla ett årtionde senare.

Då han flyttat hem till Sverige, blev han den nordiska höstkvällens och vinterskymningens målare. I små osökta, karga motiv — den ödsliga småstadsgatan med skymning över husen och trädgårdarna, det bleka månljuset över byggnaderna och över den tomma vägen, som förlorar sig i dunklet, vintereftermiddagens dunkel över isen, där enstaka skuggor av skridskoåkande skymta fram — inlade han en vek och känslig stämning av varken dag eller natt, varken ljus eller mörkt. Han förstod att giva intryck av naturens vila, lugn, stillhet, hans



N. Kreuger. Bygata med hästar.
Oljemålning 1885. Nationalmuseum.

stämningar innehålla en karaktärsfull och själfull poesi, fri från varje drag av känslösam romantik.

Han var dock ej uteslutande skymningens och gråstämningens tolk. 1885 — samma år, då han i Frankrike utförde den här återgivna kärnfulla studien av de till byn hemvändande arbetskamparna — utställde han en solig, sommargassig utsikt från Ölands kust med en flock kor ute i vattnet, som speglar den ljusblå nordiska julihimlen med dess vita skyar. Ölands slättbygd och västkustens stränder gävo honom motiv till många genom stämningens finhet och sanning tilltalande små studier.

Karl Nordström, f. i Stockholm hade Kreuger liksom Bergh och *Karl Nordström* 1855, d. 1923. tillhört den första uppsättningen inom Perséus' elevskola. Bergh hade sedan blivit akademielev, även Kreuger hade flyttat upp i Antikskolan men måste till följd av sjukdom snart avbryta studierna. Nordström befanns ej kompetent till en elevplats.

Han var hemma på ön Tjörn utanför Bohusläns kust, hade kommit till Stock-

holm för att bli konstnär, reste, då utsikterna där ej tycktes lovande, till Paris och vistades i Frankrike 1880—82 samt 1884—86.

Hans studier från denna tid utgöras mest av landskapsdetaljer — ett stycke trädgård på Montmartre — med mycken omsorg utarbetat — ett fång blommor, ett stycke havrefält, en terrängbit, ett stycke av en grandunge. Den sistnämnda målningen fick 1886 en hedersplats på salongen, där Nordström förut blivit refuserad.

Han hade tagit starka intryck av impressionisterna men imiterade dem ej, sökte sig fram efter eget huvud.

Bland hans arbeten från Grez upptogs ett trädgårdsmotiv (1884) hemma som ett förargelseväckande modernistiskt program. En knallvit mur, sedd i stark förkortning, med klängväxter, som kasta ljusblå slagskuggor, ett stycke vit sandmark, i bakgrunden kallgröna träd och blågrå himmel. Kall sommarsol, enligt samtidens uppfattning torr och kärv prosa. Men 1885 målade han sin blivande hustru, xylografen Tekla Lindeström, i gul dräkt och med uppspänd parasoll sittande i gräset i smekande sommarsol, och denna friluftsstudie — i pastell — är målad med mjuk, känslig, elegant hand. De båda målningarna visa omfattningen av målarens möjligheter.

Från 1886 till 1920 var Nordström bofast i Sverige. Från det frodiga, rika, franska leende slättlandet hade han flyttat till sin steniga, karga, vresiga ö på västkusten. Han målade snölandskap, fiskebåtar för ankar, lotsbåt i tjocka, disig höst, marssnö, lövsprickning. Efter två år satte han bo i Stockholm, på Djurgårdens höjdplatå, inom Skansens nuvarande område. Ny miljö, lantlig idyll med utsikter över lugna vattendrag och över staden. Han var nu inne i ett lyriskt skede, målade och tecknade Djurgårdsstämningar, gamla byggnader, trädgårdsmotiv, sommarkvällar eller strålände vinter med småfåglar i nyfallen snö. Sökte från denna pastorala idyll till utsikter i skymning över södra bergen och inloppet till Stockholm med förbiglidande ångbåtar och ett och annat ljus glittrande från de mörka stränderna.

Till ett förenklat behandlingssätt men främst till starka naturintryck, till kargare, mera saltmättad luft gick västkustbons längtan. Studier i Visby medförde som resultat i främsta rummet en följd kolteckningar av allvarlig, storlagen hållning. Så var han mogen att återvända till Västerhavet. Där fann hans konst under 1890-talet sitt eget fullgiltiga uttryck.

Inflytande av samtida fransk konst är uppenbart även hos flera andra unga svenskar från denna tidpunkt. Det gäller en så egenartad begåvning som *Bruno Liljefors*, som under korta besök i Paris och på franska landsbygden 1883 och följande somrar tillägnade sig ej blott elegans i det måleriska föredraget utan också i påfallande grad skärpt färgkänsla, sinne för valörer. Det gäller *Anders Zorn*, som med huvudkvarter i London signerat sina reseminnen Gibraltar, Konstantinopel, Mora. Då han slog sig ner i Paris 1888, hade han övergått från

akvarell till oljemålning, och hans mästerskap erkändes villigt av den franska kritiken alltifrån hans första uppträdande.

1880-talet medförde inom svenskt måleri ett genomgående uppsving, medförde höjd nivå, stegrad konstkultur.

När man nu långt efteråt återser alstren av denna parisersvenska konst, som, när den var ny, väckte så mycken tvist och oro bland de hemmasittande och blev så ensidigt bedömd, stannar man i förvåning över dess styrka i ansatserna och även över dess måleriska kvaliteter. Åttiotalskonsten har ej blott stått sig, bevarat sin ungdomlighet och friskhet, den visar därtill en överraskande gedigenhet. Även de, som mött denna tids moderna strömningar med ovilja, ha medgivit detta, då målningar från denna tid av Larsson, Bergh, Liljefors, Zorn, Nordström, Kreuger, Arsenius åter uppstått.

Äsikten att flera inom denna målargeneration redan i sina ungdomsverk visa en högt utvecklad målerisk känsla torde ej längre väcka motsägelser. Den höga värdesättning, som ägnats åttiotalets måleri, förminskas ej genom erkännandet av att denna konst var i så hög grad tidsbetonad. Nya strömningar följde, konstnärerna från åttiotalet slog in på andra vägar och nådde andra mål än de, som varit föremål för deras ungdomliga strävan. Deras konst flyttade hem och blev svensk till lynne och till kärna. Vad föregående släktled längtat efter, en svenskt betonad konst, slog rot under seklets sista skede.

IX.

SVENSKA MÅLARE. RESENÄRER OCH HEMMASITTARE.

1.

På 1870-talet hade, som vi hört, en och annan kritiker varnat ungdomen för alltför ivrig reslust och framhållit, att den uppgift, som erbjöd sig framför allt för landskapsmålarna, var att skildra hemlandets natur i dess egen karaktär. Eichhorn hade påpekat, att vi redan ägde en svensk landskapsskola och nämnt som dess representanter Edvard Bergh, Holm och Rydberg.¹

Vid sidan av denna skola gjorde sig den franska insatsen kraftigt gällande. Men parisersvenskarna släppte ej förbindelsen med hemlandet, och bland de målningar, de utställde i Paris, voro de svenska motiven överraskande talrika.

Alfred Wahlbergs *Alfred Wahlberg* — det parisersvenska landskapets genom-
senare verksam- brottsman — blev aldrig helt parisare.² Livaktig och rörlig
het.

stod han ofta på resande fot, vistades på franska landsbygden eller nere vid Medelhavskusten, och till Sverige återvände han litet emellan. Han målade klippor och fisklägen i Bohuslän, strandmotiv i Skåne, ödslighet och idyll, hedlandskap och björkdungar, Stockholms skärgård i vår och höst och Norrström i vinterdis eller i sommarnatt. Det han målade var först och sist *luften*, dagsklar, svept i skymning eller försilvrad av månljus. Han var alltid en sökande ande, ett ytterst känsligt målartemperament och en individualitet som målarpoet.

Han hade många strängar på sin båge. De stora praktmänskenens mästare målade även små mänskenmotiv, där luften är gnistrande klar, helt enkelt hållna utan all virtuositet i behandlingen. Han målade kärva stämningar, som minst av allt söka effekt ("Afton på Hallands Väderö" 1880). Han kunde se ett motiv helt och stort, bygga upp det i breda plan, i dekorativa linjer ("Ryggåsstugan" 1885) eller förenklat och förtätat i hållning och behandling (den franska höstafonstämningen "Popplar" 1893).

Ett rättframt, energiskt uttryck för en intensiv känsla låg dock i själva verket ej för Wahlbergs skaplynn. Hans sökande blev med åren betydligt oroligt. Det tycks, som hade han varit rädd att ej kunna hålla sig uppe i den allmänna tävlan.

¹ Se sid. 135. — ² Se i det föregående sid. 125 ff. och 211 ff.



Alfred Wahlberg.
Foto.

Han sökte starka effekter och starka uttrycksmedel. Han visade någon gång inflytande av impressionister, ansatser, som dock blottade mera experimentlust än övertygelse. Vida starkare framträdde böjelsen att tävla med moderna luminister — så starkt uppdrivna och så lysande färger som i himmel och i glittrande vatten på en och annan av hans senare målningar hade Wahlberg ej förut haft på sin palett. Från att ej minst ha varit månskenssvärmare blev han soldyrkare, han prövade sina krafter på att måla ej blott solljusets verkan på naturföremålen, utan själva solskivan, sådan den framträder på en mer eller mindre disig himmel — problem som sysselsatt även Per Ekström och som

denne löst verkningsfullt på sitt vis. Ett livligt och nervöst pointillistiskt målningssätt använde Wahlberg, där en dylik teknik lämpade sig för motivet, men han fastnade aldrig i en bestämd teknik, liksom ej heller i någon viss färgskala, som han tvang naturen att lämpa sig efter, därför att det så behagat mästaren. Hans tavlor från det sista skedet kunna uppenbara en något ansträngd experimentlust. Skickligheten i tillagningen framträdde ofta nog på omedelbarhetens bekostnad.

En av hans sista målningar, signerad hans dödsår 1906 och då utställd på parisersalongen, var en rätt stor aftonstämning från Helgasjön i Småland. Fullmånens stora, röda skiva står tätt över strandens trädkontur, motivet är bra nog likt Kolmårdslandskapet med uppgående måne från 1865. Mera än 40 år av oförtröttat naturstudium ligga mellan dessa båda dikter om sommarkvällens tystnad och drömmande stillhet. Wahlbergs sätt att måla hade under denna tid genomgått olika faser, men hur mottaglig för intryck utifrån han än varit, så var hans konst dock innerst ett uttryck för hans eget väsens lyrik och natursvärmeri.

2.

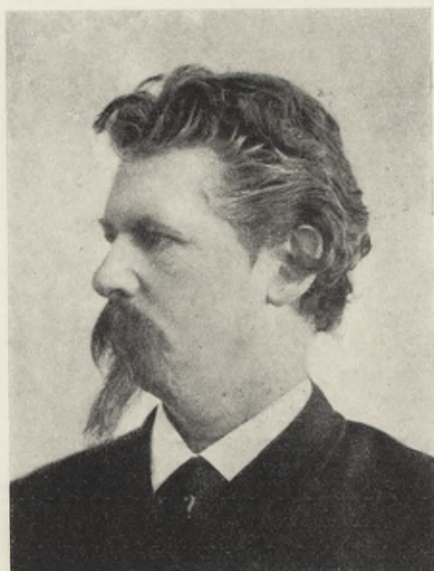
Gustav Rydberg. Inom Wahlbergs släktled blev *Gustav Rydberg* i främsta rummet lokalmålare och intimist.¹

¹ Se sid. 127.

De båda hade varit kamrater i Düsseldorf, där de målade för Gude. Deras vänskap förblev obruten så länge Wahlberg levde. Under dennes besök i hemlandet hände det, att de företogo studiefärder tillsammans och målade motiv av samma art från skånska kusten, från Kullen, Hallands Väderö, Arild.

Olikheterna dem emellan äro iögonen fallande. Wahlberg var romantiker, lyriker, naturpoet. Han förblev en orolig sökare och experimentator, Rydberg var en lugn iakttagare, en anspråkslös, kärleksfull naturavbildare.

Liksom Wahlberg var han en tid framåt en lovande düsseldorfare, omtalades hemma som en utmärkt talang, en strålende stjärna i sin uppgång. Karl XV tog honom 1868 med sig på en resa till Norge för att ge skåningen nya naturintryck. Men det var varken grandiosa eller poetiska motiv Rydberg behövde för att tolka sin naturkänsla. Även en ny Norgeresa gick honom spårlöst förbi. 1873 begav han sig tillbaka till Düssel-



Gustav Rydberg.
Foto.



G. Rydberg. Skånsk bondgård.
Oljemålning.



G. Rydberg. Sommarlandskap.
Oljemålning 1876.

dorf och stannade ett halvt år. 1875 gjorde han en brådskande turistfärd till Paris, Belgien och Holland. Rivieran och Italien såg han längre fram, men även besöken där blevo rätt korta. På fast mark kände han sig endast i Sverige. Han var länge bosatt i Stockholm, till 1879 och sedermera från 1885 till 1897, tidvis i Västmanland, Östergötland, Småland, Blekinge, målade de motiv, som erbjödo sig, glömde likväl aldrig sitt fosterland Skåne, där han omsider fick fast fot.

Redan på 1860-talet var han Skånes konstnärliga upptäckare.

Hans motivkrets blev slätten med dess vidsträckta synvidd, med halmtäckta ladugårdar, med väldiga höstackar och gröna pilvallar, med åker och äng och skogsdungar, bygatan med huslängor av korsvirke, bondgårdar med uthus, gödselstad och sump, med gäss, hästar och kärror och barn i träskor, de låga, vassbevuxna stränderna omkring insjön, vårdagen, då himlen är kall och solen ännu ej målat gräset grönt och prickat det med vita sippor, den solvarma eftermiddagen på högsommaren, då vita skyar torna sig upp på den högblå himlen och båda regn, och då fåren på slätten svepa omkring sig ett torrt moln av damm.

Detta var hembygden, som Rydberg aldrig tröttnade att skildra, gammal skånsk bygd, ofördärvad av modern industrialism. Han upptäckte därtill kustlandet med klippor, fisklägen, sandstrand och hav med vita kammar på blå vågor.



*C. Rydberg. Studie från Vintrie.
Oljemålning 1909.*

Inför naturen slopade han de düsseldorfska reglerna för komposition, kontrastverkan och koloristiska effekter. Resan till Paris medförde ingen omsadling, hans eget sökande hade gått i samma riktning som den han fann hos franska naturskildrare. Onekligen tog han intryck av Wahlberg men han blev ej heller dennes imitator, lika litet som han efterbildade de danska målare, som han stod nära som naturskildrare. Han lät sig ej bindas av något program, nådde omedelbarhet i uttryck liksom i blick och känsla. Ljus och luft spela in i hans studier, som han varierar efter motivens art och stämning. Han kan genomföra en studie i brett föredrag i uteslutande mjuka, milda toner utan minsta knalleffekt, kan genomföra ett motiv i enklaste hållning med helt få färger — alltid på grundval av säker teckning och lika säker blick för valörerna, men han är ej rädd för starka motsättningar av djupa och mustiga färger, exempelvis i dessa typiska Ringsjömotiv med kornblå eter och vita moln, mörka, saftiga lövmassor, sommarhetta och åska i luften. Han målar à la prima, med full pensel och livligt, manerfritt föredrag, är ej rädd för knallvitt solsken eller för blåa slagskuggor

på snö. Han målar med lugn och sinnets jämvikt, hans naturavskrift ger sällan intryck av att han brottats med uppgiften, att han fört sin pensel med lidelse och glöd eller kastat den med misströstan, tvärtom ger han åskådaren känslan av, att konstnären sett länge och med intensiv uppmärksamhet på den stämning, han velat återge, att han haft fullt klart för sig vad han velat och att arbetet gått raskt, jämnt och säkert, utan vacklande, ändringar och övermålning. Hans naturskildring är ej tändande och bländande men väl vinnande och värmmande.

Ända till sin höga ålderdom har Gustav Rydberg bevarat sin friskhet och sin personliga känsla. Hans hela verksamhet ger bilden av en man, som levat i andlig jämvikt, som kommit på rätt plats i tillvaron och fyllt sin uppgift med glädje och tacksamhet. Tvivel och oro synas ha varit honom främmande, drömeri, melankoli, romantisk längtan störde aldrig hans naturdyrkan.

Anspråkslöst yttrade han vid 80 års ålder: "Jag har målat mina småsaker såsom det roat mig — dock alltid med naturen till rättesnöre — utan tanke på publik och kritik och utan avseende på alla svängningar inom konsten."¹

3.

Anders Kallenberg, Jämtne Rydberg nämndes i mitten av 1860-talet *Per Holm* och f. 1834, d. 1902. *Anders Kallenberg* som talanger, som redan lämnat elevstånd-
Per Daniel Holm, f. 1835, d. 1903. punkten efter sig.

Holms svenska läggning, hans flärdfrihet och jämvikt i skildringen av den nordiska naturen framhölls av kritiken som en sund motsättning till den franska förkonstlingen, representerad av Wahlberg. Kallenberg blev vid Rydbergs sida Skånes representant bland målarerna. Kritiken på 1870-talet kunde finna honom "djupt prosaisk", liksom det hände att Rydberg befanns sakna "djupare stämning eller större sammanfattningsgåva".

Kallenberg hade som akademielev i Stockholm målat noggrant och torrt hållna små landskap, hade därefter levat i Düsseldorf, behandlade där de gängse motiven, vildmarks-landskap med fors, kvarn, solbelysta tallar och mossiga stenar. Lärdomen från Düsseldorf uppblandades med intryck från Holland, Belgien,



Anders Kallenberg.
Foto.

¹ Brev till A. Gauffin 1916, återgivet i inledningen till katalogen över Rydbergsutställningen i Stockholm 1920. — Rydberg är fylligt representerad framför allt i Nationalmuseum och Malmö museum.



*A. Kallenberg. Skånsk bondgård.
Oljemålning 1875. Nationalmuseum.*

Paris och Berlin. Jämtne landskap studerade han djurmåleri, intresserade sig för Paul Potter och Troyon. I Berlin utförde han 1875 den stora målningen "Skånsk bondgård" med de hemvändande korna samlade utanför ladugårdslängan. Tavlan inköptes för Nationalmuseum.

Hans alster efter hemflyttningen — i främsta rummet hans skånska motiv — visade hans egenart fullt utbildad. Fullödiga konst äro hans djurstudier, utförda efter levande modell. Kor och får äro målade med fyllighet och målarglädje, fårpälsarna så att det luktar av dem, och rättframt och godmodigt äro djuren karakteriserade — exempelvis kalvarna, som i absolut okunnighet om vad plastik vill säga röra sig så okonstlat klumpigt på sina långa ben och ha så trånga skallar och så hederliga, dumma ögon. Kallenbergs djur äro vardagsdjur, och för deras miljö fann han en färgskala, som gav stämningen förtätad, samlad i några få toner. När jag tänker tillbaka till Kallenbergs alster från hans krafts dagar, ser jag framför mig en blytung ovädershimmel över slätten, fåren gå betande, alla i en rad, eller står ett par arbetshästar tätt slutna till varandra i blåsten. Eller driver vallpigan med ett rött huckle över huvudet kreaturen hemåt, medan den råkalla blåsten sliter i pilarna vid väggkanten och regnet ej är långt borta.

Detta är Skåne, sett med infödingens hemkänsla, kärnfullt skildrat i feta färger och brett behandlingssätt. I dylika små lokalbilder gav Kallenberg sitt bästa.



A. Kallenberg. Tjur.
Oljemålning 1884. Nationalmuseum.

När han målade större tavlor, hade han — åtminstone under sitt senare skede — svårt att hålla det hela samlat. Jag såg en gång år 1887 på hans ateljé en stor duk — en sommardag på slätten, himlen full av ljusa, brokiga moln och mellan molnen flödande sol över vidsträckt slättmark, där korna filosofera i vassen vid ett stilla vatten. Det var en duktigt upplagd målning — men när den efter långvarigt och tålmodigt övermålande äntligen blev ansedd färdig, var det omedelbara i stämningen bortarbetat och denna hade förlorat improvisationens glättiga skaparfriskhet.

På äldre dagar drog sig Kallenberg fram anspråkslöst och tillbakadraget i förhållanden, som ej voro ägnade att uppehålla den sinnets spänstighet och den självförnyelse, en konstnär ej kan leva utan. En skånsk hem-

bygds målare, som sommar och vinter är instängd i Stockholm i en ateljé vid Luntmakaregatan med utsikt över tak och skorstenar, har onekligen vissa svårigheter att bevara sitt konstnärskap friskt och utvecklingsduktigt.

Holms område var den uppsvenska skogs naturen, Dalarne, Bergslagen, utsikter över steniga backar, genom barrskogar eller täcka björkhagar fram till älvar och blåa insjöar med stränder, som förtona i sommar. Åt det till hälften kärva till hälften täcka i den uppsvenska naturen, åt "det doftande friska i sommar morgonen i skogen" förstod han att giva ett varmt och ärligt *känt* uttryck. Under sin studiefärd till södern uppsökte han med förkärlek trakter, vilkas karaktär hade något befryndat med hans egen hembygd, och han fann dem i Tyrolen och Oberbayern. Som tolkare av nordsvensk natur hade han redan därför

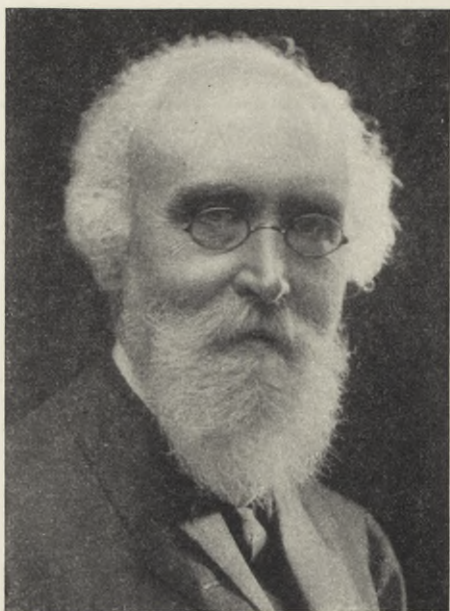


P. D. Holm. Saggat träsk i Lappland.
Oljemålning 1869.

sträckt sitt område upp till Lappland — en lapplandsutsikt hade förskaffat honom kungliga medaljen 1862. Även senare tolkade han ödsligheten vid de stilla träsken under den grönklara himlen.

4.

Olof Arborelius, f. *Olof Arborelius*, dalkarl liksom Holm, blev dennes närmaste 1842, d. 1915. efterföljare som hemprovinsens konstnärliga tolk. Som akademistipendiat 1869—72 hade han sett sig om i utlandet, hade uppehållit sig i Düsseldorf, Paris, München och Rom, återvände så hem med en samling studier: tysk natur och fransk, alplandskap, motiv från Capri, från Rom och campagnan. I ett fyrtiotal år var han sedan en alsterrik hemmamålare. Hans "Fäbodvall" (1876) kan betraktas som ett avsked från det düsseldorfiska asfalmåleriet. I aftonskymningen speglar sig månen i en vattenpuss mellan de mörka längorna. Förut (1874) hade han givit en kraftfull, omedelbart sedd studie i ett motiv från Stockholms yttre skärgård, klippig strand, får betande mellan bergknallarna, bränningar, kallt och kusligt blåsväder. En björkhage från Östergötland visar tillbaka till franska studier. Men i samlivet med sin hembygds natur, med Dalarne och Bergslagen, tar sig hans kärnsvenska lynne uttryck i studier av nordisk sommarluft och nordisk naturs sommarfägring. Lummiga stränder i



Olof Arborelius.
Foto.

midsommargrönska bada i klaraste sol, och i stilla sjöar spegla sig blå himmel och vita moln.

Denne onekligen begåvade dalkarl hade en envis mani att måla grönskan grön. Långt förut hade våra kritiker klandrat *danska* landskapsmålare för liknande tilltag. Dietrichson sköt skulden på den danska naturen, denna — skrev han 1866 — lämpar sig ej för landskapskonst, den är ej omväxlande och tilltalande för ögat, där är *för mycket grönt*. Dardel var en av dem, som förargades över Arborelius' spenatgröna vegetation. Den upproriske tredskades emellertid och höll på sin rätt att måla naturen sådan han såg den.

I hans dalmålningar tillkom ofta ett levande staffage — i motiv som For-



O. Arborelius. Efter konfirmationen i Floda, Dalarne.
Oljemålning.

bönder, Timmerkörare, Kyrkbacken i Mora, Söndagsmorgon i Rättvik. I en bild av Floda kyrka i strålände vår ge konfirmationsflickorna, som i sina glättiga, brokiga dräkter strömma ut genom kyrkogårdsporten, ett klangfullt inslag mot vårgrönskan, den vita muren och den blå himlen. Platsen, stämningen var för honom huvudsak, figurer och djur voro staffage i tavlorna. Men han var *målare* och alls ej novellist.

Olof Hermelin, f. Hemkänslan är det bärande även i baron *Olof Hermelins* fro-
1827, d. 1913. diga tolkning av svensk natur. Han fick först som medelålders man tillfälle att på allvar hängiva sig åt måleriet, han var i sin ungdom löjtnant vid ett lantregemente, idkade därefter jordbruk, fornforskning och författarskap. Han studerade landskapsmålning hemma och utomlands, nådde sin höjdpunkt vid ganska mogen ålder på 1880-talet och tävlade då med ungdomen — med bästa resultat kanske i den känsligt studerade "Allé i Strömsholms park", som stannade i Fürstenbergs galleri. Ojämn förblev han, och raffinemang är ej den starka sidan i hans konst, men hans talrika svenska friluftsmålningar äga friskhet, uppriktighet och äkthet i anslaget. Han förblev ung med de unga.

5.

Reinhold Norstedt, Gentemot sådana representanter för käckt och frimodigt konst-
f. 1843, d. 1911. närsllynne som Rydberg, Arborelius och Hermelin står *Reinhold*

Norstedt som tolk för svensk naturs
lyrik och romantik.

Han växte upp på landsbygden i Södermanland, på en gammal herrgård Lunda i Vingåker ej långt från Sävsta-holm med dess rika konstgalleri. För något visst levnadsyrke tycks han ej haft brått att bestämma sig. I hemmet uppmärksammades hans vackra sång-röst mera än hans små försök att måla, och när han 1867 begav sig till Paris hade han för avsikt att utbilda sig till sångare. Återkommen till hemlandet slog han sig ner i Stockholm som sång-lärare, gjorde 1875 ett nytt besök i Paris, men det var först under sin tredje vistelse där 1878—81, han på allvar studerade målning.

Elev av den redan gamle mästaren Harpignies tillägnade han sig en säker



Reinhold Norstedt.
Oljemålning av *Emil Österman* (originalet
knästycke) 1902. Konstakademien.

grund för landskapsmålning, fast teckning och fasthet i formen, enkel komposition, säkerhet och rörlighet i linjerna. Imitator blev han ej, han har i ett vänbrev påpekat olikheten mellan lärarens och hans eget uttryckssätt, att Harpignies målar tunt och snålt, han själv däremot brett och fylligt. Av franska landskapsmålare ställde han Corot och Daubigny högst. Han beundrade Corots mjukhet i tonerna och Daubignys suveräna styrka i att översätta sina naturintryck i färg. Men ej heller dem sökte han efterbilda.



R. Norstedt. By, Vingåker.
Oljemålning 1880.

Med sunda grundsatser och solid, personligt tillägnad kunskap vände han hem till Sverige. Han var redan 38 år gammal, då han där *började* sin verksamhet som målare. Hans utveckling hade gått lugnt utan brytningar och omkastningar, under stegrad behärskning och fördjupning. Med förkärlek tolkade han sin hembygds natur, målade terrängmotiv, ängar, hagar, skogsmark, ofta helt enkla motiv, där *rymden* är huvudsak, lätt, ljuskraftig sommarhimmel i böljande toner eller aftonsol eller månsken, spröda stämningar som morgongryning, fallande skymning eller ljus natt.

Framför allt tolkade han svensk högsommar. Hans namn väcker minnet av fridsamma kvällar, då himlen står glasklar över mörk grönska, eller är en blank fullmåne placerad mitt i lufthavet, allt är tystnad och fåglarna sova i skogen.

Fylligt och säkert färganslag, vemod och subtil känsla i ton och hållning ge Norstedts stämningar deras karaktär. Han var intimist och naturlyriker. Det

tekniska förfaringssättet rättade sig efter motivens art, gemensamt för hans målningar är förkärlek för saftiga, gärna mörka färger.

Hans lyriskt betonade naturkänsla tog sig ett personligt uttryck även då han uppgav färgen och diktade med radernålen — små stämningar i subtila, spröda toner.

Vingåkerstrakten förblev hans konstnärliga domän, liksom Skåne var Rydbergs. Men ingendera höll sig alltid hemma. Norstedt målade sydsvenska bokskogsinteriörer, och han målade Stockholmstraktens natur i olika årstider och olika stämningar, höstmotiv från Djurgården, där solen leker i gula fövmassor, även



R. Norstedt. Aftonstämning vid Hjälmarens.
Oljemålning 1883.

motiv från det inre av staden, bland dem den ståtliga stämningen över Norrström och slottet i strålande soluppgång, som blev hans sista verk.

Reinhold Norstedts konst var förfinad och förnäm. Han blev ömtålig och tillbakadragen, ansåg sig på gamla dagar förbisedd och överflödig, trivdes lika litet som Rydberg i den atmosfär av klicksynpunkter och partigräl, som rådde i Stockholm fram emot århundradets slut, blev överretad och nervös. Fastän alls ej stridbar var han en ganska hetsig natur, förargades grundligt över oppositionen men även över sina kolleger inom akademien. Han blev en av de samma, missnöjda och misströstande.

Albert Gellerstedt, Idyllens poesi tolkades med intim känsla även av *A. T. Gelf.* 1836, d. 1914.

lerstedt, arkitekt, akademisekreterare och lärare. Hans små behagfulla och friska akvareller liksom hans raderingar äga samma uppriktighet och finhet i naturiakttagelsen, som förläna hans små dikter deras osökta behag.



A. T. Gellerstedt. Björkhage om våren.
Akwarell 1884. Nationalmuseum.

Här finns mild lyrik, förmåga att med de enklaste, de mest osökta medel giva ett slående friskt och poetiskt naturintryck. Hans stämningar ha gärna en anstrykning av elegi, äro rika på poetisk känsla och värme.

Som lärare spred Gellerstedt hos ungdomen intresse för gammal svensk byggnadskonst, och i bilder bevarade han minnet av det åldriga. Topografisk detaljtrohet förenar sig med karaktärens och stämningens styrka i hans bilder från gamla Stockholm eller från Visby med dess ruiner och trädgårdar. Landskapsidyller, Djurgårds- och skärgårdsmotiv, Ölands vidder med väderkvarnarnas silhuetter mot den vida horisonten åter-

gav han med lätt hand, med kärlek och intensitet. Utan sökt poetiserande fann han uttryck för poesien i en naturdetalj eller i en stämning. Motiven äro ofta de allra enklaste, små, lugna, stilla stämningar, antydda med lättaste handlag, i några sparsamma toner, besjälade av okonstlad lyrik och av subtil känsla för dagrar och valörer.

Viktor Forssell, f. 1846. Till samma släktled hör *Viktor Forssell*. Under elevtiden vid akademien ansågs han jämte Per Ekström vara den mest lovande bland de unga landskapsmålarna. Denna åsikt var åtminstone rådande bland kamraterna. En av dem, A. M. Lindström, yttrade i ett brev till Carl Larsson, München 1872, på tal om Forssell, att han "ej hittills här sett något landskap, som kan jämföras med hans". Långa tider bodde Forssell jämte



V. Forssell. Högfjällsplatå med renar.
Oljemålning 1902.

Ekström i ett lusthus vid Sickla, där besökande kamrater funno dem föra ett "sorglöst liv" utan att överanstränga sig. 1877 gjorde Forssell en utrikes resa — Düsseldorf, Paris, London o. s. v. — och under de följande åren genomströvade han Sverige.

Han har sedan under en mansålder levat i hemlandet och har målat alla landsdelar från Skåne upp till Torne fjällbygd med lappläger och renhjordar. Naturkänslan är äkta och utförandet vittnar om förfinad målarkultur, har en viss frändskap med danska målares behandling av små hörn av tillvaron i deras eget land. Forsells Stockholmsmotiv, från stadens centrum liksom från det gamla Södermalms gator och malmgårdar och från utkanterna överhuvud — från det Stockholm som gått — ha både topografiskt och måleriskt värde. Man har hittills förgäves hoppats att få se en vald samling av dessa små nobla konstverk i någon av huvudstadens offentliga samlingar.

Bland våra erkända konstnärer torde Forssell vara den minst kända.

6.

I den kamratgrupp från 1870, som här i det föregående är återgiven,¹ ses jämte Alexander Carlson, Kronberg, Hellqvist, Ekström, Törnå, bröderna Kulle m. fl. Adolf Nordling och Gustav Fischer.

Adolf Nordling, f. *Adolf Nordling* — marinmålaren — intar centralplatsen i 1840, d. 1888. kretsen. Olof Hermelin har i några otryckta anteckningar skildrat honom som en obalanserad natur, "obändig, trotsig, nyckfull, hånfull, om man så vill, men snillrik och högstämd". På en gång trög och nervöst orolig levde han i väntan på inspiration. "En særegen Fyr", lärde den danske sjömålararen C. Fr. Sørensen känna i denna unga svensk, som 1872—73 var hans elev i Köpenhamn. Liksom på sin tid Markus Larson hade Nordling sökt en dansk lärare. Han satte sig med lätthet in i den skicklige Sørensens stil, lärde sig att inställa fartygen säkert i vågorna, att måla flott i mjuka färger. Efter Köpenhamnsvistelsen gjorde han en studieresa i Norge, vistades en kort tid i Düsseldorf, drog sig sedan med stor svårighet fram i Stockholm.

Resultaten av hans studier var att han lärde sig se med egna ögon och måla efter eget huvud. Han blev impressionist, sökte och nådde omedelbarhet och enhetlighet, liv och lätthet i behandling av luft och vatten, ljus och glans i färgen. Hans friska och glättiga mariner gjorde minst av allt intryck av att vara målade av en fattig Stockholmsartist, som fann sig förbisedd och överflödig.

Gustav Fischer, f. *Gustav Fischer* hade fått kungliga medaljen 1876 för ett jämt- 1846, d. 1893. ländskt motiv med boskap. Han var alltså ämne till en fosterländsk målare, fick stipendium, studerade i Weimar, odlade sedan hemma sitt område — skördemotiv, kreatur i arbete — ganska alldagligt i uppfattning och utförande.

Liksom Nordling var han en av de artister, som funno sig överflödiga. Han gömde sig på landsbygden, blev modfällad och sjuklig, arbetslusten tynade, slutligen måste han söka sjukhjälp i Stockholm och dog där.

Den som resignerade med gott lynne var *Oskar Törnå*.

Alltsedan 1878 levde han hemma i Sverige, försatt utanför den stimulerande tävlan och arbetsintensitet, som omgivit honom i Frankrike. Hemma mattades såväl viljan som handen, hans svenska landskap blevo hårda och mörka, som genombrottsman en fördetting fortfor han dock att leva och det för fulla muggar.

Hans sinnes spänstighet höll honom uppe i alla väder, han hade humorns gåva och surnade aldrig, hur han än ettrades över "garveriet" (akademien), över chicmålare, över sällskap för inbördes beundran, över "den smak- och färgblinda kritiken" m. m.

¹ Sid. 133.

Han hade kvinnliga elever och var i deras sällskap en snäll farbror och gentleman, och han anordnade en och annan specialutställning — den sista, hösten 1893, iordningställde den väfnaste Julius Kronberg åt sin gamle kamrat.

7.

Bland svenska landskapsmålare av fransk skola från sjuttio- och åttiotalen äro ännu att nämna Gegerfelt, Lindman, Ekström, Johan Ericson. Gegerfelt och Ericson blevo bofasta i Göteborg, där även finländaren Lindholm under lång tid var verksam.

Berndt Lindholm, *Berndt Lindholm* var att räkna till det gamla gardet. Hans väg f. 1841 i Lovisa, hade gått genom Düsseldorf, Karlsruhe och Paris. Han hade d. 1914. kommit till Paris 1868, hade varit en av de första målare från polarländerna, som uppskattade det franska valörmåleriet, Corots, Daubignys och Troyons konst och som i sitt studium sökte gå den väg, friluftsskolan anvisat. I Göteborg, där han bodde alltifrån 1876, behandlade han företrädesvis den natur, han hade närmast för sina ögon, målade kraftigt och mustigt, på äldre dagar en smula fotografiskt detaljerande, motiv som Strandklippor, Strandböljor, Dyningar, Hög sjö. Han blev svensk medborgare och var alltifrån 1878—1905 verksam som intendent för Göteborgs konstmuseum.

Vilhelm v. Gegerfelt, född göteborgare, till sin läggning europé, som målat franska kustmotiv i gråstämning, sommarkvällar i Venedig och sol på snö i Dalarne, återvände från sina irrfärder till Bohusläns steniga kust och byggde **Johan Ericson**, f. omsider sitt hem på Hallands Väderö. *Johan Ericson*, till bör- 1849, d. 1925. den blekingsbo, blev efter sex år i Paris bofast i Göteborg 1884, målade motiv från Sydsverige, Visby, Vättern och havsbandet, även så lyriska stämningar som "Musik på vattnet" — sommarkväll med vita segel, stilla hav och mild skyfull himmel.

Axel Lindman, f. Som "farende Svend" har *Axel Lindman* tävlat med Gegerfelt. 1848. Hans motivkrets sträcker sig från Stockholm, Djurgården, Sandhamn, Visby, Öresund, Bohusläns kust, Bornholm till Neapel, Capri, Taormina, Tunis, Luksor, Assuan. 1875 anträdde han sin första utrikes resa och 1927 återkom han från sitt hitintills sista besök i Italien. Och från alla målningsvärda platser har han bevarat sina intryck i färg — ej i flyktiga ögonblicksannotationer utan i lugnt och säkert genomförda lokalstudier.

Hans små motiv från Paristrakten — Fontainebleauskogen, Barbizon, åker och äng — äro intagande genom sin känsliga, mjuka valörbehandling, sin omedelbarhet och äkthet. Hans kustmotiv från Villerville vid Kanalen och från Antibes vid Medelhavet (1879) andas frisk saltvattensluft — vågor och bränningar mot långgrund stenig strand ha varit motiv, som Lindman aldrig tröttnat att behandla.

Några Visbymotiv beteckna övergången från fransk atmosfär till svensk. Från loppet av åttiotalet förskriva sig flera stämningar från Stockholm, detaljer från inloppet och från hamnarna, studier, större till formatet och i behandlings-sättet bredare än de små pannåerna från Frankrike. Syntesen av dessa studier blev den monumentalt hållna framställningen av inloppet till Stockholm från Saltsjösidan. Motivet är förut behandlat av stockholmskildrare från 16- och 1700-talen, framför allt i ståtliga prospektbilder, tecknade eller graverade. I kompositionen en föregångare till Lindmans målning är Årres gravyr från 1768, där stadens kontur avtecknar sig från Katarina kyrka i vänstra kanten till slottet i den högra och där en mängd seglare liva det lugna vattnet, i förgrunden ses en ståtlig fregatt för fulla segel på väg in till staden. Lindman har fördjupat perspektivet, staden är flyttad längre in i tavlan, och här ses ej den på 1700-talsveduter vanliga förgrunden med arbetande. Säkert har den moderna målaren valt sin utgångspunkt utan att tänka på sina föregångare. Han har valt sin synpunkt mitt ute i segelleden, vatten och himmel upptaga större delen av duken, en blå nordisk sommarhimmel med hopade vita moln, sjön endast lätt krusad av breda, lugna vågor. Roddarbåtarna från de gamla Stockholmsprospekten äro ersatta av ångslupar, och mitt i tavlan styr ett väldigt linjeskepp med fransk flagga på stormasten rätt emot åskådaren.¹

Lindman behärskade alltid de små målningarna säkrare än de stora. 1880-talet var naturstudiernas gyllene tid, de omedelbara annotationerna intresserade såväl målarna som den moderna publiken mera än de utarbetade tavlorna. Man fann större måleriskt intresse i Lindmans relativt små och brett skisserade lokalstudier från Stockholm än i den stora sammanfattande hyllningen till Mälar-drottningen.

Långt senare återvände Lindman till ett Stockholmsmotiv, då han i en stor målning framställde "Julmorgon på Stockholms ström" — en kall och gnistrande klar morgon, röken stiger lodrätt upp från vågsvallet, solen står röd nere vid horisonten — ett dristigt anslag på ett nytt område. "Visby i annalkande oväder" (1896) är ett annat experiment — väldiga regnfyllda moln draga upp över stadens murar och torn och över det stilla havet. Men företrädesvis har han hållit sig till de små måtten och till motiv från sydliga länder.

Ferdinand Hern- Till det äldre släktledet av landskapsmålare hörde *Ferdinand*
lund, f. 1846, d. 1893. *Hernlund*, som med kärlek och smak återgav Östergötlands och
Alfred Thörne, f. Smålands natur, Kolmården och Kalmartrakten, till det näst-
1850, d. 1916. följande släktledet *Alfred Thörne*, som i bilder från Bergs-
Wilhelm Jaensson, f. 1853. lagen och Mälardalen fortsatt i den riktning P. D. Holm repre-
senterat, och *C. W. Jaensson*, som målat Stockholmstrakten och havsbandet.

¹ Den stora Stockholmstavlan har kommit på sin rätta plats i Stockholms stadshus.



A. Lindman. Motiv från Stockholms hamn.
Oljemålning 1888.

John Kindborg, f. Törnås elev var *John Kindborg*, som börjat hos Perséus. Vid 1861, d. 1907.
Johan Krouthén, f. akademien räknades han av kamraterna till de lovande. Ett 1858. par kortvariga utlandsresor medförde inga synliga resultat. Han målade mest Mälarnatur och Stockholms utkanter — ej minst Hammarbysjö och trakten däromkring — med stark kolorit och elegant föredrag. Hade tyvärr för lätt att måla och fick till Törnås förargelse alltför lätt en stor och beundrande kundkrets.

Även *Johan Krouthén* tillhörde Perséus' elevkrets, var i akademien en av de envist arbetande, försvann efter elevtidens slut från Stockholm. 1883 väckte en karg studie "Stenigt landskap i Bohuslän" uppseende bland ungdomen. Krouthén befanns vara på god väg som en redbar och pålitlig naturtolkare, och han var alltså fortfarande en tvärvigg, som gick sin egen väg. Sommaren detta år kom han till Skagen i sällskap med Oskar Björck, och där målade han året därefter friluftsstudien "På ängen".

Det enklaste motiv, ett litet stycke utskuret ur vardagens verklighet: ett par stora höstackar i solsken, i deras slagskugga en flock gäss, utsikt förbi en väderkvarn utåt slätten. Men solskenet är vitt, slagskuggorna ljusst och lätt gråblå. Här finns inga traditionella toner men väl ärligt och kraftfullt naturstudium. Samtidigt målade Nordström sina trädgårdsmotiv i Grez och Kreuger sin "Vårplöjning" i Holland.

1885 sände Krouthén "Vattenvegetation" till Konstnärsförbundets utställning. En detaljstudie i stort, utmanande enkel: stillastående vatten, frodig grönska, vass, smäckra pilar, silvergrå luft mellan det glesa lövverket. Närmast följde sedan "Vår i trädgården" med blommor på träden och på marken. På en fransk kritiker gjorde målningen intryck av "en hel brudbukett".¹

Åttiotalet var för denne konstnär blomningens tid. Han drog sig snart ur den konstnärliga tävlan, gick fortfarande sin egen väg.

8.

Så utåtriktat som svenskarnas måleri varit är det ej att undra på, att bondegenren, som odlats flitigt under flera årtionden, nu tynade. Den blev omodern med düsseldorfskolan. De utvandrade målarna målade franska fiskarflickor och italienska gummor, och åttiotalet i Sverige ägde ingen motsvarighet till den danska Skagenskolan. Det var först vid årtiondets mitt, som Salmson upptäckte de måleriska möjligheter, som skånska typer och deras miljö erbjödo, och började måla Skåne till omväxling med Piccardie. Hagborg målade nu under sina sommarstudier svenska fiskare och fiskarflickor och Cederström målade Baptistdop och Natthärbärke. Detta var tecken, som visade vindriktningen mot norr.

Axel Borg. Det hade visserligen redan förut hänt, att en och annan enstaka

Axel Kulle. svensk tagit sig för att behandla svenska typer och bilder ur livet i Sverige. En av dessa var *Axel Borg*. Efter sin hemkomst från Paris 1878 slog han sig ner i sitt föräldrahem i Örebro, där han — en ny pariserfärd 1882—83 oberäknad — förblev bosatt för sin återstående livstid. Han var "stadens artist", men han levde utestängd från kenstluft och konstungänge och från all sporrande tävlan.

Han målade svensk vardag, nerkestyper, stadens salutorg i vinterdräkt, bondkvarter och stugor med deras invånare, gubben som läser "Allehanda för folket" under middagsrasten, Kalle, som surmulen sitter inne och vaktar sin grinande lille bror, som, också han, är missnöjd med det hela. Han målade byskomakaren vid sitt arbete, bondhustrun, som klipper fåren, länsmannen, som besöker bondgården för att driva in skatten, då det är hårda tider och jorden ej givit bröd. Han målade vintermorgonen i tjugugraders kyla, då snöskottarna komma klivande i snön och morgonsolen från en grönaktig, glasklar himmel lyser kallt på tak och trähusgavlar. Stämningar av äkta hållning, typer, som kunde vara framställda med sträv pensel men som voro trovärdiga i karakteristik och uttryck. Han målade sina kamrater i kätgelklubben — ett ganska enastående motiv i denna tids svenska måleri. Och hans kärlek till djuren vände, då han ej mera hade *Jardin des plantes'* lejon och tigrar till modeller, hans håg till de svenska

¹ "På ängen" inköptes av Göteborgs museum, "Vattenvegetation" av Nationalmuseum.



J. Kulle. Hemgiften.
Oljemålning.

skogarnas konung. Han skildrade älgen på flykt eller sårad eller älgfamiljen i lugn betande i skogen långt från lurande jägare.

Axel Kulle, som på 1870-talet tillbragt fem år i Düsseldorf, tillägnade sig under därpå följande tre år i Paris ett brett och flott behandlingssätt, målade "Den förlorade sonens återkomst" i modern miljö av ett borgerligt svenskt hem och flera bondegenrer — bland dem "Frieriet" och "Killespelare" — med humoristiskt skildrade sydsvenska bönder.

Jakob Kulle, f. 1838, d. 1898. Hans äldre broder Jakob blev uteslutande svensk bondemålare. På den tid, då flertalet av våra målare sökte hålla sig kvar i utlandet och då deras målningar kunde göra mera intryck av Paris, München eller Düsseldorf än av Sverige, blevo Kullens arbeten av utlänningar påpekade som de enda alster av verkligt *svenskt* måleri, de hittade på de svenska utställningarna. De funno i honom en lokalmålare, som, alltid tillförlitlig, med största noggrannhet redogjorde för bondehemmen och för allt vad där fanns, inberäknat invånarna. Hans målningar kunde äga ett berättande innehåll — "En samvetsfråga", "Hemgiften", "En betänklig upptäckt" — eller valde han motiv som "Linskäktning", "Kardegille", "Söndagsmorgon".

Alster av bondekonst spelade en betydande roll i hans måleri, och kistekammaren, där skånska gummor och töser plockat fram dukar och dynor i konstrikt vävnad och brokiga, granna färger, gav honom en följd motiv efter hans lynne. Hans målningar voro torrt redogörande men vederhäftiga ej blott i det etnografiska — i typer, i dräkter och husgeråd — utan även i karaktären hos det folk, han skildrade utan spår av uppstyling eller uppsminkning, ärligt, i första hand.

Våra samtida målare kände sig föga uppbyggda av Jakob Kullens konst. "Han är ingen målare, han är en vävstol", yttrade en av parisarna. Han målar "pigkisteblätt och herrgårdsgrindrött", yttrade Törnå, som för övrigt fann hans tavlor intetsägande: "ur den tomma själen vore orätt att tro någon njutbar idé skulle komma."¹ Hans verksamhet bidrog likväl utan tvivel till det vaknande intresse för svensk textil konst, som vid denna tid tog sig uttryck i stiftandet av föreningen Handarbetets vänner och i Artur Hazelius' storslagna samlarverksamhet. Själv upprättade Jakob Kulle en affär för "Svenska konstvävnader och broderier", men den gick "knaggligt".

Johan Tirén, f. 1853, d. 1911. Som en självständig begåvning, ämne till en konstnär av fosterländsk läggning hade *Johan Tirén* gjort sig bemärkt vid 1880-talets början. Han var jämtlänning, hemma i Själevad i trakten av Örnsköldsvik, var student och hade provpredikat i hembygden, innan han kom till Stockholm. Där hörde han till Perséus' elevkrets, målade landskap — Norrlands-motiv med fjäll och furuskog och dessemellan romantiska målarstämningar — och vann vid akademien kungliga medaljen 1880 för tävlingsämnet "Loke fängslas av asarne". Året därefter uppsände han till elevutställningen en stor duk "Jämtlandssägen" — en variant av det gamla motivet Näcken och spelmannen. I Tiréns framställning är spelmannen en yngling i jämtlandsdräkt, som med fiol och stråke i sin hand lyssnar till näckens spel nere i den skummande forsen. Akademikamraten Anders Zorn satt modell till ynglingen.

"Jämtlandssägen" — ett käckt och oförskräckt upplagt ateljéarbete — vann den stora allmänheten, och Tirén hälsades som ett lysande löfte, en ung kärnsvensk konstnär, lyckligt oberörd av inflytande från främmande konstskolor.

Efter studier under en vinter i höga nordn utställde han våren 1882 tre lappmotiv, bland dem "De vilsegångna" — några lappbarn, överraskade av snöstorm. Nu fick han akademiskt resestipendium, 3,000 kr. årligen, och på hösten avreste han söder ut, över Holland, Belgien, Paris till Oberbayern. Där fann norr-länningen en natur, som var något så när lik Jämtland, där stannade han, efterskrev lappdräkter hemifrån och satte sig att måla i snön. Med påföljd, att han i skrivelse från akademien förstärktes att välja lämpligare plats för studiers idkande än Bayerns bergsbygd.

När han så reste till Rom frampå våren, fick han order från akademiens

¹ Brev, Medevi 16 okt. 1884.

direktör att bege sig till München och där studera planmässigt. Men Tirén begav sig i stället till Paris, tillbragte sommaren i Danmark vid västkusten, målade "Hemvändande fiskare", fann detta försök misslyckat och hemsände det ej, återvände på hösten till Paris och blev elev vid Ecole och hos Gérôme. Men aldrig intresserade honom de motiv, som erbjödo sig i Paris, där — enligt vad han inrapporterade till akademien — en modell kostar 10 francs om dagen plus 2 francs frukost, en månad alltså 360 francs eller 27 francs mera än stipendiet.

I ett brev hem till vederbörande¹ anhöll han, att reglementet måtte ändras, så att han kunde få vistas i Norrland nästa år. Och i sin anhållan om stipendiets förlängning för ytterligare ett år begärde han tillstånd att få stanna hemma, där hans enda plats var.

En gång långt därförut — år 1807 — hade en av akademiens uppfödingar, unge Fahlcrantz, anhållit om tillstånd att använda sitt stipendium till studieresor inom fäderneslandet, och han hade fått sin ansökan beviljad.² Tirén fick liksom Ernst Josephson före honom sitt stipendium *ej* förlängt för det tredje året. Följaktligen vände han hem och slog sig ner i Oviken i Jämtland mittibland skog, sjöar och fjäll.

Hans utlandsvistelse var på det hela taget förlorad tid, och återkommen hem var han ej längre den käcke försökaren, som ej erkände några svårigheter. Det hade i själva verket ej länt honom till gagn, att han vid sina första steg utanför skolan blivit prisad som mästare. De större målningar, han utförde efter sin resa, sakna den omedelbarhet, som uppburit hans uppslag från ungdomsåren. En mera äkta stämning äga många av hans små skisserade Lapplandsbilder.

¹ Paris 15 febr. 1884. — ² Se del I, sid. 204.

X.

1890-TALET. KONSTVÅRD OCH KONSTPOLITIK.

1.

Opponentrörelsen hade medfört uppräckning av utställningsväsendet i Stockholm, hade hos allmänheten väckt intresse för konstverksamheten och dragit våra konstförhållanden under diskussion.

Schismen inom konstnärsläget hade vid nittioalets inbrott varat i fem år och någon ljusning kunde ännu ej skönjas. Det nya årtiondet medförde i själva verket skärpning av striden, nya svårigheter, ny partigruppering och ökat trassel.¹

Inom oppositionspartiet fanns allt fortfarande en stridslysten och en fredlig grupp. Konstnärsförbundets parisfraktion, som såg konflikten på avstånd, ivrade för fortsatt krigstillstånd mot akademien, för oböjligt fasthållande vid den valda ståndpunkten och för avböjande av alla förhandlingar och kompromisser med fienden, medan inom förbundets stockholmsgrupp arbetades för utjämning av tvistepunkterna och slut på den lönlösa ordväxlingen. Det fanns dock önskemål, som konstens idkare och vänner oberoende av partiståndpunkt borde kunna enas om. Exempelvis till en början om åstadkommande av en rymlig utställningslokal i huvudstaden.

Saknaden av en dylik hade sedan långt tillbaka ofta blivit påpekad.

En av anklagelsepunkterna mot akademien hade gällt dess år efter år upprepade "försummelse i fråga om skyldigheten att anordna utställningar".² Akademien hade skyllet på lokala svårigheter, de salar i den gamla byggnaden, som plägat upplåtas för utställningar, behövdes för skolorna.

Opponenterna hade i sin skrivelse 1885 utan att ingå på lokalfrågan begärt, att akademien årligen skulle föranstalta "en skandinavisk konstutställning".

¹ Konstnärsförbundets historia är ännu oskriven och kan ej skrivas, så länge grundvillkoren för en framställning saknas. Konstnärsförbundets arkiv tycks ha varit fullkomligt obesmittat av utomståendes nyfikenhet. Dess årsberättelser föreligga i tryck, likväl, som det förefaller, med luckor i serien — åtminstone saknas i Kungl. Bibliotekets samling, som inledes med berättelsen för år 1888, redogörelser för år 1889 samt för åren 1893—98. De, som där finnas att tillgå, äro skäligen ofullständiga i sina uppgifter, exempelvis får man endast av årsberättelsernas underskrifter veta, vilka personer som vid olika tidpunkter varit samfundets ordförande och sekreterare. Några av årsberättelserna äro ytterst summariskt hållna, andra däremot äro aktstycken, som gott belysa inom styrelsen rådande synpunkter.

² L. Looström i "Minne över... frih. Johan Nordenfalk" 1909.

Konstnärsförbundet, som ansåg årliga utställningar vara "förmästa medlet att gagna vår konst", hade uppsatt "såsom en av sina förmästa programpunkter" önskvärdheten att "få till stånd en sammanslutning av alla svenska konstnärer, vilka skulle taga hand om de årliga utställningarna".¹

Från olika håll framhölls redan under schismens första tid som önskemål sammanslutning mellan landets konstnärer i en allmän förening, som skulle äga auktoritet och kraft att taga ledningen i konstfrågor. Detta önskemål var allt fortfarande en brännande fråga.

Första steget till förverkligande av planen på en utställningsbyggnad var i själva verket redan taget av Konstnärsklubben. Dess sekreterare, Hugo Hörlin, hade hösten 1882 väckt förslag om uppförande av en byggnad med klubblokal och utställningsvåning för "en årlig svensk salong". Byggnaden skulle bli konstnärernas egendom. Uppslaget hade inom klubben väckt spontan förtjusning, man hade ögonblickligen börjat förbereda ett konstlotteri, och detta hade intill år 1885 inbragt i netto 43,363 kr. En grundplåt fanns alltså.

Fråga om ett nytt lotteri för konstnärernas bygge väcktes av opponenterna 1886. Det anordnades 1887 av "medlemmar av Konstnärsförbundet" och inbragte 21,201 kr.

De båda kapital, som insamlats genom detta lotteri och det föregående, hade emellertid olika ägare. "Till undvikande av eventuellt krångel i affärerna" föreslog arkitekten Carl Möller i Konstnärsklubben — han var sekreterare både där och i Konstnärsförbundet — att en allmän svensk konstnärsförening skulle bildas och att denna förening skulle övertaga byggnadsmedlen. Förslaget godkändes 1890 av klubben och av bidragarna till det senaste lotteriet.

Man levde i illusionernas dagar, hoppades att schismen skulle dö bort, då konstnärerna hade en gemensam praktisk uppgift i sikte — en förhoppning, som hade sina målsmän även inom Konstnärsförbundet. Hösten 1889 hade där framlagts förslag dels att utvidga förbundet till ett allmänt konstnärssamfund, dels att slopa den paragraf 13 i stadgarna, som förbjöd medlemmarna att mottaga inval till ledamotskap i akademien. Dessa förslag hade visserligen blivit förkastade av förbundets stockholmsgrupp med påföljd, att dess styrelse — på en medlem när — avgick. Årsberättelsen för 1888 är undertecknad av O. Arborelius (ordförande) och Carl Möller (sekreterare), årsberättelsen för 1890 av G. Pauli och Richard Bergh. De väckta förslagen blevo vilande.

Fredsarbetet hade nu hunnit så långt, att det ansågs lämpligt att klarlägga läget för allmänheten. Det skedde genom en artikel i Aftonbladet den 20 mars 1890 med rubrik "Sammanslutning bland våra konstnärer". Artikeln — som framlades anonymt — var skriven av Richard Bergh. Hans manuskript bar titeln "Våra konstnärers byggnadsförening" och lydde som följer:

¹ G. Pauli i "Konstnärsförbundet", Ord och bild 1905.

”Sveriges samtliga bildande konstnärer hava i dagarna beslutat att bilda en förening, vilken inom sig kommer att upptaga de mest stridiga elementen inom vår konstvärld. Såsom grundande medlemmar ingå nämligen dels Konstakademiens ledamöter, dels Konstnärsförbundets medlemmar och dels medlemmarna av Konstnärsklubben i Stockholm m. fl. Det intresse, som förenar dessa olika partier, är åstadkommandet av en större expositionsbyggnad jämte klubblokal. Föreningen äger att som grundkapital emottaga först behållningen av Konstnärsklubbens byggnadslotteri 1884, utgörande något över 50,000 kr., vidare behållningen från det på Konstnärsförbundets initiativ anordnade ’lotteriet 1887’, utgörande något över 20,000 kr., och slutligen en ganska ansevärd samling konstverk, värderad till omkring 40,000 kr. och avsedd för ett nytt lotteri. Stadgarna för den nya föreningen äro redan preliminärt antagna. En kommitté av sex personer är likaledes tillsatt, vald dels av Konstnärsklubben, dels av deltagarna i ’lotteriet 1887’. Konstnärsklubben har för sin del insatt prof. Aug. Malmström, statybildhuggaren Teodor Lundberg och arkitekten Carl Möller, ’lotteriet 1887’ har valt genremålaren Rich. Bergh, landskapsmålaren A. Lindman och arkitekten Ludvig Peterson. Kommittén, som under de närmaste åren skall utgöra föreningens styrelse, skall därjämte föranstalta nya lotterier samt genom ’andra lämpliga och konstnärerna värdiga sätt söka insamla medel till förverkligande av föreningens uppgift’. Det är alltså att hoppas, att denna konstnärernas gemensamma strävan inom en ej alltför avlägsen framtid skall leda till ett lyckligt resultat och att Stockholms konstälskande allmänhet skall bli i tillfälle att få se såväl Sveriges som — enligt vad från flera håll livligt önskas — grannländernas konst exponerad här under särdeles gynnsamma förhållanden vid av konstnärerna själva anordnade utställningar.”

Artikeln avtrycktes flerstädes i pressen men väckte alls ej den uppmärksamhet, som ägnades ett annat ämne för dagen, frågan om Konstakademiens nybygge.

Konstakademiens byggnadsfråga. Akademiens hus — ”konstens högkvarter” — stod fortfarande sådant det nyskapats av Axel Nyström på 1840-talet. Den enkelt förnämliga byggnaden var en prydnad för staden, men den hade länge befunnits otillräcklig för sitt ändamål, och förslag till nybyggnad eller ombyggnad hade ej saknats. 1885 hade akademiens nyvalde preses frih. Johan Nordenfalk — förut vice preses sedan 10 år tillbaka — igångsatt en utredning. Att detta var ett ”viktigare spörsmål” än opponenternas krav på akademiens reformerande sades rentut i dess årsberättelse våren 1886. Året därefter förelågo förslagsskisser, uppgjorda av professor Grundström. Framför den gamla huvudbyggnaden — i någon mån förändrad — skulle tre nya längor uppföras, omslutande en helt kringbyggd gård — längan åt Rosenbad i fem, de båda sidolängorna i tre våningar. Förutom lokaler för skolorna skulle byggnaden inrymma ”utställningslokal av den utsträckning, att även allmänna nordiska konstutställningar där kunde hållas” — en detalj, som varit upptagen redan i Nordenfalks allra första förslag.

Nu — 1890 — hade frågan gått till Kungl. Maj:t, som av riksdagen begärde anslag, stort 385,000 kr. — akademien erbjöd sig att tillskjuta 200,000.

En livlig pressdebatt uppstod. Det är att märka, att det motstånd förslaget

väckte på sina håll, ej gällde akademiens krav på ökat utrymme för skolorna men uteslutande den tilltänkta utställningsvåningen. Av de utanför akademien stående konstnärerna uppfattades denna detalj av byggnadsplanen som ett schackdrag mot deras arbete på åstadkommande av en neutral utställningslokal, som ett försök av akademien att taga ledningen inom utställningsväsendet. Tidningarna togo parti för eller emot i denna fråga liksom vid oppositionens utbrott 1885 — till dem, som förordade akademibyggget, likväl *utan* utställningslokal, hörde akademiens hedersledamot C. R. Nyblom i Posttidningen.¹ Från akademiskt håll deltog preses Nordenfalk anonymt² i pressfejden, ”och det gjorde vi för resten lite var”, har akademiens dåvarande sekreterare, L. Looström, senare omtalat.

Johan Nordenfalk, Nordenfalk var en nitisk och verksam man med fast vilja, f. 1830, d. 1901. ihärdig och envis, vän av debatter, där han själv mest förde ordet och där han uttröttade även de tåligaste. När byggnadsfrågan förelåg utvecklade han enligt Looströms vittnesmål en storartad energi ej minst i att ”personligen bearbeta riksdagsmännen”. Han visade en outtröttlig övertalningsförmåga, och när avgörandet närmade sig, satt han hos sina offer ”icke blott en à två timmar utan tre och fyra”.

Riksdagen var nämligen denna gång hård att bearbeta. Det begärda anslaget avstyrktes först av statsutskottet med *en* rösts övertikt (28 mars), beviljades därefter av första kammaren men avslogs av den andra, beviljades slutligen (25 april) vid gemensam votering med 183 jaröster mot 169 nej. Looström ger en upplysande inblick i frågans behandling med för läget belysande, för eftervärlden förvånande och delvis muntrande citat ur riksdagsanföranden såväl för som emot.³

Frågans för akademien lyckliga utgång tillskrives i första rummet ecklesiastikministern Gunnar Wennerbergs myndiga insats i diskussionen. Han lugnade dem, som tycktes frukta, att en utställningslokal i akademiens hus skulle komma att binda konstnärernas frihet. Han ställde i utsikt årliga allmänna utställningar — den riktning, som visade sig frambringa de bästa alster, skulle avgå med segern. En lokal, som erbjöd plats både för norska, danska och svenska konstalster, skulle ge åskådaren större synpunkter, funnes ej en sådan lokal, som den akademien ville fritt ställa till konstnärernas förfogande, skulle den nu rådande schismen bli permanent.

Så fick akademien det begärda byggnadsanslaget. Och för att tysta alla misstankar om despotiska tendenser beslöt akademien i november samma år på förslag av Nordenfalk, att utställningslokalen i nybyggnaden skulle för den närmaste framtiden under två därtill bäst tjänliga månader upplåtas åt Sveriges konstnärer till en årlig allmän konstutställning, sedan de organiserat sig så, att betryggande avtal kunde med dem träffas.

¹ Artikeln ”Fridsröster” 21 mars. — ² Under märket ”Konstvän”. — ³ Looström, i minneskriften över J. Nordenfalk 1909.

2.

1890 den 30 mars hade Konstnärsförbundet öppnat sin tredje utställning i Stockholm. Lokalen var Blanchs salong, som nu övertagits av Konstföreningen, och utställningen omfattade 176 nummer. Den gav en liten återglans av svenska avdelningen i Paris året därförut, och den visade nya tendenser inom vår konst.

Konstverksamheten skall här behandlas i det följande. Till en början ha vi att följa huvudlinjerna i rörelserna inom konstvård och konstpolitik.

Akademiens byggnadsfråga var löst till vederbörandes belåtenhet, men konstnärernas bygge var fortfarande ett luftslott. Och partiställningen var invecklad. Inom Konstnärsförbundet voro meningarna fortfarande delade om dess ställning till akademien — även dess ställning till den förberedda sammanslutningen inom konstnärskåren var ännu svävande. Vid förbundets stockholmsfraktions vårsammankomst 23 maj 1890 diskuterades åter ändringsförslag av stadgarnas paragraf 13, som förbjöd medlemmarna att delta i akademiens utställningar och av densamma mottaga utmärkelser. Till pressen lämnades ett så lydande meddelande:

”Stockholmsfraktionen anser att paragraf 13 bör bortfalla, så snart Konstakademien utarbetat ett eget reformförslag, som Konstnärsförbundet anser sig kunna biträda. Ett dylikt förslag bör i huvudsak innehålla följande punkter:

1) Samtliga Sveriges konstnärer äga inflytande vid val av Konstakademiens ledamöter. 2) Anordnandet av de årliga större konstutställningarna överlåtes åt landets konstnärer, vilka välja kommitterade och jury. 3) Statens stipendier göras tillgängliga även för andra sökande än Konstakademiens elever.

Angående reformer inom själva undervisningsväsendet uttrycker stockholmsfraktionen därjämte en önskan att såväl bildhuggare- som målareskolorna må förestås av var sin lärare och att denne må äga bestämmanderätt om arbetsmetoden inom sin skola.”

Dessa fredsvillkor blevo emellertid ej meddelade akademien, de förkastades av förbundets parisavdelning. Parisarna hade ställt sig ovilliga också mot den allmänna sammanslutningen inom konstnärsläget. Även bland stockholmarna funnos de, som fruktade, att denna allmänna förening ej skulle bli vänstersinnad nog, att den skulle medföra ”majoritetstvång och medelmåtsregerement” (liksom i ett modernt demokratiskt statskick, hade en elak läsare kunnat tillägga till detta uttryck). Man föredrog ”att vänta, tills tiden var inne för ett mindre men i allo homogent oppositionsparti att sluta sig kring elitutställningar”.¹

Emellertid utgick inbjudan till föreningens bildande i november 1890. Bland undertecknarna voro R. Bergh, A. Lindman och C. Möller från Konstnärsför-

¹ G. Pauli i den förut citerade historiken i Ord och bild 1905.

bundet och från Konstakademien A. Malmström och T. Lundberg. Och förbundets stockholmsgrupp beslöt i elfte timmen (4 december), att förbundet borde medverka till föreningens bildande och gillade de stadgar, som konstnärernas byggnadskommitté utarbetat.

Svenska konstnärernas förening bildas 19 dec. 1890. Varefter det så länge hägrande samfundet *Svenska konstnärernas förening* konstituerades den 19 december. I stadgarna angavs dess ändamål vara att främja de svenska bildande konstnärernas gemensamma intressen, särskilt genom föranstaltandet av årliga utställningar och att i nämnda syfte söka fullfölja det från konstnärernas sida redan igångsatta förslaget att åstadkomma en utställningslokal i Stockholm. Årliga utställningar skulle anordnas, dit alla svenska konstnärer skulle inbjudas att insända arbeten.

Vid föreningens konstituerande sammanträde hade 90 personer infunnit sig. Efter ett års tillvaro voro medlemmarna 110. Den allmänna tillslutning, man hoppats på, hade sålunda uteblivit.

Av Konstnärsförbundets medlemmar inträdde ett tjugotal — likväl ej Nordström och ej parisarna. Hasselbergs ankomst till Stockholm — han flyttade från Paris vid denna tidpunkt — säges ha givit signalen till den splittring, som snart uppkom inom den nybildade föreningen. Han förde med sig övertygelsen att förbundsmedlemmarnas inträde där skulle medföra reformsträvandenas död. Bland de kamrater, som vunnos för denna syn på saken, nämner Carl Larsson Bergh, som — om han " varit säker i fogarna " — antagligen skulle ha blivit föreningens ordförande.¹ Enligt Berghs framställning långt senare — i sin jubileumsskrift " Vad vår kamp gällt " 1905 — funno sig förbundskamraterna i en olidlig ställning i detta blandade sällskap, där majoriteten " inte alls längtade efter några eldröda signaler ". " I denna stämning fordrade de nu, att föreningen skulle utan vidare och genast sätta sig i opposition mot akademien. "

Denna fordran — formulerad av Bergh — gällde, att Svenska konstnärernas förening omedelbart skulle av akademien begära den ändring av dess stadgar, att föreningen tillförsäkrades rätt att till varje ledig ledamotsplats i akademien uppställa tre kandidater, av vilka akademien sedan ägde att utvälja en, samt att statens stipendier skulle göras tillgängliga även för andra sökande än akademiens elever.

Detta var alltså en variant av det fredsförslag, som diskuterats inom Konstnärsförbundet våren 1890 och som då strandat på parisgruppens veto. Inom föreningen möttes de i förslaget uppställda två villkoren med gillande av akademiledamöterna Malmström och Kronberg, men den åsikt segrade, att det vore oklokt att nu framställa dessa fordringar, riskera ett avslag av akademien och väcka misstro mot föreningen. Denna borde till en början skaffa sig auktoritet, " genom en ståtlig utställning visa sig enig, stark och respektingivande och så

¹ C. Larsson i brev till Pontus Fürstenberg 15 febr. 1891.

omedelbart framlägga sina reformkrav". Säkert skulle dessa vinna majoritet inom akademien, "om förbundets medlemmar själva ville komma upp och rösta för dem", yttrade¹ en medlem av styrelsen, som hade "fem års erfarenhet i förbundet".

Då nu yrkandet avböjdes såsom för tidigt väckt, funno de radikala medlemmarna av föreningen "en plausibel anledning att verkställa den genomgripande operation, som förr eller senare och i alla händelser måste ske, bandet mellan kårerna avskars och för beständigt".² Konstnärsförbundets medlemmar förbundo sig nu att ej "deltaga i annan stående svensk konstnärskorporations utställningar". Det frisinnade partiet arbetade nu alltså *emot* sitt ursprungliga önskemål: allmänna årliga salonger. Partiet blev enligt Berghs uttryck "visserligen betydligt reducerat men gudskelov så mycket mera homogent". Lederna glesnade. Bland dem, som utgingo under nittioalets båda första år, voro stockholmsgruppens första ordförande och sekreterare, Arborelius och v. Saltza, för övrigt Carl Larsson, Hagborg, Forsberg, Georg och Hanna Pauli, Lindström, Hermelin, Alf Wallander, arkitekterna Carl Möller, Ludvig Peterson, Hugo Hörlin o. fl. En verklig lycka för förbundet var, att några av de avgående fortforo att deltaga i dess utställningar. Och en ljuspunkt i förbundets tillvaro under denna brytningstid är dess skolas tillkomst 1891. Skolan fortgick till en början till 1896 med Bergh, Hasselberg och Zorn som lärare.

Det första resultatet av opponenternas brytning med Svenska konstnärernas förening blev, att dennas start föga motsvarade förväntningarna. Föreningen igångsatte förberedelser för sin första utställning, lokala svårigheter yppade sig, ett förslag att bygga en träbarack i Kungsträdgården kvävdes i sin linda, och innan något beslut var fattat hyrde Konstnärsförbundet en liten lokal i Birger Jarls basar en trappa upp och öppnade där en egen utställning. Det var hösten 1891. Där dominerade Zorn (Midsommarnatt), Liljefors (Tjäderjägare), Nordström (Djurgårdslandskap) och Chr. Eriksson (Linnéreliefen).

Föreningens debut våren 1892 blev mager och väckte ringa intresse. Utställningen — i Blanchs salong — var smakfullt ordnad av Björck och Pauli. Men flera av de betydande konstnärerna höllo sig undan, och den samling, som blivit sammanförd, var föga representativ för samtidens svenska konst. Det gäller även utställningen 1893, som likväl överraskade med en intressevärd arkitekturavdelning — något i vårt samhälle ytterst sällsynt.

Konstlivet omtalas som dåsande och konstmarknaden ligger nere. Småutställningar börja nu förekomma. Till en början inbjuda Zorn, Ekström, prins Eugen, Björck, Alf Wallander och Liljefors till separatutställningar. 1893 anordnades på initiativ av Georg Pauli en utställning av Ernst Josephsons målningar och teck-

¹ I ett brev 20 jan. 1892. — ² G. Pauli i ovan anförda uppsats 1905.

ningar — det var första gången allmänheten erbjöds en överblick av den andligt brutne konstnärens verksamhet.

Ett par skämtsamt lagda ungdomar sökte intressera publiken för sådana nyheter som "de anonymes utställning" — de insända konstalstren voro alla osignerade — och i samband med denna en de refuserades salong, som gick under namnet "de oberoendes utställning". Båda dessa utställningar saknade det humoristiska och satiriska inslag, man där kunde ha väntat — ett enda nummer var groteskt komiskt, och det vågade man ej exponera ens bland de refuserade.

Konstnärsförbundet utställde 1892 i Köpenhamn och vid jultiden i Göteborg och deltog följande år i världsutställningen i Chicago, där Zorn var svensk kommissarie.

Våren 1894 medförde samtida utställningar av de båda partierna. För första gången sedan många år tillbaka erbjöds — fastän ej i en och samma lokal — en överblick över konstens läge och över strävanden och resultat inom olika riktningar. I Konstnärernas förenings utställning medverkade Rosen, som ännu ej ingått i föreningen, med porträtt och akvareller, Cederström med "Likkvakan i Tistedalen", Björck med porträtt, Börjeson med porträttstatyer, Wahlberg med svenska och franska stämningar, Rydberg, Törnå, prins Eugen med "Det gamla slottet", "Där skogen glesnar" och andra märkliga nya uppslag. Men förbundet uppvisade nu det nya genombrottet, representerat av Nordströms sträva västkustbilder i en genomförd dekorativ stil, Berghs stiliserade Visbyvision, Kreugers Skymning, Eugen Janssons vinterkvällsstämningar och Sager-Nelsons gröngula porträttstudier. Där medverkade Ekström ("Sol och snö"), Gegerfelt med svenska vintermotiv, Hagborg, Gustav Ankarcrona — likaledes med svensk natur — Liljefors, Carl Larsson, Arsenius, Zorn.

Skulpturen representerades av Hasselberg ("Näckrosen") och av Chr. Eriksson.

Josephsons förhoppning vid opponenternas första gemensamma uppträdande, att deras alster skulle "väcka heta strider" och bli illa omtalade, uppfylldes nu först och till fullo, inför den konservativa publiken gjorde utställningen skandal-succé, symbolismen hade nu lyckliggjort den svenska konsten, och i den unga skolan målade de rödaste röda det blåaste blå.¹

3.

Det bör framhållas, att under oppositionens uppblomstringstid schismen de olika konstnärslägren emellan ej var så personligt skarp, som den blev på 1890-talet. I Stockholm var Konstnärsklubben ett neutralt område, klubbens uppgift hade från början varit den "att befrämja ett gott kamratskap" och var enligt ett

¹ Harald Molander i kåseriet "Min tant och symbolismen".



G. W. Palm och N. M. Mandelgren.
Tecknade på Konstnärsklubben av
J. Kindborg (1880-talet).

tillägg i de stadgar, som trycktes 1886, därjämte att "söka åvägbringa samverkan i främjandet av gemensamma intressen". Ännu vid denna tidpunkt sågs inom klubben den höga ålderdomen, representerad av Palm och Mandelgren, bänkad vid sidan av den röda ungdomen.

Nu befanns emellertid klubben alltför demokratisk för de radikala. Bergh omtalar den i sin jubileumsskrift 1905 med förakt, "ett hav av tobaks- och toddyrök, punschångor och småstadsskvaller". I alla händelser förekommo där aldrig så simpla inslag, som åtminstone tidvis spelade in i parisarnas Jesus Syrachsammankomster.

Under nittioalets lopp trängde partischismen in i umgängeslivet konstnärerna emellan. Förbundet och föreningen kunde ej längre trivas under samma tak.

Ett litet försök att bilda ett ytterligare parti gjordes 1896 med föreningen "Svenska målare". Den bestod enligt den 9 december nämnda år antagna stadgar av "målare och tecknare, som icke tillhöra Konstnärsförbundet". Föreningen ville arbeta för konstnärlig frihet, dess medlemmar voro ej bundna av majoritetens beslut i utställningsfrågor utan envar hade rätt att utställa efter eget behag. Att Julius Kronberg var en av medverkarna i samfundets bildande väckte någon undran. Företaget synes emellertid ha kommit av sig vid ingången, det avhördes sedan aldrig.

Under senare hälften av nittioalet rörde sig striderna mest om olika konstnärgruppers rätt till självstyre vid större utställningar hemma och utomlands. Ute i Europa var nu secessionernas blomstringstid inne, överallt bredde sig upprorslust mot de styrande institutionerna, överallt skedde utbrytning och partibildning. I Paris hade efter världsutställningen 1889 en ny konstnärsförening "Société nationale des beaux-arts" uppstått som motvikt mot den gamla "Société des artistes français", och från och med 1890 fick Paris två salonger i stället för en. Detta var likväl en av de mindre revolutionerna i Frankrike. I Tyskland startades den första secessionen i München 1893, så gick rörelsen till Berlin, Wien, Dresden, Düsseldorf, större och smärre grupper bildades, bröto sig ut ur de gamla samfunden, föranstaltade egna utställningar och deltog i de allmänna uppvisningarna endast i slutna grupp, med sin egen jury och i egna salar, där de ordnat sin avdelning efter egen smak.

Denna sistnämnda fordran upptog i Sverige Konstnärsförbundet och genomdrev den efter åtskilliga sammanstötningar vid det nya århundradets inbrott.



E. Lallerstedt, Konstakademiens nybyggnad.
Teckning av R. Haglund 1894.

4.

Konstakademien, skolorna, ungdomen. Konstakademien såg nu sitt högkvarter uppstå i ny gestalt. Denna byggnadsfråga föranledde inga slitningar inom akademien av den art, som förekommit i samband med ombyggnaden på 1840-talet.¹ Sedan riksdagen 1890 beviljat det begärda byggnadsanslaget utlystes tävlan mellan svenska arkitekter. 17 tävlingsförslag inkommo. Resultatet blev, att första priset tilldelades Erik Lallerstedt och det andra Ragnar Östberg — de båda prisvinnarna tillhörde det unga lägret, Lallerstedt hade vunnit kungliga medaljen året förut, Östberg var ännu elev i byggnadsskolan.

Arbetet igångsattes omedelbart och medförde för skolorna åtskilliga lokala svårigheter, som övervunnos med glada framtidsförhoppningar. 1892 firades den sista högtidsdagen i den gamla byggnaden, hösten 1895 kunde skolorna flytta in i den nya, och den 31 maj 1897 invigdes denna högtidligt av konungen.²

Bygget lär ha kostat omkring 700,000 kr. Statsanslaget var 385,000 kr., akademien hade erbjudit sig att bidra med 200,000 — dessa anskaffades genom lån mot inteckning i fastigheten, till räntor och amortering måste akademien skaffa sig stadigvarande inkomst, och för detta ändamål upptogs nybyggnadens bottenvåning av hyreslokaler.

Under byggnadstiden löstes tillstötande ekonomiska svårigheter dels genom extra statsanslag och dels tack vare ett par frikostiga donatorer. I dekorationen av byggnadens inre förblev dock ett och annat ogjort.

¹ Se del I, sid. 395 ff. — ² I den festskrift, som då förelåg, gav Cl. Grundström en historik av byggets gång.

Akademien hade äntligen fått tillräckligt utrymme för en tid framåt. Skollokaler voro dubbelt så stora som de förra, målarskolorna kunde nu flyttas från ateljébolagets hus vid Kungsträdgården, och Stockholm hade fått sin efterlängtnade stora utställningslokal.

Denna invigdes våren 1898 med en omfattande retrospektiv utställning av svensk konst alltifrån 1600-talet fram till 1875.

1893 lämnade Malmström direktörsplatsen, varefter denna åter intogs av Rosen, som stannade till 1899, då han efterträddes av Gustav Cederström, professor i teckning sedan 1887. Sekreterarplassen hade Gellerstedt lämnat 1891, efter ett kort interregnum, då befattningen sköttes av Grundström, övertogs den 1892 av doktor L. Looström, amanuens vid Nationalmuseum.

Som lärare kvarstod Malmström till 1895. Då inträdde Kronberg som ordinarie professor. När han avgick 1898 erbjöds hans plats åt Carl Larsson, som befanns intresserad för den hägrande lärarbefattningen, men som gammal opponent avböjde han likväl närmande till akademien, varpå platsen besattes av Oscar Björck. Då Holm 1900 avgick som professor i landskapsmålning, inträdde i denna befattning Arborelius — en av dem, som efter att ha utgått ur opponentkretsen, mottagit inval i akademien.

En ny skola inom akademien var den av Axel Tallberg grundade fria etsningskolan, som började sin verksamhet våren 1895, blev talrikt besökt både av ungdomen och av konstnärerna och medförde en rik utveckling av denna ditills i vårt land föga odlade konstart.

Under ofredstiden hade ett nytt släktled uppammats i akademiens skolor, och där var ingen brist på talanger.

Tävlingsämnen voro allt fortfarande av det traditionella slaget, i målning under opponentrörelsens år 1886 o. f. Paris dom, Jakob välsignar Josefs söner, Andromeda, Karl IX och Petrus Petrosa, under 1890-talet Scen från syndafloden, Den heliga Birgitta besöker sjuka i Rom, Simson och Delila, Gustav Banérs avsked från sin familj, Utdrivningen ur paradiset, Adam och Eva vid Abels lik, Kristina Gyllenstierna försvarar Stockholm och 1899 Isaks offer. För skulptur 1886 o. f. Abraham bortvisar Hagar, Spjutkastare, Andromeda, Tors strid med midgårdsormen, Höder dödar Balder (relief), Ragnar Lodbrok i ormgropen, Apollo sjunger för herdarna (relief), Pluto bortrövar Proserpina och Syndafallet (relief 1899).

Undantag inom ämnesvalet medförde åren 1894 och 95, då för målare bestämdes skiss till dekorativ målning, framställande konstens olika skeden i Sverige, avsedd för akademiens nya byggnad, och för skulptörerna monument därstädes över Gerhard Meyer.

Kungliga medaljen tilldelades under senare delen av åttioalet landskapsmålarna A. Schultzberg, C. Flodman, G. Kallstenius, figurmålaren G. T. Wallén,

skulptören V. Åkerman och arkitekterna E. J. Thorburn, Axel Lindegren och 1889 E. Lallerstedt.

Under åren 1890—94 voro vinnarna av kunglig medalj skulptörerna Agnes Kjellberg, H. Elmqvist och G. Malmqvist, målarna Ida v. Schulzenheim, A. Bergström, A. Genberg, Emil Österman och Gunnar Åberg samt arkitekterna C. G. Améen, Ragnar Östberg och Ch. Lindholm, under åren 1895—1900 arkitekterna G. Nilsson och T. Grut, målarna Bernhard Österman, Olle Hjortzberg, Olof Hullgren, Garibaldi Lindberg, Gunnar Hallström, Bengt Hedberg, Brita Ellström, Hildur Hult samt skulptörerna O. Strandman, Erik Lindberg, Alice Nordin och Sigrid Blomberg. Medaljer av andra klassen utdelades frikostigt.

De flesta medaljvinnarna höllo sig till de uppgivna ämnena. Det fanns dock undantag, exempelvis hade Wallén målat Havsstrand vid Kivik, Gunnar Hallström Ett dansgille, Emil Österman Fersens mord, Bernhard Österman Göran Persons fängslande, Hildur Hult "Agitation" (en folktalare och hans åhörare).

Statens resestipendiater hade under opponentåren varit Björck och T. Lundberg till 1888 och G. Clason till 1886, och efter dem målarna Wallén, Emil och Bernhard Österman, skulptörerna Åkerman, Agnes Kjellberg, Malmqvist, arkitekterna Aron Johansson, Axel Lindegren, Lallerstedt, Ragnar Östberg. Andra större stipendier innehades av Alfr. Thörne, Jungstedt, Schultzberg, Kallstenius, Ida Ericson, Chr. Eriksson, Elmqvist och arkitekten Améen.

5.

1897 medförde den stora industri- och konstutställningen i Stockholm. Dess konstavdelning var den mest omfattande, som ditintills varit att se inom Sveriges gränser. De skandinaviska ländernas konst var rikt företrädd, och tack vare prins Eugens personliga ingripande hade tillkommit en internationell avdelning, som omfattade en med största omsorg vald samling alster av samtidens mest ryktbara och representativa konstnärer.

I den svenska konstavdelningen måste de båda partierna trivas tillsammans, men Konstnärsförbundet hade genomdrivit att dess medlemmars alster blivit bedömda av en särskild jury — en liknande anordning förekom i de norska och danska avdelningarna. Utställningen medförde inga konflikter. Det nordiska konstnärsmötet förgick i all sämja, med stor middag på Hasselbacken och en stämningsfull kväll på Stockholms slott, dit konung Oskar inbjudit mötets såväl värdar som gäster.

Redan detta år började den stundande världsutställningen i Paris 1900 att oro sinnena. Inbjudan att delta i konstavdelningen ingick till akademien, Svenska konstnärernas förening och Konstnärsförbundet. Förbundet hade nu upp-



L. Peterson. Konsthuset, Stockholm.
Teckning av E. Heurlin 1898.

nas förening, skulle därifrån utträda. I föreningen inträdde nu ostentativt G. v. Rosen, som dittills stått utom partierna, däremot utgick Oskar Björck och deltog ett par år framåt i förbundets utställningar. Läget var tillspetsat och en smula kaotiskt.

Den 9 januari 1899 stod Konsthuset så pass färdigt, att det kunde invigas. Då akademien fått sitt byggnadsanslag och en rymlig utställningslokal skulle inrymmas i nybygget, hade konstnärernas byggnadskommitté omedelbart lagt om sitt program. Konstnärskårens luftslott krympte ihop till det lilla klubbhuset vid Smålandsgatan. Stockholm fick där en *liten* utställningslokal till de övriga. Den invigdes med en samling porträtt av konung Oskar II. Konstnärsförbundet utställde där 1899 och 1900, Svenska konstnärernas förening utställde i akade-

ställt som villkor för deltagande, att det skulle få utställa i självständig grupp och med egen upphängare. I enlighet med denna fordran hade kommissariatet för den svenska avdelningen på världsutställningen bestämt sig för gruppindelning, Konstnärsförbundet skulle utgöra den ena gruppen, övriga konstnärer den andra. Konstakademien och Svenska konstnärernas förening avböjde inbjudningen med beklagande över att de vidtagna bestämmelserna hindrade ett övervägande flertal av de svenska konstnärerna från att delta.

I förbundet, där nu Nordström var ordförande och Eugen Jansson sekreterare och där medlemmarna vid 1898 års början voro 41, bestämdes under detta år, att de medlemmar, som kvarstodo i Svenska konstnärer-

miens nya lokal. Sin skola återöppnade förbundet 1899 med Bergh och Chr. Eriksson som lärare och till en början 25 elever.

Detta år anordnade Konstnärsförbundet en utställning i Helsingfors. Prins Eugen deltog. Det var i en hänförd anmälan i Nya pressen av denna utställning, Edelfelt påminde om att Sveriges konst var inne i en guldålder.

Världsutställningen I Paris blev det alltså — denna gång liksom på den närmast i Paris 1900. föregående världsutställningen — Konstnärsförbundet, som behärskade den svenska salen. Svenska konstnärernas förening deltog samtidigt i den årliga vårutställningen i Berlin. Bland utanför förbundet stående konstnärer, som deltog i Paris, voro prins Eugen, Wahlberg, Forsberg, Carl Larsson, Hagborg, Björck, Georg och Hanna Pauli. Utrymmet var trångt, fastän Forsbergs jättemålning Gustav II Adolf vid Lützen — som stod helt och hållet utanför konstnärsförbundskonsten — placerades i en passage i närheten av den svenska salen. Vår avdelning blev ej vad man kunnat åstadkomma, den gjorde intryck av något tillfälligt hopkommet.

Zorn var svensk kommissarie och fick *två* hedersmedaljer — en som målare och en som etsare. Medaljregnet var ännu ymnigare än 1889 — av 37 utställande målare erhöles 29 utmärkelser.

Under århundradets sista månad vann Konstnärsförbundet den seger, att den gruppindelning, det strävat till, godtogs av de olika partierna. Det gällde nu Sveriges deltagande i den för följande sommar planerade utställningen i München.

Statens konstinköp. Ett par veckor förut hade regeringen utfärdat nya stadgar för statens konstinköp.

Konstmarknaden hade under de föregående åren varit skäligen trög. De oppositionella lade minst av allt an på att åstadkomma lätt säljbara alster. Och allmänheten i Stockholm visade ringa köplust — ett sakförhållande, otroligt men sant, är att Liljefors under de första åren in på 1890-talet fann sig nödsakad att sälja sina småtavlor på — bokauktionskammaren. De relativt dyrare målningar, som utställdes, förblevo osålda under flera år framåt — exempelvis Zorns "Ute" och "Midsommar", Josephsons "Spinnarska", Lindmans "Stockholms ström", Carl Larssons "De mina". Det samtida svenska måleriet blev under denna tid av kraftig växt och blomstring värdigt representerat i Göteborg — hos privatmän och i stadens museum — men föga i Stockholms Nationalmuseum.

Statsinköpen voro fortfarande anförtrodda åt "Statens inköpsnämnd", som sedan 1873 bestod av de fem ledamöterna i Nationalmusei nämnd, förordnade av regeringen, samt av tre av museinämnden utsedda personer och av tre ledamöter av Konstakademien, valda av denna institution. De 1893 reviderade stadgarna medförde inga ändringar av betydelse. Också förblevo de bestämmande nämnderna fortfarande ensidigt sammansatta, inköpen skedde planlöst och på en

slump, ibland med utmanande partiskhet. Museinämnden vägrade till och med (våren 1893) att mottaga Josephsons "Strömkarlen" som *gåva* av prins Eugen — Richard Bergh citerar hånfullt nämndens kuriösa motivering av sin vägran, som var enhällig.¹

1898 höjde riksdagen på regeringens proposition det årliga statsanslaget till inköp av arbeten av levande svenska konstnärer till 15,000 kr., och nu väcktes ånyo frågan om inköpsättets reformerande.

Konstakademien inbjöd efter hemställan av G. Cederström i december samma år Nationalmusei nämnd, Svenska konstnärernas förening och Konstnärsförbundet att var för sig utse tre delegerade i en kommitté, som skulle undersöka, huruvida gällande inköpsmetoder voro i behov av reform och i så fall föreslå ändringar. Av de inbjudna korporationerna svarade Konstnärsförbundet avböjande — enligt beslut på dess höstsammankomst hade nämligen en skrivelse i ämnet till regeringen blivit på förbundets vägnar uppsatt av Bergh, Nordström och Zorn. Denna inlaga förelåg den 3 december fullbordad och undertecknad — bland de 26 undertecknarna voro även några utanför förbundet stående konstnärer: C. Larsson, G. och Hanna Pauli, Oscar Björck, Alf Wallander. Ett exemplar av denna till regeringen inlämnade skrivelse sändes till akademien, och denna utgör — att döma efter de på trycket utgivna handlingarna — jämte museichefen Upmarks förslag till ny inköpsstadga de väsentliga inlägg i frågan, som framkommo.²

Upmark utgår från att statens inköpsnämnd bör "uppsöka de mest begåvade konstnärskrafterna och förvärva såvitt möjligt deras bästa alster" och vill, att nämnden fördenskull skall bli "mindre tungfotad och bunden i sitt arbetssätt" än hittills varit fallet. Han föreslår, att nämnden minskas från elva till sju personer, tre av dem från Nationalmuseum — intendenten, ordföranden i museets nämnd och en av denna nämnd utsedd icke-konstnär — samt fyra konstnärer, två valda av Konstakademien och två av i Nationalmuseum representerade konstnärer. Denna nämnds verksamhet bör ej inskränka sig till inköp på de allmänna utställningarna utan den bör ha möjlighet att göra förvärv när helst tillfälle erbjuder sig, i nödfall genom elektor, utsedda inom eller utom nämnden.

I Konstnärsförbundets inlaga återkomma dessa önskemål — huruvida Upmark eller förbundet har prioritetsrätt till något av dem, kan jag ej avgöra — exempelvis önskemålet om konstnärskårens representerande i inköpsnämnden och om möj-

¹ Museinämnden utgjordes vid detta tillfälle av Dardel, Nordenfalk, Sander, Upmark och Holm. I beslutet instämde de fyra suppleanterna G. v. Rosen, Zettervall, Börjeson och d:r C. D. av Wirsén. Många år efteråt, då andra vindar blåste, förvärvade Nationalmuseum "Näcken" — "Strömkarlen" i dess tidigare gestaltning — för 30,000 kr.

² Ledamöter i kommittén voro: valda av akademien v. Rosen, Cederström och Lindman med Kronberg och Arborelius som suppleanter, valda av Nationalmusei nämnd Gunnar Wennerberg, C. D. av Wirsén och Upmark (d:r G. Göthe och Gellerstedt suppleanter) och av Svenska konstnärernas förening Kallstenius, Bergström och Wickman (med Tirén och Wallén som suppleanter).

lighet för nämnden att inköpa konstverk även utom Stockholm. Förbundet ogillar naturligtvis den föreskrift, att de årliga statsinköpen företrädesvis skulle äga rum på sådana allmänna utställningar, dit alla svenska konstnärer blivit inbjudna. Även i Upmarks förslag liksom senare i kommittérades var ordet alla struket.

Förbundet opponerar sig i all vördnad mot den akademiska övervikten i den nu fungerande nämnden, uttalar den hårresande åsikt, att en åldersgräns borde vara bestämd för ledamöterna i statsnämnden liksom "för de flesta av statens ämbeten" och slutar med att hos Kungl. Maj:t i underdånighet anhålla om en utredning av frågan om statens konstinköp i dess helhet, verkställd av sakkunniga män — här följer en liten gliring om att akademien liksom Nationalmusei nämnd "icke kunna anses i saken opartiska, eftersom ju en blivande utredning skulle kunna tänkas leda till förslag, som innebure inskränkning i deras nu innehavande rätt".

Förbundets inlaga är alltigenom värdigt och behärskat avfattad.

Den manstarka akademiska kommitténs betänkande förelåg färdigt den 29 maj 1899 och utkom på tryck.¹

Majoriteten befinnes i sitt förslag ha upptagit Upmarks önskemål: Statens inköpsnämnds reducering till sju personer, de i Nationalmuseum representerade svenska konstnärernas rätt att välja två av ledamöterna och inköpsnämndens rätt att på utställningar utanför Stockholm genom en eller flera delegerade upprätta inköpsförslag, som, om de efter omprövande godkännas av nämnden, skulle överlämnas till regeringens avgörande.

Den nya inköpsstadgan utfärdades i sinom tid den 23 november 1900. Den var ett egendomligt kompromissarbete. Den upptager somt ur den stora kommitténs betänkande, förbigår somt och överraskar till slut med ett par betänkliga tillägg. Den upprepar de äldre stadgarnas förordning att statens inköp bör äga rum på den utställning, man synes vänta varje år, men orden i 1893 års stadgar: "till vilken samtliga svenska konstnärer genom annons i allmänna tidningar inbjudits" äro ändrade till att "svenska konstnärer" böra ha blivit inbjudna. Senast i januari måste en dylik utställning vara offentligt utlyst att öppnas senast i maj. Därjämte har inköpsnämnden att på utsatt dag på höstsidan bese de konstverk, som blivit hembjudna till Nationalmuseum och göra sitt val. Vid andra tillfällen äger ordföranden att kalla inköpsnämnden till extra sammanträde, om han så finner lämpligt eller om minst två av dess ledamöter så begära. Statens inköpsnämnd är reducerad, icke till sju ledamöter, som kommitterade ansett vara tillräckligt, utan till nio. Nationalmusei nämnd sitter mangrant kvar där, fem man stark, de övriga fyra väljas i enlighet med kommitténs förslag, två av akademien och två av i museet representerade konstnärer.

¹ "Handlingar rörande förändrade bestämmelser för statens konstinköp." Innehåller kommittébetänkandet, Konstnärsförbundets inlaga samt några få reservationer — bland dessa en av C. D. av Wirsén, som energiskt avstyrker alla förbättringar.

Den sista paragrafen i den nya stadgan innehåller nya bestämmelser. Paragrafen lyder i sirlig protokollstil: "Skulle i särskilt fall inköpsnämnden anse önskvärt, att åtgärder vidtagas för utrönande, huruvida något å ort utom Stockholm befintligt arbete av levande svensk konstnär bör föreslås till inlösen för statens räkning, äger nämnden att till Kungl. Maj:t inkomma med förslag till de bestämmelser, som anses för ändamålet erforderliga." Med andra ord: nämnden eller ett par delegerade ha rätt att i museets ärenden göra forskningsresor till "orter utom Stockholm". Här öppnas utsikt till nya tider.

Tyvärr väjde emot denna förbättring av reglementet en uppenbar försämring, en ny förordning, som alls ej antydes i kommitterades till regeringen avlämnade förslag. Vid inköpsnämndens ordinarie sammanträde skall enligt denna förordning enkel röstövertikt gälla vid omröstning, vid extra sammanträden däremot fordras två tredjedels övertikt av avgivna röster. I praktiken medförde denna föreskrift att vid inköp på Svenska konstnärernas förenings utställningar gällde enkel, men på förbundets eller på privata utställningar kvalificerad majoritet. Manna-mån, satt i system. Den rättsvidriga bestämmelsen väckte mycken ond blod. Den förblev rådande intill 1906.

XI.

VID SEKLETS SLUT. SVENSKT MÅLERI.

1.

I Konstakademiens årsberättelse 1899 yttrar dess sekreterare, att läget inom vår konstvärld ger "i miniatyr en spegelbild av konstförhållandena på kontinenten — å ena sidan mycket och ofruktbart split, å andra sidan mycket och fruktbringande arbete".

Partisöndringen och allt vad dit hör har i själva verket tagit ett oförnuftigt stort utrymme i svenskt konstliv under tiden framemot seklets slut. Men *konstverksamheten* har varit livfull och växtkraftig, den har sina egna lynnesdrag och om den än tagit intryck av tidens allmänna rörelser, så ger den i själva verket mera än endast en spegelbild av konsten på kontinenten.

Konsten i Europas olika länder under la fin de siècle utvecklar ett intensivt arbete på att finna uttryck för tidens smak och vilja, och denna strävan gör sig gällande på alla konstområden — från monumentalbygget till affischen — och för både nyttokonst och prydnadsföremål.

Inom *arkitekturen* är verksamheten kvantitativt storartad. I olika länder uppstå kolossala byggnadsverk — parlamentshus, rådhus, museer, järnvägsanläggningar m. m. Fordran på utrymme, värdighet, imponerande monumentalitet är stegrad, likaså fordran på dekorativ prakt. Alltjämt fortleva de historiska stilarna — de internationella såväl som de nationella — men de tjäna nu ofta nya ändamål. Utställningsbyggnader, järnvägshallar, broar, fabriker och ej minst de moderna stadsanläggningarna skapa en ny arkitektur och en ny byggnadsteknik. Järn och betong som byggnadsmaterial medföra nya former och nya proportioner. Ofta nog söker arkitekten sammanfoga gamla former och nya, en monumental, stiltrogen yttre dräkt omsluter ofta en modern järnkonstruktion, endast undantagsvis får en järnbyggnad en egen, klar, avslutad konstnärlig form, som framträder utan förklädnad — exempelvis i Eiffeltornet och i den imponerande maskinhallen vid världsutställningen i Paris 1889.

Även den moderna bostaden uppställer nya fordringar. Krav på nydaning på detta område uppstod först i England, och resultatet — främst av William Morris' korståg mot fulheten i hemmen — blev en modern hemkonst med fordran

ej på stil och stilenhet utan på ändamålsenlighet och bekvämlighet. Denna smakrensningrörelse sträckte sig från byggnadernas yttre till rummens fasta och lösa inredning och prydnad, till dekorerings-, möblerings-, textilkonst. Hantverket höjdes med fordringarna på gott material och på konstnärlig smak; ivrigt och ihärdigt fortgick arbetet på att skapa trevnad i den dagliga tillvaron, att — så att säga — skapa på nytt och med egna former vad 1700-talet ägde och 1800-talet fuskat bort.

Från England spred sig denna rörelse till kontinenten. Framför allt i Belgien och Tyskland söktes energiskt moderna former. Experimenteraudet med "L'art nouveau", Jugendstil och smak fin de siècle kunde onekligen bli sökt och tröttande. Konsthantverket var dock en livligt odlad konst, och betydande för- mågor arbetade i olika länder på smakens renande, på nytta i intim förening med skönhet, på fritt skapande, personlig fantasi även inom alla grenar av för hemmet och vardagen tillämpad konst.

Skulpturen dekorerar monumentalbyggnaderna i stor utsträckning, samarbetar även med arkitekturen i nationella jättemonument, söker ofta imponera genom pompös hållning eller genom hopade massor, söker enstaka gånger uttrycka en livfull ögonblicklig rörelse. Realism och karakterism ha från måleriet överförts till skulpturen. En plats för sig, typisk för tiden, intaga framställningar av bönder och arbetare — odlad i främsta rummet av belgiska konstnärer, Constantin Meunier o. fl.

Den moderna franska skulpturens förfinade formkult når sin höjdpunkt i Rodins överkänsliga, i varje drag individuella konst. En motsatt riktning betecknar tysken Adolf Hildebrand, som i sin människoframställning söker det statiska, lugn, helhet, jämvikt, ej uttryck eller rörelse och som utan att återgå till primitiv simplicitet för plastiken tillbaka till dess grundregler.

Måleriet, som smidigare än andra konstarter avspeglar smakens riktningar och vindkast, överraskar i seklets elfte timme med nya fordringar och nya signaler. Åttioatalet hade som epokgörande inregistrerat erövringen av den levande verkligheten. Måleriet hade utvidgat sina gränser, hade fört realstudiet framåt i intensitet och skärpa. Sol och luft, atmosfärens vibrerande liv, tonernas inbördes värden, naturens färgers ständiga skiftningar under påverkan av ljuset, det var allt nya områden, som betecknade modern naturkänslas landvinningar inom konsten.

Men åttioatalets utåtriktade naturstudium utdömes av nittioatalets lagstiftare. Gårdagens evangelium tillfredsställer ej den nya tiden, konsten får aldrig stanna vid vunna resultat, utan evolution stagnerar den och tvinar. Realismen har nått sin begränsning, för konsten uppställas nu andra mål än strävan efter att nå illusion, ge urklipp ur verkligheten, fånga ögonblickets liv, gripa ett fenomen i flykten. Den synliga verkligheten kan vara rå och banal, fenomenet kan vara betydelselöst, studiet av ljuset och av tonernas valörer är att räkna till hantverket. Efterapande är ej konstnärligt skapande. Tiden är trött på ytlig skicklig-

het, på tom virtuositet, på objektivt naturkopierande, den nya tiden fordrar av konsten känsla, uttryck, intensitet och harmoni, fördjupad stämning, starkt betonad karaktär. Den illusionssökande konsten har urartat i famlande, godtycklighet och stillöshet. Konsten har gått vilse och måste börja omigen från första början. Nu predikas återgång till sunna traditioner, till primitiv konst, till grekisk arkaistisk skulptur, till italiensk bildkonst före renässansen och till naturfolk, som idkat konst oförvillade av akademier och professorsvisdom.

Som motvikt mot realismens prosa ställdes alltså fantasikonst, romantik, symbolik och saga. I Paris proklamerade dagens lagstiftare legend-, dröm- och visionsmåleri, sublim, besjälad konst. Botticelli blev på modet, den engelska prerafaelitiska riktningen — Rossetti, Watts, Burne-Jones — trängde över Kanalen. Målare, lyhörda för tidens röster, målade nu inga bondgummor och blusmän utan drömmande sagoprinsessor och melankoliska riddare. Symbolism, mysticism, ockultism och riktningar som Rose-croix upplevde en kort glanstid, och mycken affekterad och anemisk modekonst uppstod jämsides med den äkta och ärliga konst, som alltjämt tog sig frihet att fortleva, medan moderiktningarna uppstodo och försvunno.

I Paris var Puvis de Chavannes nu den store mästaren, som stod över stridigheter och partiprogram. Sedan ett par årtionden tillbaka hade han som den främste mannen uppburit det monumentala måleriet med uppgift att smycka en yta, att verka genom linjernas samspel och färgernas samklang i stilla, lugna harmonier, dikter i milda toner om en ideell mänsklighet i ideellt naturtillstånd, klassicism och romantik i förening, omsmält av ett personligt temperament.

Germansk romantik har funnit tolkare i de tyska romarna Feuerbachs och von Marées' strävan till stor plastisk stil och i Böcklins förkunnelse av en panteistisk naturreligion — Böcklin, som med primitiv fantasi och robust levnadsglädje väckt till liv havets nymfer och centaurer och alpvärldens drakar och vidunder, Böcklin, vars område sträckte sig från tystnaden i stilla skogar till dödens ö.

Till summariskt teckningssätt och till dekorativ färgållning gick strävandet på skilda håll och på olika områden. Naturtolkarna sökte samlad stämning, lyrisk karaktär, mättad kolorit. Från Corot har vägen gått till Whistler och Glasgow-skolan. Impressionismen har nått sin begränsning. Några av de trogna ha fortsatt på den banade vägen och representera pointillism — rena, oblandade färger av-satta på duken i prickar, ett tillvägagångssätt, som kunde ge intryck av vibrerande atmosfäriskt liv, men som blev småknåpande och mekaniskt, formerna drunknade helt i färgspelet. Andra adepter av impressionismen drogo sig ur tävlan och sökte sig fram på egna ensamma vägar. Så de tre målare, som vid sekelskiftet började uppmärksammas som stilskapare och pionjärer för det nya århundradets färgkonst: Cézanne, som i en avkrok av Sydfrankrike grävde sig ner i intensivt sökande efter fast byggnad och uthamrad formgivning, holländaren van Gogh,

som med koloristisk och kolerisk våldsamhet sökte naturens struktur, och Gauguin, som i Söderhavets övärld odlade en exotisk dekorationsstil.

Olika länders konst avspeglar med smidighet eller med en viss olust den rådande smakens lagbud. Visserligen påträffas här och var konstnärer, som envist och utan att grubbla över det ena eller andra programmets företrädarnas arbete efter bästa förmåga. Mottagliga sinnen ha dock alltid funnits flera än skapande, och man kan gott instämma i det av erfarenhet dikterade uttalandet, att "målarens fantasi och måleriska vision vida oftare äro kollektiva fenomen än uttryck för individualitet". Denna iakttagelse bekräftas av alla tiders konst, från de gamla egypterna till expressionisterna från det tjugonde seklets början.

2.

I den rörelse, som karakteriserar konsten framemot sekelskiftet, gav Sverige en självständig insats.

Våra utvandrande konstnärers hemflyttning hade tagit fart redan under 1880-talet, och denna omplantering i egen jordmån medförde en kraftig och målmedveten strävan efter att bygga konsten på egen grund.

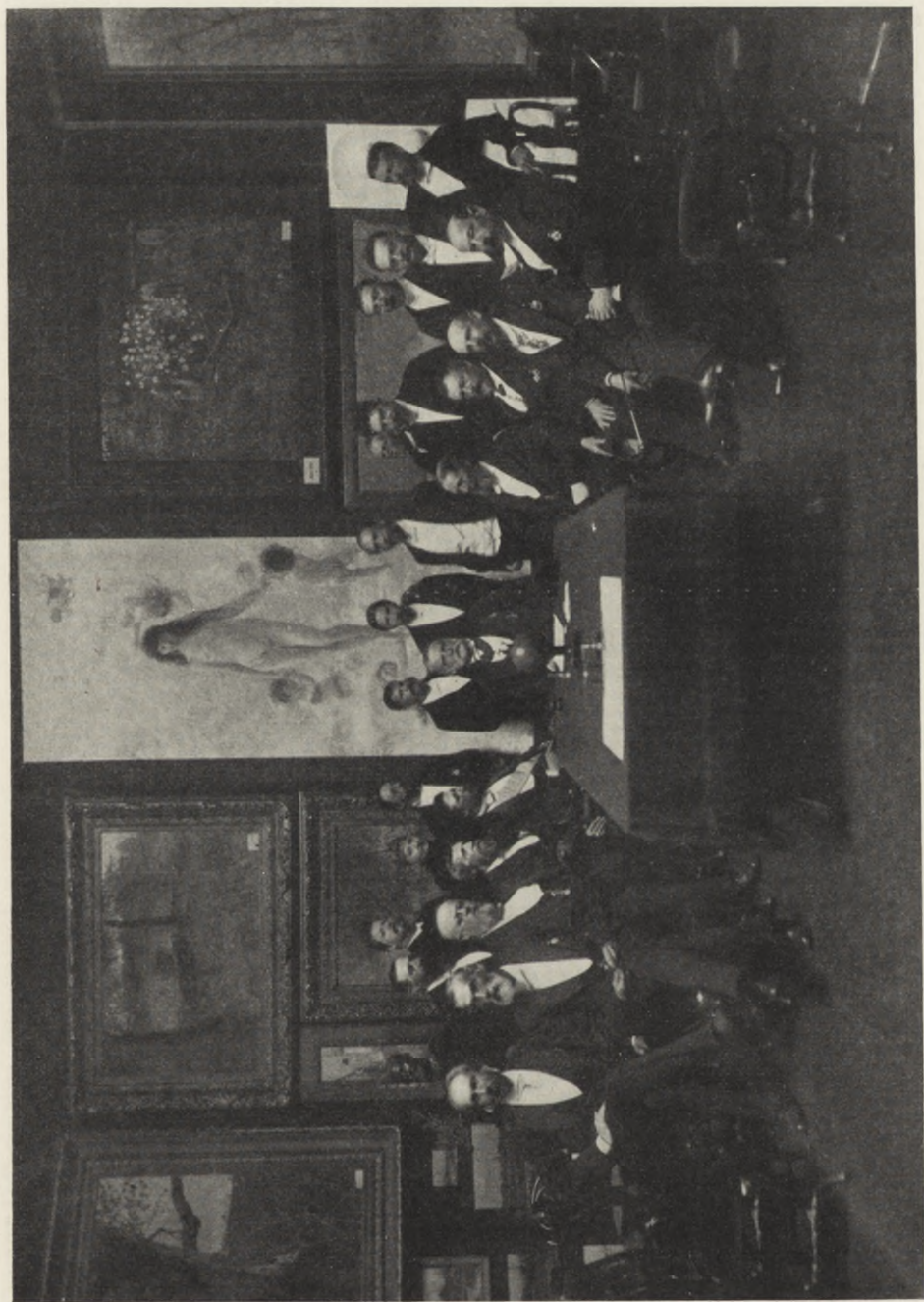
1880-talet i Sverige hade varit en tid, fylld av positivism och radikalism, av reformiver, problemdebatter, principrytteri, missnöje, opponentstämning.

Övergången till nittioåret medförde den vaknande svensketens protest mot internationalismen. Strävan efter tillvaratagande av vår nationella egenart hade visserligen ej saknats under den nationella slapphetens skede. Artur Hazelius' aldrig tröttnade arbete på väckande av fosterländskt medvetande var grundläggande och uppfostrande. Nordiska museet växte ut ur hans relativt anspråkslösa "skandinaviskt etnografiska samlingar", och friluftsmuseet Skansen blev ett Sverige i smått. Hans nitiska samlargärning väckte intresse ej blott för hemslöjd, för allmogemöbler och textil konst utan även för hembygdsforskning och för fornminnesskydd.

Ett ord, som ofta nämnes i förbindelse med 1890-talet, är "kulturpatriotism". Svensk natur, svensk bygd och svensk odling trängde in i det allmänna medvetandet som något värt att älska, att tillvarataga och vårda. Likaså våra historiska värden, som under realistskedet varit ringaktade som gammal multnad bråte. Nationella jubileer väckte ej längre hån, till och med försvarsrörelsen tog fart.

Svensk natur, bygd och minnen bilda grundval för tidens diktning: Gösta Berlings saga 1891, samtidigt Frödings värmländska låtar, kort därefter Karl-feldts första dalmålningar och under seklets sista år Heidenstams Karolinerna.

Och konstnärerna levde sig in i svensk natur, funno nya värden och slog in på nya vägar.



Konstakademiens stamtrupp vid 1890-talets början.
Foto av professor Carl Curman, påtecknad "d. 30 maj 1892, sista högtidsdagen i Akademiens gamla hus".

På Konstakademiens sista högtidsdag i den gamla byggnaden tog professor Curman en grupp fotografi, som här återgives. Med frih. Nordenfalk på presesplatsen och på hans högra sida prins Eugen och vicepreses Sander sitta vid sessionsbordet hrr professorer: Malmström, Börjeson, Rosen, Adolf Lindberg, Holm, Gellerstedt och Cederström. De bakom stående äro arkitekterna E. Jacobson, Grundström och Dahl, målarna Nils Forsberg, Hildegard Norberg, Nyberg, Jungstedt, V. Forssell, Björck, Axel Kulle och längst på högra flygeln skulptören Teodor Lundberg och sekreteraren L. Looström.

Alltså jämte institutionens ledare övervägande representanter för den gamla skolan inom konstnärskåren.

Spenamnet "det akademiska gubbbuset" kan dock alls ej tillämpas på nittio-talets akademister.

Bland målarna inom denna krets är *Georg von Rosen* den främste mannen. Han är ej ålderspresident i laget, 1890 hade han fyllt 47 år. Flera av hans mest kärnfulla porträtt tillkomma under detta årtionde — Palm 1890, Sander 1894, Pontus Wikner 1895. Från samma tid stammar kvinnoporträttet *Egeria*, som överraskar med hög färgklang och saftiga toner, smaragdgrönt, citrongult, rosa — en för målaren ny palett. "Drottning Dagmars uppväckelse" fullbordas 1899. Rosen visar sig i denna målning liksom förut i "Den förlorade sonen" känslig för tidens strävan inom ljus- och valörstudiet — i drottning Dagmars vilorum bryter sig snål vinterdager, som silar in genom en fönsterglugg, med skenet från tända vaxljus. Avståndet från "Erik XIV" med dess jämna belysning från en osynlig ljuskälla är påfallande. På helt ny väg var Rosen inne i "Sfinxen" (påbörjad 1887, flera förstudier äro daterade 1889, målningen utställdes 1905, därefter ommålades sagodjuret och fick först då sin krypande rörelse, 1907 var målningen definitivt slutförd). Sfinxen — med en lejoninnas kropp och en stel, iskall ansiktsmask — lurar i stenbrottet efter rov. Målningen saknar enhetlig karaktär, fantasidjuret är ej rätt hemma i det med stark realism behandlade klipplandskapet.

På säker mark stod konstnären däremot i en av sina sista kompositioner "Gången mot döden", som han behandlat i målning och radering. En flock rusiga män och kvinnor raglar ut från ett gille och dansen går utför sluttande plan ner till den öppna graven, där döden väntar med sin spade. En fantasi, som leder tanken tillbaka till Bonde-Bruegels "De blinda".

Gustav Cederström blev Rosens efterträdare som akademidirektör. Inom nittio-talets början faller hans för Landstingssalen i Malmö rådhus utförda väggmålning med ämnet Magnus Stenbock, då denne från rådhustrappan i Malmö kallar skåningarna till strid. "Ansgarius predikar kristendomen" — avsedd att utföras i freskomålning för Nationalmuseum — blev prisbelönad men stannade vid skissen. Kartonger till fönstermålningar med svenskhistoriska ämnen tecknade Cederström

till Hälsingborgs rådhus. Bland smärre karolinska motiv från denna tid äro "Likvakan i Tistedalen" och "Regementets kalk".

I greppet, i uppslaget, i förmågan av klar och lättfattlig framställning och ej minst i *lynnen* hade Cederström allt fortfarande sin styrka. I olikhet med många andra har han aldrig behöft söka svensk karaktär — den bottnar djupt i hans personlighet. Målerisk förfining och känsla har han nått framför allt i små intima familjestycken, bland dessa "Min hustru på stranden" (början av 1880-talet) samt i flera senare interiörer från sitt eget hem.

Även för *Nils Forsberg* hägrade svenska monumentala uppgifter. 1890-talet ägnade han huvudsakligen åt "Gustav II Adolf vid Lützen". Han reste hem ett par gånger för detaljstudier och sökte till och med professorsplats vid akademien 1898, sedan Kronberg avgått — akademien föredrog emellertid en yngre kraft, Oskar Björck.

Gustav Adolfstavlan fullbordades 1900 och förekom då på världsutställningen. Den var ett betydande kunskapsprov, och den överträffade i dukens storlek allt vad svenska målare i Paris utfört.¹ Men den äger varken djup i stämningen eller flykt eller storhet i framställningen.

När Forsberg efter mer än tre årtionden i Paris flyttade till Sverige, hoppades han få knyta sitt namn till hemprovinsen, till Skåne. Framför allt lockade honom utsikten att få utsmycka Lunds restaurerade domkyrka med en serie målningar: i altarabsiden Kristus i gloria, på korets väggar apostlabilder och historiska kompositioner, skildringar av den kristna kyrkans segertåg genom länderna. Det stora uppslaget stannade vid en följd skisser, och dessa finnas ej ens samlade.

Även *Julius Kronberg* utförde vid sekelskiftet skiss till korabsid för Lunds domkyrka, en figurrik komposition — Kristus på sin härskartron, omgiven av änglar, helgon och representanter för människosläktet — som vederbörande säkert funno stötande grann och prålig.

1890 hade Kronberg fyllt 40 år. Hans alstring under detta årtionde inleddes med plafonderna i slottet och avslutades med dekorativa målningar i Hallwylska palatset. Liksom flertalet av kamraterna hade Kronberg i sin ungdom hastat till Paris, men hans väg därifrån hade fört till München och Rom. Hemma hade Jaktnymfens mästare blivit hälsad som "måleriets triumfator". Opponenterna hade hoppats att i honom vinna en stridskamrat, men deras anfallsmetod tilltalade honom ej. Han ställde sig från början utanför rörelsen, räknades ej in bland det moderna genombrottets män, fann sig isolerad, blev misstänksam och tillknäppt, var i den akademiska kretsen i själ och hjärta den mest oppositionelle.

Malmström liksom *Winge* tillhörde nu representanterna för en gången tid. Deras stora dukar med fornnordiska motiv stodo ofullgångna, *Winge* deltog vis-

¹ 325 × 609 cm. Höckerts Lappkapell räknar 295 × 405. — Forsbergs målning skänktes av Aug. Röhss till Göteborgs museum.

serligen 1889 i skisstävlan till fresker i Nationalmuseum och erhöll ett tredje pris. En liknande uppmuntran gavs 1891 åt *Gotthard Werner*.

Werner liksom Winge hade deltagit i dekoreringsen av Bolinderska huset, där även Scholander och Carl Larsson medverkat. Det var ett i Stockholm på 1870-talet enstaka försök att åstadkomma konstnärlig dekoreringsen. I Göteborg hade Pontus Fürstenberg ungefär samtidigt för sin våning beställt av Reinhold Callmander en takmålning — Psykesagan, figurkomposition, infattad i rik ornamentik — och även låtit samme målare utföra en följd av små historietavlor med ämnen från svensk forntid. De målades i olja och uppsattes i realläroverkets skumma förstuga.

Av våra unga målare från denna tid var *Georg Pauli* den ende, som visade intresse för dekorativ stil.

Efter tre år i Paris hade han 1878 återvänt till akademien i Stockholm och därifrån våren 1879 begivit sig till Italien. I ett brev, skrivet i Rom till Carl Larsson, förekomma följande rader:

”Jag missaktar icke Paris. Fråga mig om moderna konstens storheter och jag svarar Zola och Bastien-Lepage — också med påpekande av Millet. Men vad vi svenskar ha behov av är *dekorativ konst* för att få lyftning i våra strumpstickande, mattvävande ’motiver’. Du, Kronberg, Werner skola göra’t. Wahlberg, Salmson, Hagborg och Petersson äro därför icke glömda på sitt håll.”¹

Det är ett överraskande aktstycke av historiskt intresse, detta credo av en ung svensk konstnär från realismens uppblomstringstid, en tid, då längtan efter dekorativ konst var ytterligt sällsynt i Sverige. Utan att uppgiva realstudiet och utan att ställa sig i opposition mot pariserkonsten utförde Pauli under sin första vistelse i Italien, som varade intill 1882, ett par kompositioner, konsekvent hållna i mural anda, ”Spinnarska” (1880) och därefter ”Requiem” — änglarna vid Kristi grav. Det blev ett par enstaka försök — ännu dröjde det halvtannat årtionde, innan han på allvar började idka väggmåleri.

I Stockholm upptogs frampå åttiotalet frågan om dekoreringsen av trapphallen i Nationalmuseum. Denna fråga hade varit före redan tjugu år tidigare, då museibygget närmade sig sin fullbordan. I planen för byggnadens utsmyckande hade då ingått som ett önskemål, att de båda stora väggfälten i hallens övre våning skulle smyckas med fresker med ämnen från nordens forntid, och Winge och Malmström hade blivit nämnda som de rätta männen att lösa denna uppgift.² Frågan hade emellertid då blivit ställd på framtiden, och trapphallens tomma väggfält hade alltsedan dess burit den en smula retsamma inskriften ”Plats för freskomålning”.

1883 upptogs freskfrågan på initiativ av akademiens vicepreses, kanslirådet Sander — museet hade tack vare en stor donation av en konstälskande dam, fröken

¹ Brevet — odaterat — är med säkerhet skrivet 1879 eller 1880. Det är hittills ej publicerat och ovanstående är här avtryckt med dess författares medgivande. — Den i brevet nämnde Petersson är Hugo Birger. — ² Se i det föregående sid. 11.

Sofia Giesecke, blivit satt i stånd att försöka lösa denna fråga utan att behöva begära extra statsanslag. Nu tillsattes en kommitté och vidtog ett diskuterande, som pågick under många år framåt.

Samtidigt avgjordes i Göteborg en dekoreringsfråga, visserligen av betydligt mindre omfattning. Den gällde en uppgift i en privat byggnad, i Pontus Fürstenbergs galleri, och den fick sin betydelse därigenom, att den lockade Carl Larsson in på väggmåleriets område.

3.

Carl Larsson. Carl Larsson hade återvänt till Sverige 1836, likväl utan att ämna avbryta sina förbindelser med Frankrike, där hans konst slagit ut i full blomstring och där han nått erkännande. Han hade nämnda år mottagit uppdraget att förestå Göteborgs musei konstskola och fann sig därmed infångad av "Gothembourgeoisien".

Han hade bakom sig en frodig verksamhet som illustratör, akvarellist och även som målare i olja. Men denna verksamhet var allt fortfarande splittrad, saknade en fast hållpunkt. Och han var aldrig den som stannade vid en vunnen position, han såg ständigt framåt till nya mål.

Han hade tidigt haft klart för sig, att det var den stora konsten, han ville sträva till. Det är ingen tillfällighet, att det konstverk, som väckt hans beundran, då han var en fattig ladugårdslandspojke hemma i Stockholm, var Sankt Göransgruppen i Storkyrkan, den väldiga, fantastiska träskulpturen från medeltiden, och att hans älsklingsbok var en mytologi från 1700-talet, fylld med kopparstick, gudar och gudinnor i hoverande barockställningar och med fladdrande, pompösa draperier. Det pittoreska och det fantastiska hade för honom en oemotståndlig dragningskraft.

Följaktligen upptog han med brinnande iver erbjudandet att dekorera trapprummet i Fürstenbergs galleri. Som ämnen för tre av rummets väggar föreslog han att behandla tre epoker inom nyare tidens konst: renässans, rokoko och modernism. Denna uppgift kunde endast genomföras i den stimulerande parislufden, alltså återvände han till Paris våren 1838, och till världsutställningen året



Carl Larsson. Självporträtt.
Pennteckning 1891.

därpå var triptyken så pass fullbordad, att den kunde intaga sin plats i den svenska avdelningen.

Larsson debuterade där även som skulptör. De tre stora målningarna — i olja — voro infattade i ett originellt vitt ramverk med infällda figurer och blomstermotiv i högre relief.

Mittbilden, "Renässansen", framställer konstens gudinna, som vaknat ur sekel-lång sömn och sittande på en antik sarkofag hyllas av jordens mäktige. Påven fattar med vördnad hennes hand, fursten lägger ned sin krona framför henne, en gammal konstnär trycker med vördnad en kyss på hennes skuldra. Riddersmän, lärde, kvinnor och barn böja knä för den uppståndna. Miljön en italiensk katedral. Som ramfigurer två målare, en ung Rafaelstyp och en munk med ett barn på sin arm.

"Rokokon" är personifierad av en herdinna, som vilar i en snäcka, dragen av en delfin, och smeker en kavaljer, vars händer amoriner bundit med blomster-slingor. Sceneriet en slottspark, i ramen en liggande flodnymf.

Den tredje bilden vill karakterisera den moderna konsten: skulpturen representeras av en kvinnostaty i lera, så livfull, att hon småleende fattar skulptören om handleden, måleriet av Carl Larsson själv, idkande friluftsmålning i sällskap med en japanes, arkitekturen av Eiffeltornet, som står under byggnad, rosen-skimrande i den mjuka, franska vårluften. Som ramfigur en liggande ung kvinna, kokett och pikant, esprit moderne.

Till dessa väggfyllnader går linjen direkt från Larssons bokillustrationer. Man återfinner hans improvisationslust och böjelse för bisarreri. På det dekorativa måleriets område var han oerfaren, triptyken blev huvudsakligen en dristig ansats och ett oförfärat kraftprov. Att lösningen av uppgifterna ej bottnade i djupare konstnärlig kultur var uppenbart, och naturligtvis fastslog kritiken, att man velat se dessa fordrande ämnen behandlade på ett mera värdigt och kärnfullt sätt. Larsson hade, nu liksom alltid, sökt personliga uttryck för sin egen fantasi.

Av helt annan art blev den dekorativa uppgift, han efter sin återkomst till Göteborg löste, även den med Fürstenberg som mecenat. Idén att dekorera trapphuset i en flickskola var helt och hållet Larssons egen. Lokalen var modern, banal och intetsägande, konstnären livade upp den genom att fylla alla väggar med kompositioner över ämnet den svenska kvinnan under olika tider.

Forntiden representeras av stenålderns barbarkvinna, av vikingatidens moder med sina barn framför bautastenen, som bevarar minnet av maken och fadern, av den heliga Birgitta — den svenska medeltidens representativa kvinnogestalt — nyare tiden av en ärbar och myndig matrona från 1500-talet i sin stela helgdagsstass, av storhetstidens unga adelsfröken, som sömmar en blågul fana och samtidigt söker på jordgloben det land, dit ungersvennen dragit ut för att strida. Rokokon företrädes av tre musicerande och sjungande unga damer i en trädgårdssalong

och nittonde århundradet av Fredrika Bremer vid sin skrivpulp. Var efter serien avslutas av en flock botaniserande skolflickor.

Allt målades direkt på muren—ej al fresco utan på torr grund, mestadels med Keims mineralfärger — hela serien av bilder inramad av ornament och små fantasier, som fyndigt och originellt ansluta sig till huvudmotiven.

Någon sammanhållande enhet i stil finns ej i denna serie men väl känsla för karaktären i de olika bilderna var för sig. Det älskvärdt lekande i konstnärens lynne fick här sitt uttryck likaväl som hans sinne för det känslofulla. Bland hans *målningar* innehar denna serie samma plats som Anna Maria Lenngrensbilderna bland hans tidigare illustrationer:



C. Larsson. Vid bautastenen.
Väggmålning i Göteborgs flickskola 1890.

ner: på det ena som på det andra området nådde han jämvikt och säkerhet utan att på minsta sätt behöva uppgiva sin ursprunglighet.

Skolmålningarna fullbordades på hösten 1890.

Efter dessa lärospån gick Carl Larsson att lösa Nationalmuseets freskfråga.

Nationalmuseets väggmålningfråga. Denna hade 1883 omhändertagits av en kommitté, bildad av museinämnden samt av representanter för Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademien — museibyggnadens bottenvåning upptogs ju av de historiska samlingarna, som ej sorterade under konstmuseets ledning.

Till en början utfärdades inbjudan till skriftlig tävlan om vilka ämnen som borde behandlas på väggfälten — dessa voro åtta, tre på vardera sidoväggen i nedre hallen, två på de båda stora väggfälten två trappor upp. Före årets utgång inkommo 14 förslag med sammanräknat 108 ämnen, allegoriska, mytologiska, historiska. Flertalet förslag rörde sig kring *svenska* ämnen alltifrån urtiden, från Ragnarök och Hednisk offerfest, över Gustav Vasas intåg i Stockholm, Gustav II Adolfs död, Tåget över Bält, Karl XII, Gustav III, Karl Johan fram till Karl XV och Oskar II. Även föreslogos sådana ämnen som Midsommarnatt, Julotta, Brudfölje och Begravning, dessutom svenska landskap.

Resultatet av denna uppsjö på motiv av den mest olika art var att nämnden efter tre år — alltså 1886 — enades om att målningarna skulle behandla konkreta ämnen ur svensk historia, företrädesvis sådana som röra sig kring andlig odling och konstens utveckling samt att trapphallens nedre avdelning skulle smyckas med ämnen från 1500—1700-talen men den övre med ämnen från hednatiden och medeltiden.

Detta program tog alls ingen hänsyn till fördelningen av lokalerna inom museet. Dettas bottenvåning upptogs av fornminnen, av det gamla antikvitetsmuseet och de historiska samlingarna, medan konstsamlingarna upptogo de båda övre våningarna. Men den historiska bildserie, man nu ville få till stånd, skulle på *nedre* trapphusets väggar behandla *nyare* tider, medan i översta våningen med måleriavdelningen besökaren skulle finna sig förflyttad tillbaka till hedendomen — ett par förslag att anordna bilderna i tidsföljd, avspeglande den historiska utvecklingens gång framlades utan resultat.

En omständighet, betecknande för tidens sätt att behandla en uppgift sådan som den föreliggande, är att ingen av nämndens medlemmar fäste de övrigas uppmärksamhet vid, att uppgiften gällde utsirandet av en given arkitektonisk interiör, att dekorationen följaktligen borde underordna sig denna interiörs arkitektur. Nämndens intresse samlade sig under årtal framåt uteslutande omkring frågan om vilka historiska *ämnen*, som där skulle behandlas.¹

1887 gillade regeringen det avgivna förslaget och biföll nämndens hemställan att för behandling av väggmålningensfrågan få öka sitt antal medlemmar till tolv. Dessa tolv utgjordes av medlemmarna av museets nämnd, Dardel, Nordenfalk, Sander, Upmark, Holm, av dess suppleanter, Rosen, Wirsén, Zettervall och Börjeson, samt av tre utomstående: Malmström, Viktor Rydberg och professor Carl Corman.

Den första skisstävlan ägde rum i slutet av år 1888. Sju förslag inkommo. Pristagare blevo Cederström — för ämnet "Ansgarius predikar kristendomen", avsett för fondväggen två trappor upp — Carl Larsson, som från Paris insänt tre skisser till den ena sidoväggen i bottenvåningen, Karl XII i Bender beser Tessins ritningar till Stockholms slott, Linné inför Lovisa Ulrika i Drottningholms park och

¹ Påpekad av A. Gauffin i Nationalmusei meddelanden 1924.



C. Larsson. Slottsbygget.

Oljemålning. Skiss till fresk i Nationalmuseum 1891. Nationalmuseum.

Sergel i sin ateljé, modellerande Gustav III:s staty. Winge erhöill ett mindre pris för en brokig skiss "Efter slaget på Fyrisvall".

Intet av dessa uppslag gav en slutgiltig lösning av uppgiften. Ny tävlan följde 1891. Larsson överraskade då med ett delvis nytt uppslag till motivfördelning och med skisser till *alla* väggfältens dekorer.

Nedre trapphusets väggar ägnade han åt svensk konst och svenskt konstliv under 1600- och 1700-talen. Han påminner i sina sex motiv om Ehrenstrahl, som han framställer målande ett ryttarporträtt av Karl XI, om Stockholms slottsbygge (Nikodemus Tessin och Härleman), om upphovet till Konstakademien (Taravals ritskola), om importen till Sverige av fransk rokoko (K. G. Tessin visar för Lovisa Ulrika sina konstförvärv i Paris), om antikens pånyttfödelse (Gustav III hälsar de i Rom inköpta konstverken välkomna till Sverige) och om svensk nyklassicism (Sergel arbetande på Psykegruppen). För trapphallens övre våning upptog han "Gustav Vasas intåg i Stockholm" och "Gustav II Adolf landstiger i Tyskland".

Larsson erhöll nu första priset. Ett andra pris gavs åt Pauli, som behandlat "Olof Skötkonungs dop", avsett för övre trapphallen, och "Gustav Vasas intåg", avsett för nedre trapphallens ena sidofält — samt ett tredje pris åt Werner för sex skisser med ämnen från Gustav Vasa till Gustav III.¹

Inom nämnden voro åsikterna högst delade; vederbörande kunde fortfarande ej ens enas om *programmet* för dekoreringen, olika förslag korsade varandra, helt nya ämnen framfördes — heliga Birgitta, Gustav Vasa m. fl. — allmän förvirring rådde, hela frågan tycktes ha gått i baklås.²

Den blev liggande i två år. Först 1894 antogs av Kungl. Maj:t Larssons program, under loppet av följande år utförde han kartonger till sina kompositioner för bottenvåningen, och sommaren 1896 utförde han de sex målningarna al fresco.

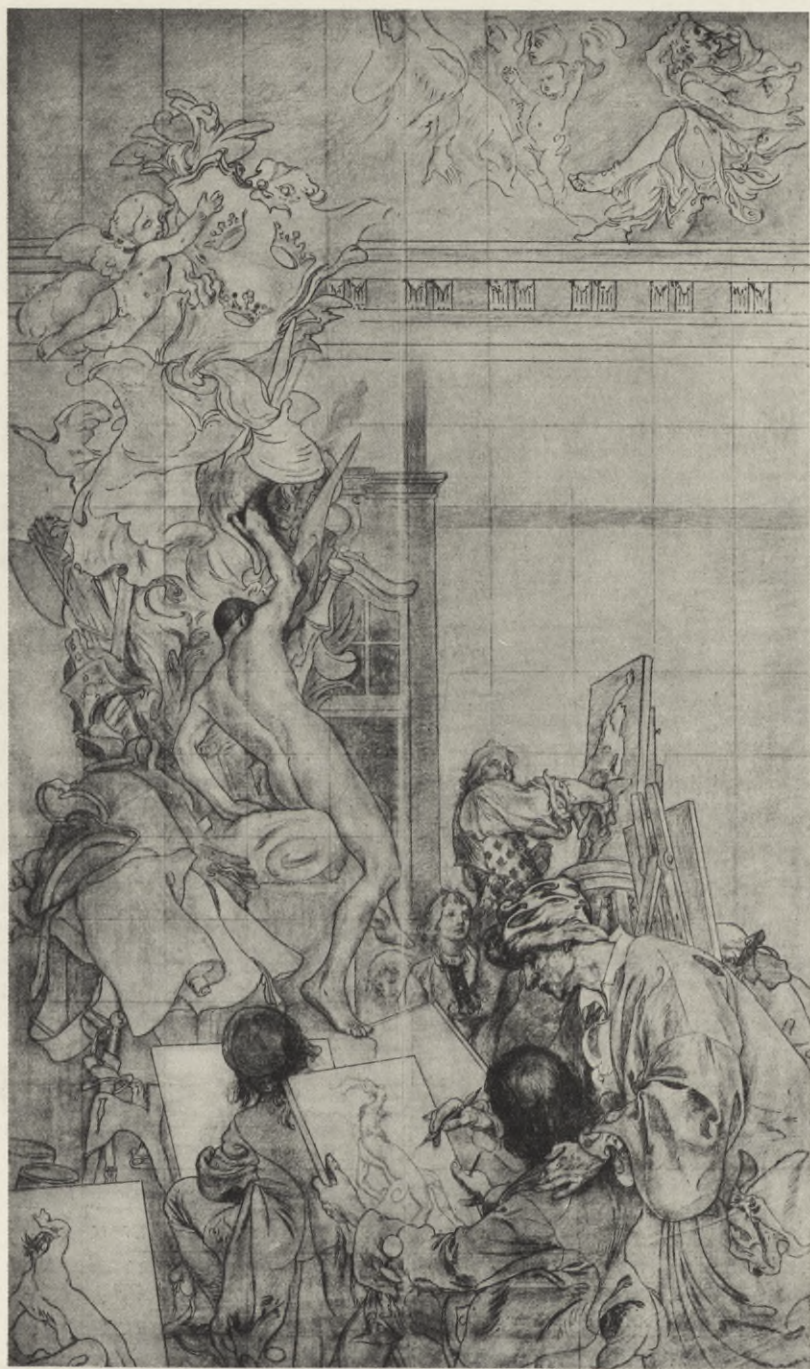
De vunno emellertid ej tolvmannarådets gillande, godkändes endast av tre bland de tolv, av Upmark, Sander och Kronberg — den sistnämnde hade efterträtt Viktor Rydberg i nämnden. De övrigas omdömen varierade mellan absolut underkännande och anmärkningar på detaljer, som borde omarbetas. Då Larsson kärvt framhöll, att kartongerna vunnit nämndens gillande och att han ej kunnat utföra målningarna på annat sätt än sitt eget, blev resultatet, att nämnden förklarade sig "antaga" freskerna — man undvek ordet godkänna. Frågan om "Gustav Vasas intåg" ställdes på framtiden.

De dekorativa uppgifterna medförde en konsekvent utveckling av Carl Larssons uttrycksätt.

Vid utförandet av Fürstenbergs triptyk hade han alls ej brytt sin hjärna med stilsökande. Med anslutning till samtida franska målare sökte han — som han yttrar i ett brev till Fürstenberg — åstadkomma "platt murmålning men ändå med modern strävan efter illusion, djup och luft". Även i målningarna i Göteborgs flickskola använder han stafflimåleriets behandlingssätt, figurerna äro *målade*, ej tecknade i konturer och därefter färglagda. Skisserna till museifresker 1891 äro raska improvisationer, men de äro tänkta i färg, utförda i breda drag i saftig

¹ Om Werners tävlingsskisser se i det föregående sid. 172.

² Handlingarna i väggmålningsfrågan 1883—1896 föreligga i tryck, 4 häften. L. Looström yttrar (i minnesskriften över J. Nordenfalk sid. 78), att deras genomläsande "icke är att tillråda". I själva verket äga de uteslutande kuriositetsintresse.



C. Larsson. Taravals ritskola.
Kartong till freskmålning i Nationalmuseum 1895. Nationalmuseum.
C. G. Rosenberg foto.



*C. Larsson. De mina.
Oljemålning 1892.*

målerisk hållning. De flesta av dem göra onekligen intryck av små vinjetter. Storhet i hållningen antydes endast i "Slottsbygget" — den gamle Tessin stiger ner från byggnadsställningen, lämnande sitt verk att fullföljas av den unge Härleman — och i "Gustav Vasas intåg", som redan i skissen äger monumental karaktär.

I de väldiga kartongerna — sex meter i höjd — till nedre hallens sex bilder

äro de små färgskisserna översatta i monumental teckningsstil. Kartongerna få sin karaktär av de böljande linjernas rytm, schvung och festivitas, de ge imponerande intryck av storslagen skaparkraft av helt egenartad läggning.

I de utförda freskomålningarna har improvisationens glöd dämpats under det mekaniska utförandet, teckningen är förgrovd, figurerna äro uppritade med stickel och konturerna fyllda med svart färg, koloriten är brokig, kall och sträv. Höjdpunkten i Larssons arbete på museifreskerna betecknas i själva verket av kartongerna.

4.

Carl Larssons område sträckte sig från monumetalt bilden till barnkammaridyllen. Populär blev han först och sist som familjelivets, hemmets och barnens målare.

Redan i Grez hade han börjat att måla sina närmaste: "Bruden" (1883), "Ateljéidyll" (hans unga maka med hennes lilla dotter 1885), den smittande muntra "Lilla Suzanne" samma år.¹ När han rett sitt eget hem i Sundborn i Dalarna erbjöd familjen i denna miljö en aldrig sinande motivrikedom.

Uppslaget gav han i den stora oljemålningen "De mina", utförd 1892 på en duk, infattad i en av de ramar, som utförts i Paris till Fürstenbergs triptyk men som beställaren sedan utbytt mot andra. "De mina" — av mästaren avsedd att bli "en dekorativ studie i endast konturer och enkla färgplaner" — komponerades smidigt och originellt in i det vita ramverkets linjer och kraftiga bågar — det nedre partiet, som i triptyken utfylldes av en relief, drogs nu in i målningen och tvärsån fick sitta kvar och fylla en uppgift i kompositionen.²

¹ Avbildad sid. 277. — ² Avbildningen här visar målningen i dess ursprungliga infattning.



C. Larsson. Lisbeth.
Akvarell 1894. Göteborgs museum.



C. Larsson. Frukost under stora björken.

Färglagd teckning ur cykeln: Ett hem 1894. Nationalmuseum.

Närmast efter "De mina", som ger uppslaget till Larssons rika verksamhet som hemmålare, följde en rad barnporträtt i akvarell, förtjusande älskliga blad — Suzanne, Lisbeth och deras yngre syskon — utförda med strålände gott lynne, flödande spirituellt, med överlägsen individualiseringsförmåga, med koloristisk känslighet och nyansrikedom.

I längden tillfredsställde honom dock ej detta behandlingssätt, som kunde fresta till virtuosmåleri. Under förberedelser och förarbeten till freskerna hade han utarbetat ett förenklat uttryckssätt, klar linjebyggnad, lätta färger, pålagda i hela plan. Från den raffinerade akvarelltekniken utgör övergången till bilderbokstilen ett radikalt omslag. Det är följdriktigt genomfört i den serie bilder från Sundborn, som han började utföra på lediga stunder 1894 — teckningar i tusch, metodiskt genomförda, med noggrant redogörande för alla detaljer och enkelt kolorerade.

Serien "Ett hem i Dalarna, 20 lavyrer med fyra färger" visades på Stockholmsutställningen 1897, utgavs i något utvidgat skick i färgtryck 1899 och förvärvades följande år av Nationalmuseum.

Denna bildserie, som senare följdes av tre andra Sundbornsalbum med motiven och uttryckssättet i någon mån omväxlande, gjorde Larsson känd och omtyckt även långt utom Sveriges gränser. Till en elitpublik talade han i sina raderingar och i



C. Larsson. Konvalescens.
Akvarell 1899.

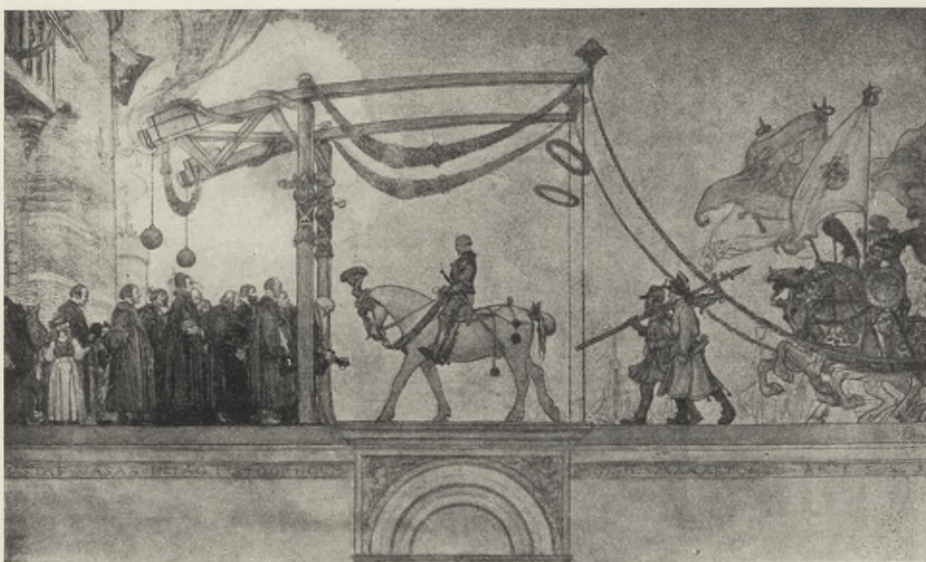
magistrala tecknade studier. Och sin styrka som skämttecknare visade han ej minst i kamratporträtt, där karikatyren är överlägset fyndig och i regel godmodig. Vid sekelskiftet utförde han sitt stora självporträtt, där han står målade — i samma ställning som Gustav III på fresken, storståtligt karakteriserad och av dristig och mustig färgverkan — den orangegula nattrocken mot ljusa röda toner.

1890-talet hade för honom varit en tid av växt och kraftutveckling. Vid sekelskiftet stod han mitt uppe i frodig verksamhet. Han hade då ännu en lång följd av år framför sig, år som medförde nya uppslag och nya krafttag och även missräkningar och missgrepp.

Den stora konsten förblev Carl Larssons stora kärlek.

Närmast efter de sex museifreskerna följde hans bidrag till dekorering av det nya operahuset. Han målade i olja en plafond och sex lunettbilder för publikens foajé. Plafonden med allegoriska figurer, Ryktet flygande, putti lekande med en svensk flagga, i lunetterna fantasier över Folkvisan, Kämpasången, Karusellen — den sistnämnda blev seriens glansnummer. Målningarna, som utfördes i olja, äro ej beräknade för salens belysning och göra där ej avsedd verkan.

Närmast därefter följde en fresk i Norra latinläroverket. Han valde ämnet skolungdomens korum vid en vapenövning. Ett ämne ur samtiden alltså med por-



C. Larsson. Gustav Vasas intåg i Stockholm.
Oljemålning i Nationalmuseum 1907.

trätt av en del samtida. Men Larssons fantasi lyfte gärna vingarna, och utan tvekan tillfogade han i den realistiska kompositionen keruber, som tumla i vår luften kring den svenska fanan, och över en i väggytan inskjutande dörr placerade han en allegorisk vitskrudad ung flicka inom en krans av vårblommor. Detta i den förberedande kartongen i olja — vid utförandet al fresco sommaren 1901 mildrades fantasiinslagen i någon mån.

Närmast efter korumtavlan följde för Latinläroverket i Göteborg "Ute blåser sommarvind" — en långsträckt komposition, målade i olja, ämnet är barn på väg till skolan för att klä lokalen till examen med blommor och grönt.

Och nu fick efter lång väntan "Gustav Vasas intåg" sin plats i Nationalmuseets trapphall. Larsson hade utfört en ny skiss i en helt annan karaktär än den ursprungliga. Denna ägde festlig och fyllig massverkan. I den nya skissen var kompositionen förenklad, figurernas antal reducerat, det hela hade karaktär av en monumental teckning med pålagda färger, ganska brokiga. Efter målerisk hållning hade målaren ej strävat.

Väggmålningensnämnden — som nu återuppstod, rekryterad med nya krafter — beställde 1906 målningens utförande al fresco, men konstnären föredrog att måla den i olja, nämnden ställde sig tillmötesgående, och 1907 uppsattes oljemålningen på det för fresken sedan länge avsedda väggfältet.

Utlopp för sin skapande fantasi fick monumentalmålaren i den plafond, han vid samma tid utförde för nya Dramatiska teaterns publikfoajé. Ämnet var "Dramats födelse", skalden kastar sin idé — i kvinnogestalt — ut i rymden och

idéen mottages med öppna armar av skådespelaren. I den mörka rymden tumla lidelserna, nakna figurer, män och kvinnor i halsbrytande ställningar.

Slutligen utmytnar hans excentriska läggning i "Midvinterblot". Han ville där skildra en konungs offerdöd för sitt folks väl, "för åstadkommande av god årsväxt".¹ Han utförde ämnet i en skiss 1911 och ansåg, att det skulle lämpa sig för det sista återstående tomma väggfältet i Nationalmusei trapphus.

Uppslaget togs till en början knappast på allvar. Men två år senare insände Larsson en ny skiss. Han ville då ha ämnet uppfattat så, att konungen frivilligt ger sitt liv för sitt folk — en förskjutning av uppslaget, som emellertid knappast påverkat målningens hållning och karaktär. Den hetsiga strid, som nu uppstod, gällde dock mindre själva konstverket än konstnärens krav på att få målningen placerad på den vägg, han utsett som motstycke till "Gustav Vasas intåg". Han hade nu som ofta förr förälskat sig i sitt verk, och motståndet hade stegrat hans energi och kamplust. Han hade blivit misstänksam med åren, levde numera sitt inre liv ganska isolerat, och hans fantasi gick mer än någonsin sina egna vägar. På "Midvinterblot" skulle han ha kunnat tillämpa C. J. L. Almquists yttrande om "Amorina": "Detta stycke, som min natur tvungit mig att sammansätta till mitt väsendes mättnad i underbara stunder."² "Midvinterblot" var ett sällsynt klart belysande uttryck för Carl Larssons fantasiegenart och för hans okuvliga lust att spränga sin begåvnings gränser. Hans område sträckte sig från det groteska till det sublimala, från franskt valörmåleri till bilderboksstil i svensk anda. I sin samtids svenska kulturarbete gjorde han en kraftig insats.³

5.

Uppslag inom de 1890-talet hade medfört det dekorativa måleriets uppodlande i korativt måleri.
svensk konst.

Vid årtiondets början framlade Carl Larsson sitt förslag till museihallens planmässiga dekorerande och samtidigt utförde Kronberg sin första takmålning i Stockholms slott, fullbordad och uppsatt 1891. Vid denna tid var *Agi Lindegren* sysselsatt med ornamentala utsirningar av Uppsala domkyrkas inre. Kyrkans restau-

¹ Larssons uttryck i den skissen åtföljande texten.

² Almquist i brev till G. W. Gumælius 20 okt. 1823, citerat i O. Holmberg, "C. J. L. Almquist" 1922.

³ Carl Larsson är numera rikt företrädd på Nationalmuseum, som förutom de fasta väggmålningarna äger skisserna 1891 till freskcykeln och kartongerna till nedre trapphallens fresker, dessutom en väldig samling teckningar och studier, oljemålningarna: motiv från Barbizon 1877, Skånbergs porträtt 1878, snömotivet "En friluftsmålare" 1886 och Pontus på golvet 1890, pastellen "Ateljéidyll" 1885, akvareller: två Grezmotiv (1883), Vinet och Höst 1884, Mor 1893, Sundbornsbilder i olja och akvarell, serien "Ett hem", etsningar m. m. Göteborgs museum äger ur Fürstenbergs samling Triptyken 1889, som nu återfått sitt ursprungliga ramverk, och bl. a. serien av barnporträtt i akvarell (1894 o. f.), dessutom självporträttet 1900 m. m. Även i Thielska galleriet är Carl Larsson fylligt och gott representerad.



V. Andréén. Express' däck under kappsegling.
Oljemålning i restaurang du Nord 1901.

ring av Zettervall var då i det närmaste fullbordad. Murmålningar där utfördes av *Acke* — som då bar tillnamnet *Andersson* — och av den unge *Caleb Althin*. Den sistnämnde dekorerade koret och långskeppet med en mängd kompositioner, Kristus i gloria, apostlar, bibliska motiv, vid pass tvåhundra figurer. Samtidigt restaurerades i Stockholm ett par restauranger, och de unga arkitekter, som ledde dessa arbeten, förmådde sina arbetsgivare att kosta på sig konstnärlig väggdekoration. Början gjordes i restaurang du Nord, som blev omskapad av arkitekten Gustav Wickman. *Acke* vidtalades och åtog sig att måla en fris runtom matsalen. Han valde att framställa några motiv, som skulle behandla samtida stockholmskt uteliv och att på den redan anbragta guldgrunden måla dem med fyra färger: gult, rött, brunt och svart. Ett helt nytt uppslag: moderna typer, flyttade ett stycke upp i monumentalkonstens högre sfär. *Acke* fann emellertid den frist, som gavs honom, vara alltför kort och bad *Viktor Andréén* att med



V. Andréén. Supé.
Oljemålning i restaurang du Nord 1901.



G. Pauli. Midsommarvaka.
Oljemålning 1891.

honom dela arbetet. Varpå du Nord i dess nya gestalt slog upp sina portar den 5 januari 1891.

Det målningssätt, som användes, visade sig emellertid föga hållbart. Efter tre år måste målningarna förnyas. Nu var Andrén ensam om arbetet, och detta pågick nattetid mellan klockan 1, då de sista gästerna avlägsnat sig, och klockan 8 på morgonen — enligt konstnärens uppgift "ett ansträngande men skojigt göra". Ett par nya motiv tillkommo, det som kunde bevaras ommålades med pietet för Ackes typer. Likaså vid den förnyelse, som ägde rum 1901, men då utförde Andrén fyra långsträckta målningar på duk, som efter fullbordat arbete uppsattes på väggarna. De övriga bilderna, målade på väggytan, ödelades vid byggnadens rivning. Tyvärr finnas inga avbildningar av den äldsta serien. Ett par av motiven ha stannat i mitt minne: restaurangens kök med de blanka grytorna och de välnärda kockarna — målat på väggen i kapprummet — rusning till smörgåsbordet under en herrsupé (av Acke), vattenbutiken å Karl XIII:s torg i sommarhetta, en isjakt på glanskis, däckat på Express under kappsegling, midsommarfest på en herrgård. Stiliseringen i Ackes skapelser hade under omarbetandet övergått i Andréns realistiska illustrationsstil.

Uppslaget blev ensamt i sin art. I Göteborg målade likväl den helt unge *Albert*



G. Pauli. Handel och sjöfart.
Freskmålning i Göteborgs musei trapphus 1895.

Engström en följd groteska "gubbar" på väggarna i en ölstuga vid Södra Hamngatan. De försvunno, när byggnaden revs.

Vid hotell Rydbergs reparation under ledning av Fredrik Lilljekvist pryddes stora matsalen med en följd imiterade gobelänger i renässans, målade av *Anna Bobberg*, och en mindre sal i rokoko med väggstycken av *George Pauli*: Bacchuståg, Herdinna, Menuett m. fl. Den nya operakällaren pryddes 1895 med nymf- och satyrmotiv av *Oskar Björck*, det nya operakaféet samma år med plafond och lunetter av *Andrén*. 1897 målade *Carl Larsson* plafond och lunetter för publikens foajé, och följande år uppsattes prins *Eugens* Hagasvit i konungens foajé, där även Pauli bidrog med en plafond och ett par pannåer. 1898 målade *Andrén* den stora plafonden i operasalongen. Han var den ende av dessa dekoratörer, som utförde sina målningar från början till slut på platsen — de övriga målningarna utfördes på ateljéer och uppsattes fullbordade på avsedd plats.

Georg Pauli. Pauli hade även i stafflimålningar från denna tid sökt ett förenklat behandlingssätt. Från nittotalets början stamma fantasien "Legend" och den nordiska nattstämningen "Midsommarvaka". "Legend" berättar sannsagan om hur Döden avklipper den lyckans tråd, människan spinner åt sig i ungdomen. "Midsommarvaka" är en svärmisk dikt om naturens stora tystnad och höghet. Sin egen ateljé prydde Pauli med en femton meter lång väggdekoration, fantasier över



G. Pauli. Konst och vetenskap.

Freskmålning i Göteborgs musei trapphus 1895.

motivet "Kärlekens ö", elegiska stämningar, lätt, mjukt, elegant hållna i blonda toner.

Nu väntade honom monumental uppgifter — i Göteborg, där han 1893 efterträdde Carl Larsson som konstskolans ledare.

Medan Larsson i Stockholm tecknade sina museikartonger, förberedde Pauli fresker för trapphuset i Göteborgs museum — Ostindiska kompaniets gamla hus. Han utförde dem 1875, blev alltså den förste, som efter Sandberg idkade freskonst i Sverige — Werners små försök hos Bolinder oberäknade.

Förutom två allegoriska kvinnofigurer över ingångsdörren upptager vestibulens väggar två kompositioner "Handel och sjöfart" — en hamnbild från 1700-talet med en ostindiefarare för ankar, på stranden kommers och lossning av varor — samt "Konst och vetenskap", ett sorglöst sällskap i det gröna en sommarkväll under romantikens glansdagar. De båda kompositionerna äro byggda med omsorg och smak, någon sträng murmålningsstil har målaren ej eftersträvat, han nämnde själv som ett önskemål, att han ville "utvidga rummet i vestibulen". Båda målningarna ha djupt perspektiv inåt, den ena mot inloppet och havet, den andra åt landsidan med Göta kanal, som slingrar fram mellan lummiga stränder.

Fem år senare utfördes fresken "Majstången bindes" i Södermalms läroverk i Stockholm — samma motiv även målat i olja. Miljön är en äng invid en gammal herrgård, figurerna vitklädda flickor i det gröna. Bilden har en annan karaktär



G. Pauli. Majstången bindes.
Freskmålning 1900. Södermalms latinläroverk.

än de tidigare väggmålningarnas, kompositionen är lagd på bredden med långa horisontallinjer, verkningsfullt brutna av alléns vertikala trädstammar. En lugn bakgrund av äng och skog.

Paulis väggmålningar från det nya århundradet — i Riksbanken, Dramatiska teatern, läroverket i Jönköping, Stockholms stadshus — beteckna övergång steg för steg från realistisk monumental hållning till modernistiska riktningar. Han var inom sitt släktled av svenska målare den allt från början mest mottagliga, lätt entusiasmerad av nya rörelser inom konsten, som syntes honom innebära växt och utveckling, och aldrig tvekande att lämna bakom sig en ståndpunkt, som ej längre fyllde hans fordringar. En överblick av hans verksamhet — från ämnen som "Slätter i Dalarna" (1870-talets slut) och "Skördefolkets frukost" (Normandie 1884) och över expressionism och kubism — skulle ge en förbluffande provkarta på tillryggalagda ståndpunkter. Hans konst ger en överblick av smakens väg under ett halvt sekel, sådan den avspeglats i ett kultiverat, vaket, reflekterande temperament. Han har varit outtröttlig i att klargöra för sig det han ser och upplever, och han har med iver försvarat sin åsikt, att hos en konstnär "ombytlighet i formen ej är detsamma som obeständighet i lynnet, själen, karaktären".¹

6.

Carl Larsson var länge nog i sina landsmäns ögon en smidig och mångfrestande virtuos. Även Zorn var virtuos, och båda räknades en tid framåt till kosmopoliterna bland utvandrande svenska konstnärer.

¹ "En målares resa", sid. 47.

Larsson var av oblandat svensk härkomst, räknade sina anor "på fädernet från bonden, på mödernet från stadshantverkaren". Stockholmsgrabben, parisaren, göteborgaren blev omsider inflyttad dalabo.

Anders Leonard Zorn, f. 1860, d. dalstjärna, *Anders Zorn*, var född 1920.

i Dalarnes hjärtpunkt, och fastän han i högre grad än någon annan svensk konstnär under 1800-talet blev världsmedborgare, hemmastadd var helst ödet förde honom, förblev han i alla luftstreck dalkarl.

Han var dock endast på mödernet av svensk härkomst. Fadern var bayrare, av gammal bondeätt. Han var till yrket bryggmästare, hade några år framåt sin verksamhet i Sverige, flyttade därefter till Finland och dog i unga år. Modern var dalkulla, och hennes släkts gård i Mora blev gossens barndomshem.

Hans konstnärliga begåvning blev tidigt uppmärksammas. Han snidade hästar och andra djur och han tecknade porträtt. Från skolan i Enköping kom han 15 år gammal till Stockholm, till Tekniska skolan. Därifrån gick hans väg till Konstakademien

— han ämnade på den tiden slå sig på skulptur. Hans studier efter levande modell berömdes för personlig uppfattning och säker hand. Bland eleverna var han en av de mest lovande, en man för sig, av kamraterna beundrad ej minst för de porträtt, han tecknade med rapp hand och träffsäker karakteristik.¹ På elevernas utställning 1880 hade han stor publikframgång med ett porträtt i akvarell av en täck ung flicka i sorgdräkt, placerad i en ganska koketterande ställning med sedesamt nedslagna ögon och flor över ansiktet.² Leonard Zorn — som han på den tiden kallade sig — hälsades som en ny Egron Lundgren. Han blev ett lejon för dagen i stockholmskretsar med konstintresse, han överhopades med beställningar på akvarellporträtt — mest sköna damer och leende barn — han fick elever och han var akademiens stolthet. Men då han detta oaktat hotades med reglementsenligt avsked på grått papper för upprepad försummelse av lektionerna, lämnade han läroverket, och med en hopmålad reskassa lämnade han snart även hemlandet.

Hösten 1881 vidtogo den unge mästarens *Wanderjahre*. Hans väg gick över London, Paris, Spanien, Italien och tillbaka till London. När reskassan där be-



Anders Zorn.
Foto.

¹ Några av dem här återgivna sid. 245. — ² "I sorg", nu på Nationalmuseum.

fanns utsinad, hyrde han en dyrbar ateljé i en fashionabel stadsdel, hade vad man kallar bondtur, gjorde bekantskaper och fick beställningar.

Under dessa år uppfostrade sig Zorn till mondän internationell konstnär. Med London till högkvarter förde han ett rörligt liv, var än nere i Spanien, än i Marokko eller Konstantinopel, än på besök hemma, i Stockholm och i Dalarna.

Omväxlande som hans liv var också hans motivkrets. Han målade uteslutande akvarell, spanska tiggargubbar, zigenerskor, småbarn, eleganta damer, engelska missar i båtar eller i bersåer, karaktärstyper från Dalarna. Hans målningar ägde elegans och pikanteri, grace i anordningen, yppighet i stoffvalet, lekande lätt före-



Zorn. Sommar.
Akvarell 1887.

drag. De kunde även äga karaktärsskärpa och samlad kraft — "Mona", dubbelpor-trätt av hans mor och yngre syster, målat hemma i Dalarna 1885, är behandlat med lugnt allvar, fritt från all virtuositet.

Under de följande somrarna behandlade han med förkärlek svenska friluftsmotiv från skärgården. Han hade förut försökt sig på ett och annat hamnmotiv vid Medelhavet och i England på flodbilder, nu fick han på Dalarö lust att måla vågskvalp. En av hans akvareller (från 1887) fick detta namn — det huvudsakliga i dessa urklipp ur Stockholms skärgårds natur var vattnet, lätt upprört av lena vindar, vattnets rörelse och reflexer av himlens tonskiftningar. Staffage i dessa studier voro stockholmsbor idkande sommarlättja, roddare i kanoter eller sommarkurtis mellan flickor och sjömän. Därjämte tillkom en ny motivkrets, badande kvinnor ute

i den fria naturen. Uppslaget gavs i akvarellen "Sommar" (1887). Året därefter följde "En première" — en ung kvinna, som leder sin en smula ängsliga lilla gosse ut i det stora havet — samt "Ute" — tre unga flickor, som före badet sola sig på klippstranden en sommareftermiddag. "Ute", som, innan färgerna ännu hunnit torka, utställdes hos Konstnärsförbundet 1888, var en överraskning för konstpubliken — den befanns nämligen vara målad i olja.

Under en vistelse i England, i St. Ives på västkusten i sällskap med målare av olika nationalitet hade Zorn återupptagit oljemålning, som han alltsedan sin elevtid endast ytterst undantagsvis använt. Jämte akvarellen "Fiskmarknad" — strandbild med utblick

över havet — målade han i St. Ives i olja porträttstudier, en mustig interiör med en stadig kvinna vid spisen samt friluftstavlan "En fiskare", stämning från den stund på kvällen, då månen börjar höja sig men dagsljuset ännu ej givit vika. En gammal fiskare och en ung flicka blicka ut över floden, stödda mot ett stenräcke. Tavlan insändes till Parissalongen 1888 och blev inköpt för Luxembourgmuseet.

Samma år flyttade Zorn till Paris.

Under de år, som följde, stod hans konst i sin rikaste blomstring. Han överträffade sig själv i raffinerad virtuositet i akvarellen "Systrarna Salomon" — två helt unga flickor i japanska dräkter — i oljeporträtt (Coquelin cadet), i inveklade belysningsstudier ("Natteffekt", en demimoneddam utanför ett boulevardkafé i brytning mellan gas och elektriskt ljus). Nu vann han rykte även som etsare. Och han utvidgade sin kundkrets, då han erövrade Amerika (första resan dit 1893).

Från dessa år stamma även flera av hans yppersta studier från hemlandet: "Midnatt" — den unga flickan, som rör sin eka rätt in i juninattens skimrande färgprakt — "Midsommardans" kring majstången i lätt nordisk sommarnattsskymning — som natteffekt en motsättning till det parisiska boulevardmotivet, lik-



Zorn. Cigarettrökande dam.
Radering 1891.



Zorn. Braskulla.
Oljemålning 1902. Nationalmuseum.

Den sunda livsglädje, som utstrålar ur dessa hymner till natur och skönhet, blev under Zorns senare skede i hög grad förgrovad. Flera av hans otaliga aktstudier fingo då en stötande närgången och påtaglig realistisk karaktär. Högre stå de raderade studierna, där belysning och valörer utgöra faktorer av betydelse.

Även i sina etsningar sökte han ljusverkan; från konturerna kunde han helt och hållet avstå, hållningen blev genomgående målerisk. I radering liksom i målning var Zorn en skarp fysionomist, visade en ofta häpnadsväckande förmåga att fyndigt karakterisera genom ställning, rörelse, levande uttryck.

Ej minst hans små skulpturer visa delikat formkänsla, de i trä snidade porträtten av mor och mormor därtill den största känslighet i handlaget. Den lilla i vax modellerade gruppen "Faun och nymf" ger ett intensivt och rentav monumentalt

som hans typer, kärnsunda, solbrända kulor i brokiga dräkter i bondesmakens glada färger, starkt kontrastera mot de franska och de amerikanska damerna i deras mondana elegans.

Den nakna naturen förblev dock alltid hans stora kärlek. De solbadande flickorna i Stockholms skärgård återkommo i en följd motiv av liknande art, unga kvinnor före badet eller efter — än övergjutna av festligt flödande sol, än omsvepta av grå luft med lekande glitter på böljorna eller reflexer av en mild sommartöcknig himmel — kvinnorna aldrig kokett poserade utan helt och hållet omedvetna om att de bli sedda.

uttryck för hans sinnligt robusta glädje över bastanta former. Sergel skulle ha beundrat den.

Utom sina gränser gick han i Gustav Vasastatyn på Mora kyrkvall. Det första konstverk, han såg som barn, var Höckerts stora målning "Gustav Vasas räddning" i monumentet vid Utmeland. Lokalpatriot, som Zorn förblev i alla väder, utförde han en statyett av Gustav Vasa, framställd då han talade till dal-folket i Mora — det blev en helt realistiskt hållen fantasibild, flyktingen talar med sin viljekraft spänd till det yttersta men långtifrån säker på framgång. Ej ett spår av poserande, av statuarisk eller deklamatorisk hållning — ett personligt



Zorn. Midsommardans i Dalarna.
Oljemålning 1897. Nationalmuseum.

och konstnärligt intresseväckande nummer i den eljest ständigt utåtvände Zorns alstring. Förstorad till monumentala mått och gjuten i brons uppställdes statyn verkningsfullt på Mora kyrkvall, en skänk av konstnären till hans födelsebygd.

Zorns konst utvecklades följdriktigt, hans verksamhet visar inga slitningar eller omsadlingar, inga döda punkter. En lyckoprins var han från första början, i vida högre grad än hans ungdoms idol Egron Lundgren en konstens Aladdin behövde han aldrig möta misstroende och motgångar, aldrig ängslas för morgondagen. Sin framgång tog han med orubbligt lugn som självklar och väntad. Han var praktisk och beräknande, på samma gång som han bar sin hatt efter eget behag, rörde sig bland amerikanska finansmatadorer lika obesvärat som bland sina sockenbor i Mora. Han hade börjat som vad fransmannen kallar "un homme de rien", han slutade överhopad av utmärkelser i högre grad än någon annan svensk konstnär varit. Han blev millionär flera gånger om, blev en storslagen



Zorn. Gustav Vasa.
Staty i brons. Mora.

donator och insatte svenska staten till sin universalarvinge. Han kunde ha upprepat Karl XIV Johans uttryck på dödsbädden: "Ingen har fyllt en bana sådan som min."¹

7.

Richard Bergh hade liksom Zorn gjort lycka i Paris, Bergh med flera års försprång.²

Olikheterna dem emellan äro i ögonen fallande. Bergh var intellektuellt lagd, i hans konstnärslynnne var böjelse för analys och reflexion starkt framträdande, han var allt annat än den sorglöse vagabonden och levnadsnjutaren, han var

den samvetsömma sökaren efter klarhet och efter konsekvens i sitt sökande.

Böjelse för analys och mediterande hade han i arv från sin fader, Edvard Bergh, de svenska björkhagarnas och insjönaturens tolk, till sin läggning lika mycket naturforskare som konstnär. Det ligger nära till hands att antaga, att sonen, om han ej blivit målare, skulle ha blivit konstresonör och konstfilosof.

Bland pariskamraterna var Dick Bergh den ende, som läste, då han ej målade. Han följde tidens litterära strömningar med vaket intresse, var under sina parisår intagen framför allt av den riktning, som ej tillfredsställdes av endast realism utan som fordrade subjektivitet i dikt och konst, av "den nya skolan", av

¹ Zorn är fylligt representerad i Nationalmuseum: bl. a. av akvarellerna I sorg (1879), Självporträtt (1882), Vårt dagliga bröd (1886), Une première (1888), oljemålningar: Självporträtt med naken modell (1896), Midsommardans (1897), Braskkulla (1902), Bad (1906) m. fl., gruppen Faun och nymf (1896) samt en nära nog fullständig samling av hans etsningar. I Göteborgs museum är han företrädd bl. a. av Mona (1885), oljemålningen Ute (1887), Natteffekt (1895). Thielska galleriet äger förutom flera porträtt och studier 179 etsningar. En stor samling av Zorns verk — även skisser, teckningar, förarbeten — bevaras i Zorngården, Mora, testamenterad till svenska staten.

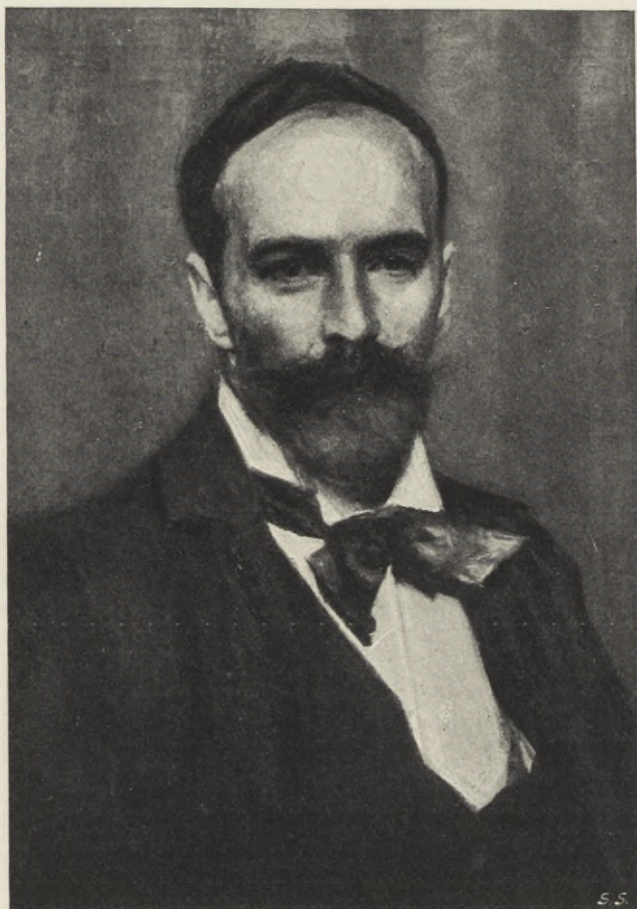
² Se sid. 281 o. f.

independenterna, skalders som Mallarmé och Jules Laforgue, konstresonörer som Huysmans.

Sommaren 1887 skrev han i ett kamratbrev,¹ att han vill "försöka att få det immateriella att överrösta materien, det osynliga att kännas i det synliga... det söker jag nu. Jag vill försöka få mina målningar sinnligt exiterande och samtidigt själsligt lugnande — voilà!"

Berghs Hypnotisering ("Une suggestion") hade, då detta skrevs, varit att se på salongen och upptog fortfarande hans fantasi. Han funderade på att måla detta ämne omigen i ett nytt behandlingssätt — antingen mera psykologiskt beräknat eller med sträng realism, "precis som jag sett det".

I Paris kretsade hans tankar redan vid denna tid ej minst omkring svensk konst och dess närmaste uppgifter. Med anledning av en konst uppsats, som jag tillsänt honom, framhöll han i ett brev "behovet av en allmän nationalitetssträvan inom konsten, som nog också kommer snart".² Och han tillade: "Jag brinner i grund och botten av lust att bli en svensk folklivsskildrare, det vill säga egent-



R. Bergh. Självporträtt.
Oljemålning 1898. Uffiziigalleriet i Florens.

¹ Till Carl Larsson juli 1887.

² Paris 18 april 1887. I den nämnda uppsatsen "Franskt måleri och tyskt" — i Nordisk tidskrift december 1886 — hade jag i slutklämmen framhållit, att den svenska konsten huvudsakligen växt på främmande grund och avspeglat i utlandet härskande konstriktningar och att "nationalitetssträvandet inom konsten tyckes nu slå djupa rötter även hos våra målare".

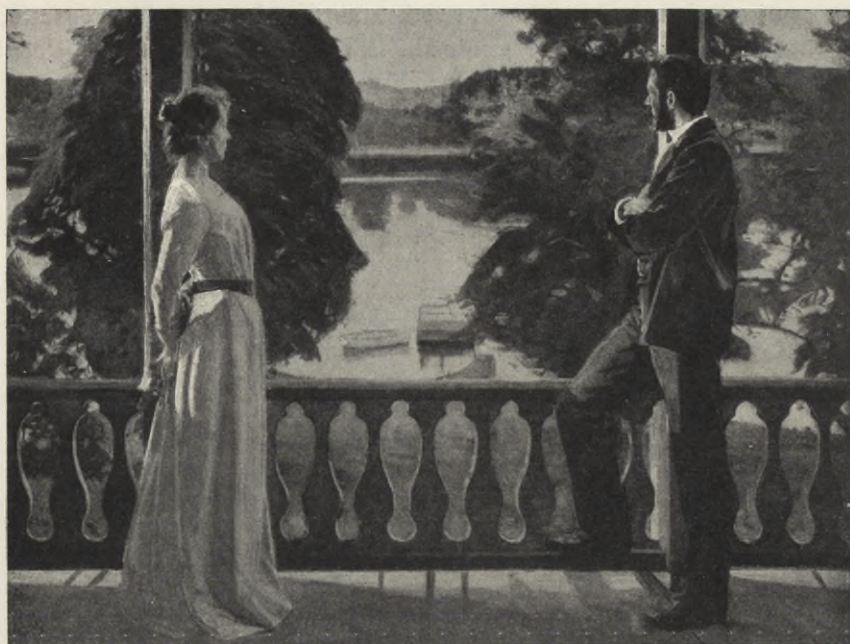


R. Bergh. Riddaren och jungfrun.
Oljemålning 1897. Thielska galleriet.

ligen en stockholmsskildrare (oh! Bellman, que je t'aime!!), men jag kuvar lusten ännu en tid."

1889 på nyåret var Bergh — som då vistades hemma på landsbygden i Uppland — sysselsatt med en "tämmligen utförlig uppsats om nationalitet inom konsten". Den avhördes ej förrän ett tialt år senare. "Svenskt konstnärsllynne" — daterad december 1899 — blev då hans konstnärliga trosbekännelse.

En hymn till nordisk natur och nordiskt känsloliv. Sluta upp att längta till södern, "må vi i längtan och i kärlek bryta vår egen fattiga stenmark". Svensk natur har en annan karaktär än fransk och måste tolkas i sin egen anda, enkelt och strängt. I norden måste målaren vara skald, söka känslans mäktighet inför naturen, och den nordiska konsten måste upptäckas och utbildas från första början. Vår konst "skall tolka *vår* egenart och *vårt* hjärtelag och därvid använda de färger och former, som nu en gång äro vårt lands och vårt folks".



R. Bergh. Nordisk sommarkväll.
Oljemålning 1900. Göteborgs museum.

Målaren Richard Bergh hade under 1890-talet sökt sig fram på nya områden. Han vistades ett par somrar i Visby och omtalade därifrån, att han "har blivit romantiker och skäller på naturalismen och finner impressionismen bitvis idiotisk och numera målar platt och matt och med tempera". Frukten av Visby-studierna blev "Vision" (1894), en stiliserad högsommarstämning, staden och ringmuren och det starkt blå havet, där en flotta av förgyllda fartyg av gammal typ seglar fram. Den eftersträfvade dekorativa stilen var knappast konsekvent genomförd, resultatet var tvivelaktigt.

1893—95 var han bosatt i Varberg i intim samvaro med Nordström och Kreuger. Hans huvudnummer från denna tid är "Riddaren och jungfrun", som efter långvarigt arbete fullbordades 1897.¹ Riddaren, imponerande i blänkande rustning och överväldigande yvig röd hjälmbuske, fattar med sina järnhänder om den späda flickans skuldror. Hon ser allvarlig och undrande framför sig, medan hennes små händer omfatta en kavaljersparoll av den mångfald, som smyckar marken omkring de två. Uttrycket hos jungfrun är innerligt och själfullt. För övrigt har konstnären själv framhållit, att det realistiskt omsorgsfulla utförandet i fria luften av den stora målningen förtagit något av fantasiens flykt och det första anslagets omedelbarhet. Skissen förefaller honom mera

¹ F. U. Wrangel yttrar i "Minnen från konstnärskretsarna och författarvärlden", att han såg "Riddaren och jungfrun" på Berghs staffli redan 1889 i Paris.

inspirerad än tavlan. Detta är i själva verket fallet med många skisser, jämförda med deras slutliga resultat — framför allt tåla fantasiämnen i regeln ej att behandlas alltför påtagligt.

Efter att ha tillbragt vintern 1897—98 i Toscana fördjupade sig Bergh i en hemstämning, ”Nordisk sommarkväll”. Aftonsolen breder sin milda glans över en spegellugn insjövik, över stränder med bryggor och vita båtar, över högsommargrönska och över en sommarvillas veranda, där en ung man och en ung dam stå tysta inför naturens stillhet och harmoni. Stockholmsnaturens poesi och



R. Bergh. Konstnärsförbundets styrelse.
Oljemålning 1903. Nationalmuseum.

idyll är här uttryckt med innerlighet och friskhet, utan spår av sentimentalitet. Målningen är originellt komponerad, utsikten inramad av verandans räcke och stolpar, de båda personerna osökt placerade.

Ett motstycke till denna sommaridyll gav Bergh ett par år senare i ”De gamla på stranden”. Här är det åldriga gubbar och gummor, som tysta blicka bort till solen, som sjunker ner i havets tungt och trött framrullande vågor.

Richards Berghs betänksamma lynne, hans böjelse för reflexion och analys fick självfallet sitt mest omedelbara uttryck i det intima porträttet. Han är inte omedelbar på Zorns sätt. Zorn kunde med en bländande teknik, ibland med

genial intuition och ofta med förbluffande skärpa ge ett ögonblickligt intryck av en personlighet. Berghs utgångspunkt är i regel med säkerhet funnen, men hans analys går mot djupet, söker ett klart och övertygande slutgiltigt uttryck för personlighetens kärna. Redan de båda kamratporträtten av Teodor Lundberg och Nils Kreuger äga klarhet i utgångspunkten och konsekvens i utarbetandet. Med lugn säkerhet riktade han analysen mot sitt eget jag i det självporträtt, han målade för Uffiziigalleriet i Florens. Bland de kärnfulla karaktärsbilder, han lämnade under 1890-talet, är det stora porträttet av den betydande skådespeler-skan fru Olga Fåhræus, född Björkegren, nära nog monumentalt i hållningen, högst uttrycksfullt, för övrigt målat med hårdare handlag än Berghs övriga kvinnoporträtt. I hans alstring från åren efter sekelskiftet är den stora grupp-bilden av Konstnärsförbundets styrelse ett svenskt "regentstycke" — förbundets kärntrupp samlad kring det röda sessionsbordet under presidium av Karl Nordström. Själv är Bergh en bifigur i gruppen, nöjer sig med rollen av en skarpsynt och välvillig iakttagare. I raden av karaktärsporträtt av skedets representativa män intager Gustaf Frödingsbilden (1910) en plats för sig. Den är ej som de övriga porträtten utförd under noggrant och omsorgsfullt studium av en tålmodig modell, Bergh har själv kallat den "en monumental minnesbild i ett slags lapidar-stil". Han utgick från en ögonblicksimpresion, den sinnessjuke diktaren sitter på sin bädd bland högt uppstaplade kuddar, halvt naken men med högt lyftat huvud och majestätisk hållning, helt och hållet omedveten om sin olycka. Bergh målade honom ur minnet och med ledning av en hop hastiga skisser, i breda, sammanfattande linjer och i en färgskala, reducerad till några få toner i grått. Realisten har höjt sig till själsmålare, har nått därhän att i sitt verk "få det immateriella att överrösta materien".

Den som på Richard Berghs alster fäster etiketten realist eller utvidgar begreppet till förmedlare mellan åttiotal och nittiotal, kan anse honom ha över-skridit sin begränsning i denna sällsamma minnesbild av en själsligt bruten och dock imponerande profetgestalt. Att en åldrande konstnär i ett slutligt verk söker bryta gränserna för sin skapande verksamhet är ej sällsynt. Strävan därhän har Rosen visat i "Sfinxen" och Larsson i "Midvinterblot". I Frödingsvisionen var Bergh inne på samma väg.¹

3.

I denna tid av sökande och nyhetslust representerar *Oscar Björck* rättfram, osökt realism, en lugn, frodig penselkonst, fri från allt famlande.

¹ Av Berghs arbeten efter paristiden äger Nationalmuseum "Konstnärsförbundets styrelse", porträttet av konstnärens dotter Ellen (1909), flera landskap m. m. Thielska galleriet äger "Riddaren och jungfrun", Göteborgs museum "Nordisk sommarkväll", konstmuseet i Köpenhamn "De gamla på stranden".

Oscar Björck, f. 1860. Han hade tidigt börjat odla sin begåvning. Fick plats i principalskolan vid 13 års ålder, blev elev av Perséus vid 16 och i målarskolan vid 18 år. Kamraterna karakteriserade honom i Palettskrap som "köttmålare", han hade sin glädje i starka, mustiga färger och brett, robust handlag. Kungliga medaljen tilldelades honom 1882 för "Den förlorade sonens återkomst", och året därefter fick han resestipendium. Han tillråddes att studera i Bruxelles men anhöll att hellre få stanna i Paris över vintern.

Sin första studieplats utanför Sverige hade han emellertid funnit på Skagen, dit han kom 1882 efter att förgäves ha sökt en lämplig sommarort på belgiska kusten. Den unga danska friluftsskolan på Skagen stod nu i kraftig uppblomstring och drog till sig adepter även från grannländerna. Där funnos Krøyer, paret Ancher, Viggo Johansen, Holger Drachmann, Chr. Krogh, Eilif Petersen, Thaulow. Där levde mästare och lärningar i det allra bästa kamratskap, i "Fester, Sold og Glæde" men först och sist i energiskt arbete.

Intrycken av denna unga danska realism, som hos de flesta av skolans mästare stödde sig omedelbart på fransk pleinairism, blev för Björck på det lyckligaste sätt bestämmande. Han återvände till Skagen somrarna 1883 och 84 och utförde där sin första större målning, "Nödskott" — interiör från en fiskarstuga, där hustrun och barnen skrämde speja ut genom fönstret i den grå stormdagen. På inrådan av danska konstnärer blev målningen inköpt för Konstmuseet i Köpenhamn. Bland Björcks följande Skagentavlor äro "Båten sättes i sjön" och "Fiskare i gamla handelsboden".¹

Vintern 1883—84 i Paris medförde inga omedelbara frukter men väl starka intryck. Att Björck sedan ej fasthöll vid Paris, blev säkert om också ej direkt hämmande hans studier, åtminstone i någon mån splittrande.

De närmast följande åren vistades han huvudsakligen i München, Rom och Venedig. I München utfördes det vackert och behärskat hållna porträtt av hans hustru i helfigur, som nyligen hamnat i Nationalmuseum. I Rom upptogs han hela vintern 1885—86 av en monumentalt hållen "Susanna", ett gott studieprov men kallt och temperamentslöst. Efter en sommar i fransk luft, i Grez, valde han — återkommen till Italien — nära liggande motiv: "Romerska smeder" — halvnakna figurer i belysning av solstrålarnas och eldgnistornas lek i den dunkla smedjan — och "Saluhall i Venedig", där den svala skuggan i arkaderna är med mycken säkerhet återgiven. Förut hade han behandlat "Grönsaktorg" i sol och "Lördagsmessa i San Marco" — med skymning under de gyllene valven och ljusreflexer på väggarnas mosaiker.

Med en ytterligare sommar på Skagen avslutades de fem stipendieåren. 1888 blev Björck stockholmsbo, följande år akademiledamot och extralärare.

¹ Interiören från handelsboden — med goda typer och mustig färghållning — blev aldrig helt avslutad. En avbildning finns i "Julrosor" 1910.



O. Björck. Romersk smedja.

Oljemålning. Rom 1886. Museet i Washington.

Motiven från Venedig och från Skagen följdes efter hemflyttningen av gediget studerade interiörer av fiskbodas på västkusten och av lantliga ladugårdar — "Middagsfodring" m. fl. — av enstaka landskap och ett par dekorativa arbeten, bland dessa nymfer, satyrer, backantåg i den nya operakällarens matsal. Men huvudsakligen upptogs han av porträttmålning.

Liksom Richard Berghs porträttrad inledes Björcks med "konstnärens fader". Bergh d. ä. blickar tård och melankolisk mot åskådaren, Björck d. ä. är en frisk, fetlagd och fryntlig man, som alls ej tycks tänka på några ledsamheter. De båda försöken bekräfta Alfred Stevens' uttalande, att varje konstnär ger sin personliga läggning vid sin debut.

I Björcks olika porträtt av sin unga hustru är det måleriska sökandet av intresse. Han framställde henne i den här ovan omnämnda målningen — München 1885 — i helfigur, rätt framifrån, sittande i en soffa, ett kraftigt, väl avvägt, solitt och bestående arbete. Så målar han henne i fria luften — Grez



O. Björck. Fabrikör P. O. Åkerlund.
Oljemålning 1892.

1886 — och 1888 vid pianot i belysning av två tända ljus i ett för övrigt skumt rum. Men i en stor helfigursmålning 1890 sitter hon i skuggan mellan två fönster, solskenet flödar in från båda sidor och omger henne med ett livligt spel av toner och reflexer.

Karakteriserande för Björcks porträttmålning är det fasta greppet på individen, förkärleken för fylliga färger och det jämna, trygga behandlings-sättet.

Bland hans typer är fabrikör P. O. Åkerlund från Borås en av de mest vältalande. Porträttet ger en sällsynt övertygande bild av en välbehållen och myndig svensk affärsman av den gamla skolan. Bred och orubblig sitter

fabrikören på sin kontorsstol och knackar i bordet med pennan i en knubbig hand.

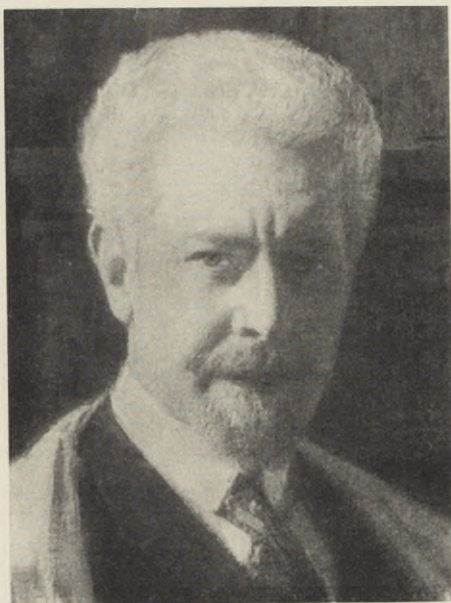
Det lugna, fylliga utförandet är i varje drag lämpat efter modellen. Ett inträngande överlägset detaljstudium visar det samma år 1892 utförda porträttet av fru Charlotte Clason, en gammal dam med tärda drag och inåtvänd blick, överlägset individualiserad. Kamratporträttet av Alf Wallander kunde gott gå under rubriken Ungdomen. Det frodiga fullmånansiktet med den breda pannan, de pigga ögonen, det runda röda skägget och den feta cigarren i mungipan omslutes som av en gloria av en högröd baret. Det hela gör intryck av att vara fullföljt i ett drag. Ett porträtt av helt annan art är den stora bilden av Verner von Heidenstam, där han mellan sin verandas vita kolonner blickar ut över ett vidsträckt insjölandskap i en glasklar, vindstilla sommarkväll.

Självklart är, att Björck i sina intima porträtt fick utlopp för omedelbarhet och för målarglädje i vida högre grad än i de beställningsporträtt, han levererade. Även dessa äro alltid utförda med smak och skicklighet, i regel med livlig karakteriseringsförmåga, damerna med elegans, någon gång, när tillfälle erbjödit sig, även med ett lagom av artigt pikanteri.

Oscar Björck hade under nittioalet gjort sig gällande även som en dugande

organisatorisk kraft. Han var kommissarie för konstavdelningen vid Stockholmsutställningen 1897, sökte vid denna tidpunkt intaga en medlande ståndpunkt inom de stridande partierna, fann sig 1898 föranlåten att utgå ur Svenska konstnärernas förening och utställde under några år framåt med Konstnärsförbundet. 1898 hade han blivit ordinarie professor vid akademien och kvarstod som sådan ända till 1925. Blev 1918 akademiens vice preses.¹

9.



O. Björck. Självporträtt.
Oljemålning 1920.

Till samma kamratkrets som Oscar Björck och Richard Bergh höra flera målare, som med god underbyggnad från akademien i Stockholm och efter fortsatta studier "ute", vänt hem igen, några fästade vid akademien, andra mer eller mindre eniga med Konstnärsförbundet.

Robert Theger. Till pariserkretsen hörde *Robert Thegerström*, som i typer och ström, f. 1857, d. 1919. motiv från Nordfrankrike närmade sig August Hagborg, senare Ivar Nyberg, f. 1855, d. 1925. behandlade motiv från Algier och Egypten men mest höll sig hemma, målade svensk skärgård i klangfull kolorit och stämningar — ofta i pastell — med förfinad känsla. I större landskap sökte han dekorativ hållning. Goda resultat nådde han ej minst i porträtt, bland dessa äro bilder av kompositörerna Vilhelm Stenhammar vid pianot, Tor Aulin, Hugo Alfvén.

Ivar Nyberg, som under och efter sin treåriga paristid åstadkommit gedigna studier i friluft och i rumsdager — "Gumma från Grez", "Byskräddare", "En tecknare" (Viktor Andrén vid sitt arbete), slog sig på pastellmålning, genrer, gärna i eldsbelysning, familjescener vid aftonlampan — två unga damer, som i all vänlighet gnabbas om en brevhemlighet, och dylika motiv. Även Nyberg utförde förtjänstfulla porträtt i olja, bland dessa den stora bilden av August

¹ Björck är på Nationalmuseum representerad av sin hustrus porträtt 1885, Veneziansk saluhall 1887, Middagsfodring i ladugården 1890, Jägaren 1891, Prins Eugen vid staffliet 1895; i Göteborgs museum av Susanna 1886, Romerska smeder 1887, konstnärens hustru 1891, V. v. Heidenstam 1900; i Konstmuseet i Köpenhamn av Nödslott 1883 och dampporträtt 1900.



R. Thegerström. Vilhelm Stenhammar.
Oljemålning 1900. Nationalmuseum.

Malmström i sin ateljé, mediterande i sitt monumentala gammalnordiska hög-säte.¹

Axel Jungstedt, f. 1859. *Axel Jungstedt* hade redan före sin utrikes resa gjort sig uppmärksammad genom ett med omedelbar friskhet studerat fri-luftsmotiv, "En sommardag i sandgropen" (1883). Som stipendiat fortfor han att måla arbete i friluft ("I stenbrottet", "Stenarbetare" — båda motiv från Schweiz), och efter hemkomsten följde "Strömmingsfiskare i Stockholms skär-gård" och 1890 ett motiv från Dannemora gruvor.²

Efter sin hemkomst ägnade sig Jungstedt huvudsakligen åt porträttmåleri (Oskar II i Konstakademien, ett annat i Kungl. teaterns foajé) och åt lärar-verksamhet vid akademien.

Anna Nordgren, f. 1847, d. 1916. Som porträttmålare hade flera av denna tids svenska konst-närinnor varit verksamma: *Anna Nordgren* — länge verksam

¹ Porträttet av Malmström — här avbildat sid. 79 — i Konstakademien, "Gumma från Grez" i Göteborgs museum, "En tecknare" samt ett par pasteller tillhöra Nationalmuseum.

Av Thegerström äger Nationalmuseum Stenhammars porträtt, Göteborgs museum Hugo Alfvén, porträtt av konstnärens hustru, landskapsstämningar och blomsterstycke. Dekorativa landskap från början av 1900-talet i Katarina läroverk, Kungsholms folkskola och Djurs-holms läroverk (vinteridrott).

² Dessa fyra målningar förvärfvades av Nationalmuseum, Göteborgs museum, Norska nationalgalleriet och Köpenhamns konstmuseum.

Hildegard Norberg, i Frankrike och England — *Hildegard Norberg, Kerstin Cardon*, 1844, d. 1917.
 Kerstin Cardon, f. *Elisabeth Keyser, Vilhelmina Bredberg-Carlson*, som på 1880-1843, d. 1924. talet utställde skickligt studerade, tidstypiska dampporträtt på
 Elisabeth Keyser, f. parissalongen och som sedan energiskt utvidgat sitt område och
 1851, d. 1898. förnyat sitt uttryckssätt. *Hildegard Thorell* — under sin elev-
 Vilhelmina Carl- tid i Stockholm den enda gifta bland "akademiflickorna" —
 son, f. Bredberg, väckte 1880 uppmärksamhet på salongen med ett delikat ut-
 f. 1857. fört dampporträtt och representerade i Stockholm vid denna tid-
 Hildegard Thorell, punkt, innan opponenterna ännu uppträtt, parisisk dristighet och bredd i före-
 f. Bergendal, d. 1850. draget. Gruppen "Små ljusalver" var målade i en kraftig teknik med lik-
 som murade penseldrag — något på den tiden i vårt samhälle ovanligt och
 oroväckande.¹

Hanna Hirsch- Bland målariinnor inom det nästföljande släktledet blev *Hanna*
 Pauli. *Pauli* den mest betydande.

Hon hade i Paris gjort ett lyckligt anslag i sitt debutverk, porträttet av Venny Soldan.² 1890 följde ett porträtt av Karl Nordström, tekniskt ej otadligt men högst uttrycksfullt — det förefaller, som om den hårdnackade envishet, som målariinnan så skarpt framhöll hos sin modell, hade givit utförandet dess strama, avvisande karaktär.

I det intima porträttet har Hanna Pauli sin styrka. Hennes barnporträtt äro lyckligt gripna i ögonblicket och fria från allt poserande. Ett ytterst lyckligt fynd, en målning, ganska ensam i svensk konst är den utan all sentimentalitet känsliga interiören "I gamla hemmet", där målariinnans syster vid fönstret läser tidningen för den skumögde fadern. Det är sommar, mild eftermiddagssol över de gamla husen och över Storkyrkans tornhuv, som tittar fram mellan taken. Äkta gammalstockholmsk ton och äkta hemstämning.

I den stora grupp bilden "Vänner" framställde hon en intim krets samlad kring familjelampan i det Pauliska hemmet. Ellen Key föreläser ur ett manuskript, åhörarna lyssna envar på sitt sätt. Den invecklade uppgiften tog flera års arbete och löstes slutgiltigt först 1910. Med sina många figurer och sina invecklade belysningsproblem stod även denna målning ganska ensam i vår moderna konst, till dess Emil Österman löste ett problem av samma art i sitt stora kraftprov, framställningen av ett aftonsamkväm i hans hem — även denna med porträtt av en krets representativa stockholmare.³

Hanna Pauli utförde efter fullbordandet av "Vänner" en porträttgrupp av Handarbetets vänner styrelse med kraftigt givna typer av de rådpläggande damerna, som framställas, då de skärskåda en vävnad. Och Östermans sista full-

¹ Dampporträtt 1880 i Göteborgs museum; "Modersglädje" 1894 i Nationalmuseum.

² Avbildat sid. 283.

³ "Vänner", Nationalmuseum. Emil Östermans "I min ateljé" i Konstakademiens ägo.

bordade verk blev gruppen "Sällskapet Iduns nämnd" samlad kring det välförsedda arbetsbordet.

Emil Österman, f. De båda tvillingbröderna *Emil* och *Bernhard Österman*, akademi-
1870, d. 1927. mielever i början av 1890-talet, hade båda betonat sin lust för
Bernhard Öster- historiemåleri genom att själva välja ämnen för sina tävlings-
man, f. 1870. målningar. Resultaten blevo respektabla, som elever betraktade, men ingen-
dera brodern fortsatte som svenska historiemålare. Båda slog in på porträttet
och ha där visat stor skicklighet, smidighet och karakteriseringsförmåga.

XII.

VID SEKLETS SLUT. SVENSKT MÅLERI. (FORTSÄTTNING.)

1.

Svensk naturskildring. I det föregående är framhållet, att svenskarna gjorde en självständig insats i rörelserna inom måleriet vid tiden framemot århundradets slut. 1890-talet medförde i måleriet uppblomstring av en svensk naturskildring.

Det har blivit sagt att nittiotalskonsten hos oss verkligen föddes år 1890. Konstnärsförbundets utställning detta år uppvisade i själva verket en del uppslag, som inneburo uppenbar opposition mot det ofta gjorda påståendet, att de blivit fransmän. De utställde svenska motiv, och uppenbar var deras goda vilja att se hemlandets natur med uppriktig känsla. Bergh utställde små trädgårdsstudier i sommarluft och mid-sommargrönska, Nordström solskenen på nyfallen snö — milt, mjukt solsken och lätta skuggor — Kreuger barvinter med skridskoåkande på isen i fallande skymning, Pauli stockholmsk vinterkvällsstämning på Söder, Hanna Pauli likaså, Lindman friska havsmotiv från Sandhamn, Carl Larsson aftonsol i Dalarne.

Nya vindar blåste, och det är självklart nog friluftstudiet de



Karl Nordström.
Foto.



TLM

K. Nordström. Påskeld.
Oljemålning 1893. Träsnitt av Tekla Nordström.

först påverkade. De hemflyttade parisarnas första uppgift gällde att vänja sina ögon vid den nordiska luften. Naturligt nog valde de stämningar, besläktade med de franska, en och annan studie från de första åren efter hemkomsten kunde gott ha kallats "minne från Frankrike". Men i själva verket funno de sig ganska snart hemmastadda, och inom några år hade ett genombrott skett, utan agitation, helt självfallet. Vägen gick från mjuk fransk gråstämning till nordisk kall och klar luft, från smekande musikaliska tongångar till högstämt patos, från valörstudium till dekorativ sammanfattning.

Den natur, de våra upptäckt, är ej en natur av mellantoner, av nyanser. Den har starka, bjärta, brokiga färger, lokalttonerna äro ofta nog skarpa, oförmedlade, aldrig urtvättade av totalstämningen, som de bli exempelvis i Hollands eller i norra Frankrikes mjuka, disiga luft. Det Sverige, som nu målas, är de grälla färgernas land: grönskiftande vinterhimmel med sol över bländvit snö, röda stugor som lysa grant i solnedgången, blodröd aftonhimmel över svarta skogar, gnistrande solnedgång över spegelsjöar, havet i morgonglans, höstens flammande färgprakt, midsommargrönska, valborgseldar mot vårkall blå himmel. Gråstämningar förekomma mindre ofta än blåstämningar, ibland målas



K. Nordström. Ovädersmoln.
Oljemålning 1893. Nationalmuseum.

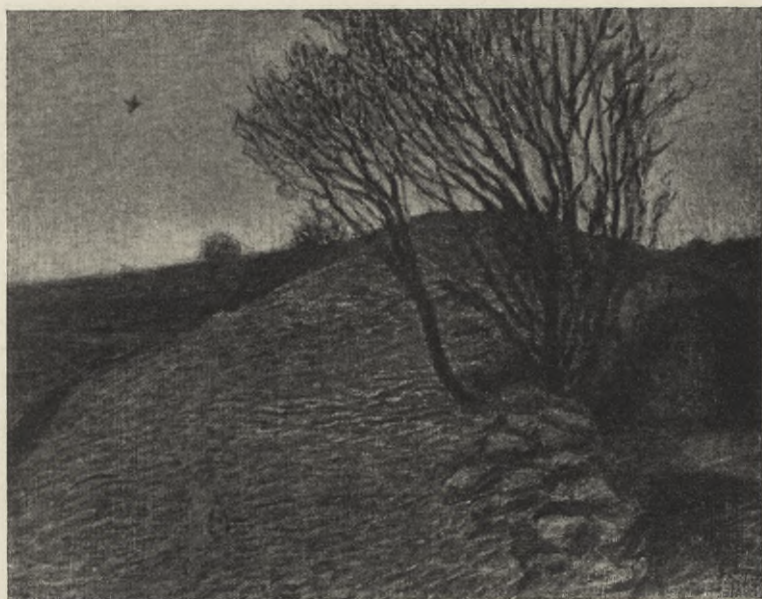
vilken årstid som helst blå, i en och samma klara, saftiga, djupa blå färg, som man mera sällan ser i Stockholm än på Sveriges västkust, där iakttagaren ofta överraskas av rika färgharmonier — även av symfonier i blått.

Västkustens natur blev i själva verket utgångspunkt och miljö för 1890-talets svenska naturmålning. Och det var *Karl Nordströms* motivval och lynne, som blev i främsta rummet bestämmande för dess karaktär.

Karl Nordström. Nordströms insats i det parisersvenska åttiotalsmåleriet har i det föregående blivit antydd.¹ Han hörde ej till de svenskar, som slogo rot i Paris, han vistades visserligen fyra år i Frankrike, likväl i två repriser med en mellantid av två år i sin hembygd i Bohusläns skärgård, och det var dit han återvände efter försöken att omplantera sig i främmande jordmån.

I den första opponentkretsen representerade han naturalism och impressionism och blev av den konservativa stockholmskritiken omtalad som nyhetsmakare och sensationssökare. Hans franska studier ha i själva verket blivit så bortskymda av hans senare verksamhet, att de under årens lopp blivit så gott som glömda.

¹ Se sid. 290 o. f.



*K. Nordström. Morgongryning.
Oljemålning 1893.*

På de tillbakablickande utställningar, som anordnats, ha de ytterst sparsamt förekommit. Men när man återsett dem, har man förvånat sig över blickens friskhet och skärpa, över det säkra valörstudiet och därjämte över utförandets elegans — egenskaper, som överhuvud sällan framhållits i förening med Nordströms namn.

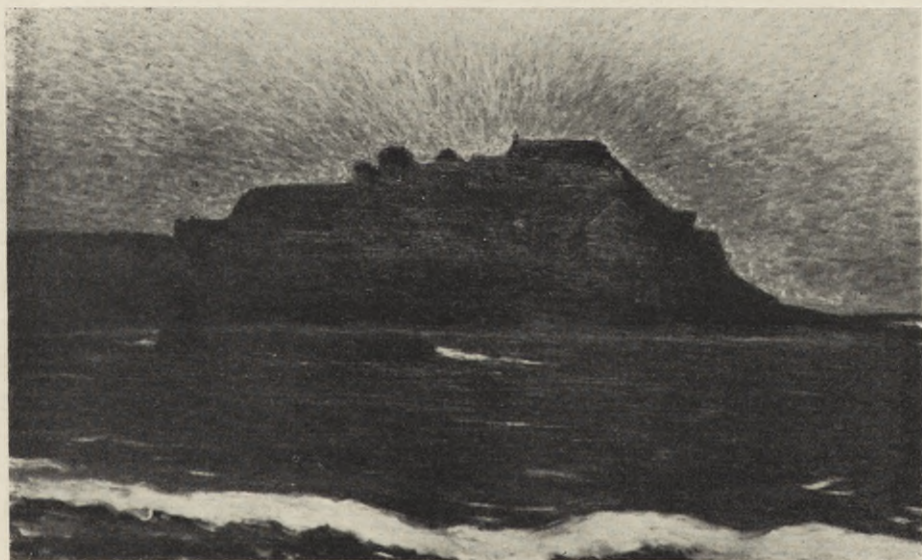


*K. Nordström. Regnmolnet.
Kolteckning 1894.*



*K. Nordström. Galgberget vid Visby.
Kolteckning 1889.*

1886 kom han hem i avsikt att stanna hemma. Så i grund olika som naturen var på Tjörn mot naturen i Grez, så olika blevo Karl Nordströms målningar under den tid som följde, mot det han ditintills åstadkommit. Att omslaget ej försiggick i ett drag, att intrycken av fransk luft och franska färger ej med



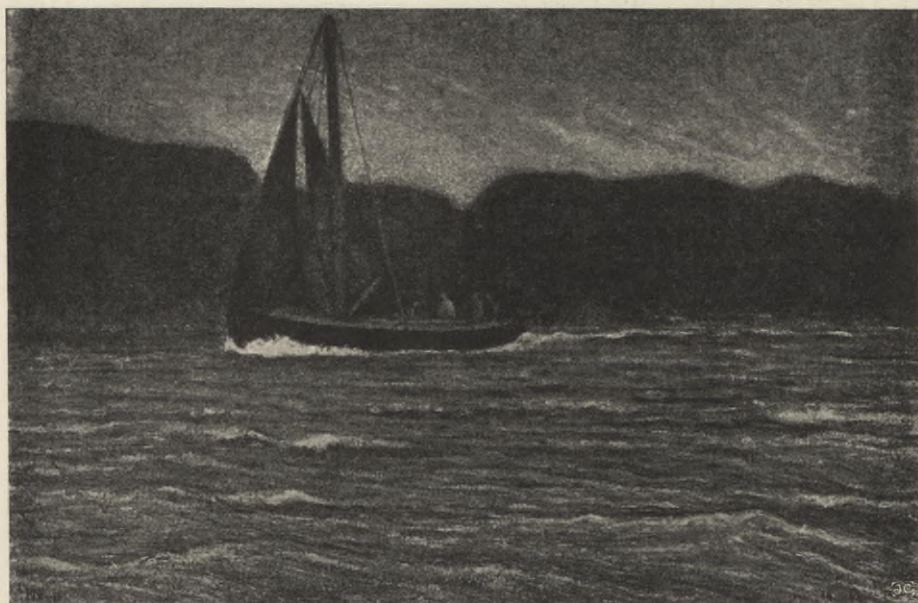
*K. Nordström. Varbergs fäste.
Oljemålning 1894. Göteborgs museum.*



K. Nordström. Vinterafton vid Roslagstull.
Oljemålning 1897—1900. Göteborgs museum.

ens kunde utplåna säger sig självt. Några år i Stockholm beteckna för Nordström ett övergångsstadium. Han bodde då utanför själva staden, på Djurgården, målade sin småtäcka idyll, "det gula huset", rosenrött i aftonsol, inbäddat i grönska eller i mjuk snö i vänligt solsken. Det var motiv och stämningar, som skulle ha gjort en annan målare populär men som syntes konstföreningspubliken i oppositionstidens Stockholm stötande brutala.

Från sin Djurgårdsidyll sökte han till stora vidder, då han 1889 gjorde en upptäcktsfärd till Visby. Hans målningar därifrån — exempelvis strandpartier med vita, runda väderkvarnar mot hav och himmel — visa glädje över ljusa, klara, höga färger i ren luft, och i stora kolteckningar gav han naturens mäktiga linjer och starka atmosfäriska effekter. Eleganta pennteckningar hade han utfört tidigare, franska motiv, Djurgårdsdetaljer, Stockholmsstämningar — bland dessa den känsliga våraftonstämningen över Ridderholmskyrkan, ett litet blad av överraskande stor hållning. Visby inspirerar stämningar som "Galgbacken" med storm över heden och himlen laddad med ovädersmoln, men en solstråle bryter sig fram och belyser skarpt klipphöjden med galgen — en stark effekt, om också allt annat än originell och tämligen billig.



K. Nordström. Garnbåt i segelleden under storm.
Oljemålning 1904. Thielska galleriet.

Lugnt och dämpat med dragning till dekorativ hållning målar han under det sista år han är bosatt på Djurgården några stämningar från segelleden, utsikten över vattnet till Fåfången en vinterkväll, skymningsstämning med en upplyst ångbåt, som glider fram utmed stranden — motiv som prins Eugen senare upptog och varierade — och vinterdager över segelleden med ett par prämar infrusna i isen — mild gråstämning, snöfylld luft, behandlingen i dessa studier bred och jämnstruken.

1892, då Konstnärsförbundet hade sin första utställning i Köpenhamn, vann Nordström där ett erkännande, som han själv fann överraskande och oförtjänt. Men samtidigt fick han i Köpenhamn se målningar av Gauguin, och det, som han i dessa lärde sig uppskatta, var den strama dekorativa uppdelningen av ytan, linjernas enkelhet och klarhet. Åt detta håll hade hans egen strävan gått, och här fann han utarbetad en metod, som lämpade sig för hans temperament. Han övergav Stockholm hösten samma år och stannade nu under en följd av vintrar och somrar på västkusten.

Under påverkan på en gång av den kärva naturen i havsbandet och av Gauguins bistert oppositionella målningssätt fastslog han nu sin personliga stil. Dess första manifestationer voro "Påskeld" och "Ovädersmoln", båda målade på Tjörn 1893.

"Påskeld" — kala ödsliga vidder, stelnad blåvit snö i klyftorna, mot den stilla himlen står berget svart, men från dess krön stiger en liten eld, som lyser med

klar låga och sänder en liten strimma av rök upp mot den stilla, kalla himlen. En hymn till våren, som segrat över vintermörkret.

"Ovädersmoln" — en terrängstudie, även den. Ett par avlödade träd, en rätt trasig horisontlinje. Där bakom flamma vita moln upp som eldslågor, en fågelflock följer dem i stigningen uppåt, mörka orosmoln fly undan..

Han fasthåller under frodigt alstrande hårdnackat vid denna enkla och stränga stil. Motiven kunde vara de mest osökta, ett litet stycke västkustnatur men förtätad, i skärpta former och färger. Ett stycke terräng, plastiskt utformad, barska klippor, bergknallarnas kontur mot himmel och hav, hårda vindar eller tysta stämningar av enslighet och stillhet, det är motiv efter hans sinne. Naturens karaktär är given med manligt patos, i kraftiga linjer, i höga, klara, kalla färger. Han realiserade begreppet "die Kunst aus eigenem" med hård intensitet och vresig viljekraft, med trots mot allt i konsten, som kunde stämplas som mjukighet, sentimentalitet, gottköp eller publikfrieri. Men för starka färger är han ej rädd. Han målar Varbergs fäste vid nyktert grått dagsljus. Det är mest sten, berg och vidder, och ur granitklippan resa sig den gamla borgens murar som vore de ett med klippan, för eviga tider sammangjutna med denna. Men han målar också Varbergs fäste vid dagbräckningen, sett från sjösidan, där det mörkt och trotsigt höjer sig mot skyarna med en knippe av morgonsolens strålar kring sin hjässa. Nedanför det mörka berget det mörkblå havet, som kastar sjudande vita bränningar mot stranden i förgrunden.

Högstämd lyrik omväxlande med fridsamma idyller, havet med kokande bränningar, "de urgamla klipporna" i mild aftonsol, "Granngårdarna" i fredlig sänja på den grönskande slätten, det oformliga Borreberg som behärskar Tjörn med sin klumpiga massa, det är motiv för Nordström, det är *hans* natur, barsk, stram, ej just tillgänglig och föga snarfager men med sin egen karaktär och ej lik någonting annat.

1893 slog sig Nordström ner i Varberg. Dit flyttade även Richard Bergh, och Nils Kreuger var bosatt där sedan några år tillbaka. Varbergsskolan har trion blivit kallad. Ingen legend har uppstått om samlivet under de två år, de tre förbundsbröderna med familjer levde i detta svenska Barbizon i ostört arbete om också ej utanför konstvärldens slitningar. Ömsesidig påverkan inom den lilla kolonien kunde väl ej helt utebliva — utan tvivel var det Nordström, som hade ledningen i Varberg liksom i Konstnärsförbundet. Nordström var bland de tre viljemänniskan, medan Bergh levde i stämningar och Kreuger var helt enkelt målare.

Från 1895 delade sig Nordström mellan Stockholm och Bohuslän. Stockholmsnaturen inspirerade honom till mjuka och känsliga studier — flera motiv från Bellevue med rik vegetation i den gamla parken i vår- och sommarträkt, i kvällsol och månuppgång — men även till stämningar av karghet som "Vinter-afton vid Roslagstull" — i stadens yttersta kant stå husen liksom utträngda i



K. Nordström. Borreberget på Tjörn.
Kolteckning 1895.

en sorglig snööken, enstaka svaga ljuspunkter i ett och annat fönster endast betona känslan av enslighet. Däremot ger "Vinterdag vid Uggleviken" stämning av friskhet och renhet, klingande klar luft över snötäcket.

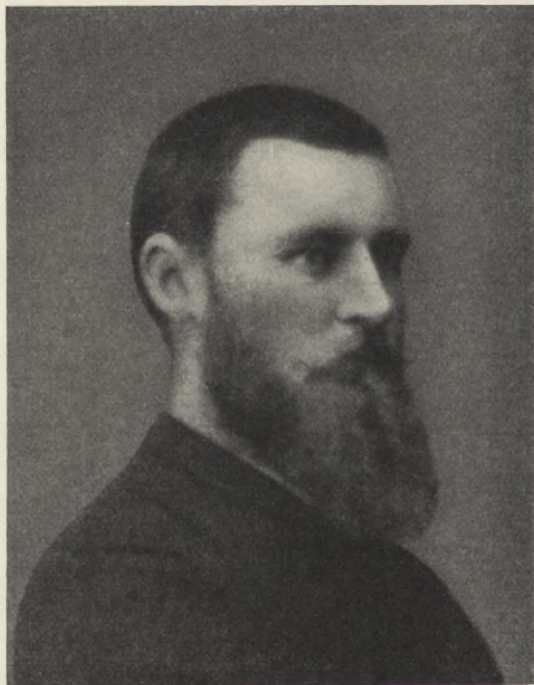
I sina västkustbilder från sekelskiftet befann sig Nordström åter i sin gamla motivkrets. I "Midsommarvaka vid oväder" återkom "Påskeld" i skärpt och för-tätad stämning: under den vårkalla stormhimlen står bergsryggen mörk med dragning åt rosa, vattnet där nedanför är mörkt blått och mitt i denna skala av hårda, kalla färger midsommareldarnas skarpa gula sken och röken, som ringlar sig utefter bergsbranten som ljusgröna ormar. Men helt andra toner anslås i de monumentalt byggda högsommarstämningarna "Hogadal på Tjörn", där solskenet väller fram mellan molnen över bördiga fält. Och om fiskarfolkets vardag påminner konstnären i "Galeas", fiskarbåten glider fram utmed strandklipporna i höstdagens klara luft — ett ämne som Nordström ej tröttnar att variera. I teckningar — ibland med sparsam isättning av ett par lätta färgtoner — ger han naturens former eller stämningar. Dessa monumentala teckningar ge den klaraste avspegling av hans konsts karaktär, väsen och vilja.

Hans stridbara lynne mildrades med åren och med det erkännande, som i längden ej kunde utebliva. Att han "ämna bli snäll" när han blir gammal,

hade han förutspått. Orosfågeln vilar ut i fridfulla trädgårdsmotiv, i familje-idyller från sommarstugan eller båtbyggen. Ljusklädda unga flickor i solsken utgöra en ny insats i hans motivkrets. Målarstränder, Djurgården, Drottningholms-parken bli hans miljö omväxlande med lugna vråar i Bohusläns fjordar och sund. Tekniken ger osökt och omedelbart i fasta, säkra drag, om också med en viss torka, den avsedda stämningen. Han vistades på sistone ett år 1920—21 i södra Frankrike i lä av världsvimlet och stormarna, och det var idel små fredliga idyller av fransk provinsnatur, han där tecknade sig till minnes.¹

2.

Nils Kreuger *Nils Kreugers* konst ägde aldrig den patos, som uppbär Nordströms stränga naturförkunnelse, han är det lugna studiets man, ett diskret



Nils Kreuger.
Foto.

målarlynne och en stillsam, älskvärd målarglädje besjåla hans jämna, trygga arbete. Med orygglig konsekvens har han gått sin egen väg, och sin friskhet och känslighet har han bevarat in på ålderdomen.

Under sin studietid i Frankrike hade han givit sin insats i luft- och valörstudiet — med förkärlek för att måla hästar i arbete eller på hemväg från arbetsknoget och med förkärlek för vinter och skymning, regnig eller disig luft.² Men i sin hemtrakt vid Kalmar sund målade han sommarsol, blå himmel och kor ute i det grunda vattnet. Ölands strandbygd liksom svenska östkusten förblev sedan länge hans miljö.

I en del småtavlor från nittio-talets början kvarleva minnen

¹ Nordström var en tid framåt bäst företrädd i Fürstenbergs galleri och i Göteborgs museum: Trädgård i Grez 1884, Tekla Lindeström i Grez (pastell) 1885, Det gula huset 1892, Varbergs fäste 1894, Vinterafton vid Roslagstull 1900 m. fl. Nationalmuseum äger nu en god och mångsidig Nordströmssamling: två motiv från Djurgården 1889, Vid havet 1893, Ovädersmoln 1893, Vinter på Tjörn s. å., Skymning, Varberg 1894, Granngårdarna 1894, Hoga dal 1897, dessutom ett antal teckningar. Thielska galleriet äger bl. a.: Vinterdag vid Uggleviken 1900 samt kolteckningar. — ² Se sid. 288 o. f.



N. Kreuger. Kor vid havet.
Oljemålning 1901. Nationalmuseum.

från Frankrike. Det gäller framför allt skymningsstämningar från landsbygden eller från Varberg. Tonerna äro lätta och ljusa, behandlingen mjuk och flytande. Målningar från hösten 1893 visa inflytande av Nordström. "En höstkväll" t. ex. har en hårt målade Nordströmsk terräng, en ungefär samtidig "Septemberafton" en tung, mahognybrun ton — båda dessa verk ha en hållning, främmande för Kreugers eljest kräsna färgsmak.

Han blev dock ej efterbildare. Han upparbetade ett egenartat stiliserat behandlingssätt, kombinerad målning och teckning. På oljemålade grund äro föremålens konturer upptecknade med tuschpenna och dessutom förstärkas former och toner medelst tuschlinjer och prickar. Ändamålet med detta förfaringssätt var naturligtvis att därigenom åstadkomma ökad fasthet i linjer och former och ökad styrka i tonerna. Nordström utförde teckningar med pålagd färg. Kreuger försökte motsatsen, målning med pålagd teckning. Metoden lämpar sig relativt bäst för små bilder, Kreuger använde den en tid framåt också i rätt stora målningar, exempelvis i den här återgivna "Kor vid havet", en nära nog programmatisk Kreugertavla med en väggmålningens hållning, kraftiga linjer, stora hela plan av klara, starka färger — korna röda, ängen grön, vattnet blått — punkterna och strecken tillkomma för att förstärka bildens verkan.

Från prickmaneret gick han över till målning i fläckar med starkt och käckt färgspel — detta framför allt i målningar av stort format eller med livlig rörelse. Han kan närma sig det monumentala i form (hästar på bete, någon



N. Kreuger. Ölandsmotiv.
Väggmålningar i Östermalms folkskola.

gång ge hästarna åskådaren intryck av att de äro avbildade i naturlig storlek) eller i färghållningen — "Strandbete" 1900 — mörka hästar på havsstranden i sommarnatten med praktfull gryning borta vid synranden.

I dylik fyllig fläckteknik utförde Kreuger i det nya århundradets början i Stockholm ett par dekorativa målningar — i Östermalms folkskola två ölandsmotiv med böljande terräng — hästar och kor stå silhuetterat mot himlen — och i Matteus' folkskola ett stockholmsmotiv med midsommarstämning. Det är dock uteslutande i de stora måtten, dessa målningar överträffa de mindre.

Sedan Kreuger blivit stockholmsbo har han målat en mängd stockholmsmotiv, företrädesvis från Söder. Stadens arbetshästar ha intresserat honom lika mycket som deras lyckligare lottade stamfränder på Alvaret. Han har målat knogande dragkampar "I uppförbacke", den svarta hästen som drar "Ett lass ved" förbi ett tegelhus under byggnad, och den vita, som avtecknar sig mot en tegelstapel i sol, och han har målat "Snöavstjälning" en slaskig kväll och åkarstationen med de tömda snökärrorna i vinterskymning. Och många utsikter från det måleriska Söder över Riddarfjärden i friskt solsken och i sommarkväll med tända lyktor.

Kreuger har även på sitt samvete kvicka och ovördsamma karikatyrer i färg, "Historiska baksidor" av mer och mindre stora konungar och historiska hjältar. Och han liksom Nordström har målat enstaka förtjänstfulla porträtt av sina närmaste anhöriga.



Bruno Liljefors.
Foto 1891.

3.

Bruno Liljefors, f. I detta släktled av svenska målare blev *Bruno Liljefors* den, 1860. som öppnade vidderna över svensk bygd, över sjöar och hav. Han är den store upptäckaren och landvinnaren, i högre grad än någon av kamraterna *hemma* i naturen. Intensiv i sin forskning och alltid en man för sig har han gått sin egen väg, ständigt utvidgande sin motivkrets och under tryggt och envist självfördjupande.

Om Richard Bergh riktat till honom den frågan "vad söker du nu?", som han en gång ställde till Carl Larsson, hade Liljefors sannolikt svarat lugnt och uppriktigt: "jag söker så gott jag kan måla det, som intresserar mig" — med tillägget: "det göra väl alla målare".

Hans farfar var bonde och mästerskytt, fadern handelsman — kruthandlare — i Uppsala, och där samt på Kvarnbo i stadens närhet växte gossen upp. Hans fantasi rörde sig kring de antika sagornas kämpar och kring jägare och vilda djur — en bevarad teckning skildrar indianer i strid med tigrar. Men han tecknade även bönder och pojkar och naturligtvis de djur, som funnos inom hans synkrets. Ett första försök att måla i olja — en Skogsduva 1879 — har hamnat i Thielska galleriet. Vid Konstakademien, där han blev elev 1879, blev han aldrig hemtam.



B. Liljefors. Räv och stövare.
Oljemålning 1885. Nationalmuseum.

prickning, som väckte mycken förargelse bland kamraterna. På hösten samma år reste han "ut", till en början till Düsseldorf och efter en månad därstädes till Oberbayern i sällskap med Johan Tirén, som nu var stadd på stipendieresa. Tirén



B. Liljefors. En skotträdd valp.
Teckning omkr. 1885.

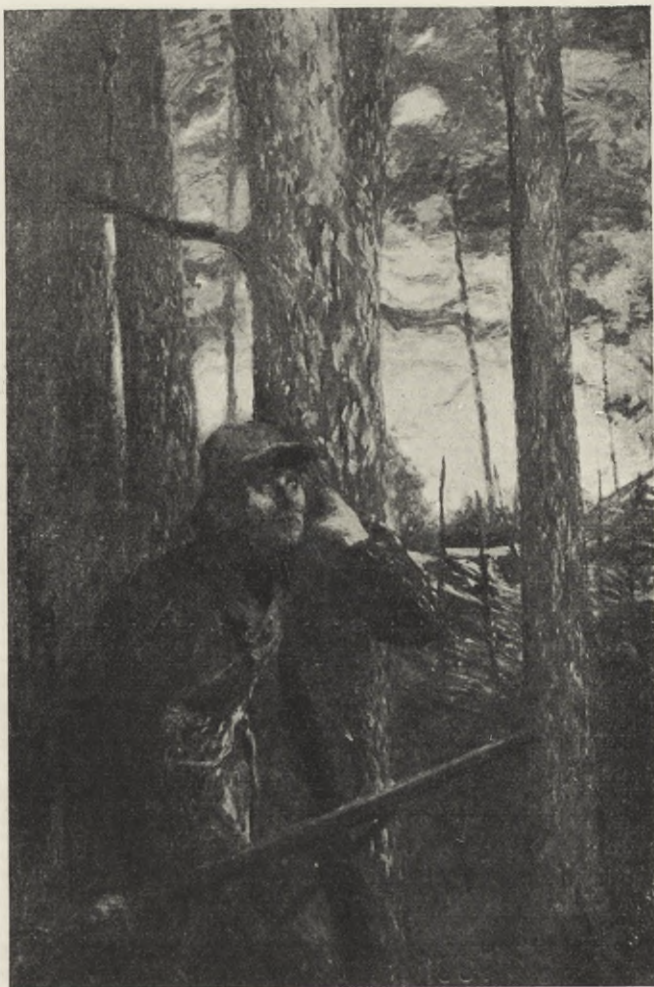


B. Liljefors. Tvekamp.
Teckning 1887.

Att rita antiker låg ej i minsta mån för hans lynne, han trivdes relativt bättre i landskaps-skolan. Men när denna på försommaren höll till på Räfsnäs i Mariefreds-trakten, ratade han de idylliska strand- och ängsmotiv, som där funnos inom räckhåll, och drog sig upp i gransko-gen, där han studerade miljö för sina speciella motiv, rävar och kråkor. Under tredje året i antikskolan erhöll han ett par varningar för försumlighet i studierna, följde då Zorns exempel och övergav akademien (1882 på våren) med närmaste påföljd, att han ej fick sina rävstudier antagna till elevernas utställning — en

målade där lappar i snö och Liljefors en katt på fågeljakt. Denna duk köptes året därefter av Pontus Fürstenberg för 300 kr.

På vårsidan besågo de båda kamraterna Rom och Napoli och doko i maj upp i Paris. Liljefors besökte Grez, återkom dit följande sommar och ännu en gång 1887, intresserad och påverkad av fransk pleinairism och därjämte något av japanska träsnitt. Men under denna period av hans levnad var Kvarnbo hans huvudstation. Han levde där som jägare, friluftsmän och friluftsmålare i intimt sällskap med sina fyrfotade och sina flygkunniga kamrater och modeller.



B. Liljefors. Tjuvskytt.
Oljemålning 1894. Nationalmuseum.

Styrkan i hans konst fann iakttagaren ligga i hans förtroliga bekantskap med sin djurkrets och i hans förbluffande förmåga att giva ett intensivt uttryck åt sina iakttagelser, att fixera djurens ögonblickliga rörelse och att i levande drag återgiva deras karaktär, lynne och vanor.

Han skildrade småfåglarnas lek i solgasset, domherrar och talgoxar i snön, en ensam rädd hare ute på skaren en vintereftermiddag, jakthunden på spår, orrar i rimfrost, kråkorna som sitta hopkrupna och ruggiga på sin grankvist den långa, grå vinterdagen och ej ha annat göra än att invänta bättre tider, eller sparvflocken på gödselhögen, katten på fågeljakt och räven på lur efter änder i



B. Liljefors. Sträckande svanor.
Oljemålning 1896.

vassen eller efter råttor på åkern. Han sökte upp mickel, då denne bjudit sin familj på gåsmiddag i snåret, han följde honom på halsbrytande flykt över stenar och gården, och han var med om stövarnas rasande jakt efter den röde kamraten. Han hade skarpt öga för det humoristiska i djurens liksom i människans uppträdande — han visar hur mickel i sin tidiga ungdom gör sitt första tafatta försök i skatjakt, hur han mera utvecklade med en överrumplad skatunge i munnen smiter undan med en blick av överlägset förakt åt den expedierade skatans anhöriga, som flaxa omkring rövaren — rädda och ursinniga men på försiktigt avstånd — och överösa honom med ovet, eller på den rena karikatyrens område hur mickel med småslug min smyger sin väg bakom jägare och hund, medan dessa på tu man hand spisa frukost i skogen.

Trygg humor är ett utmärkande drag i hans konstnärsllynne. Det är något av en gammal jägares godmod i hans blick på djurvärlden, mycket av en gemytlig friluftsmänniskas överseende i hans blick även på medmänniskorna. Med intresse och medkänsla skildrar han kampen för tillvaron, antingen de kämpande äro fåglar, fyrfotadjur eller människor. När han tecknar tjuvpojkar, som klättra över plank för att stjäla äpplen eller sätta ut giller för fåglar, har han sitt stora nöje av att deltaga i pojkestrecket. Det är med samma pojkllynne, han sätter sig in i bytingarnas känslor, som då han skildrar en skotträdd valps känslor, när den skall dresseras för jakt.



B. Liljefors. Havsörnar.
Oljemålning 1897. Nationalmuseum.

När han målar ett soligt hörn av sommaren, där granna fjärilar flaxa mellan grässtråna eller sparvarna steka sig i sanden, är det med en gammal trädgårdsmästares kärlek, han pysslar om sin lilla solrika täppa. Och han utvidgar sitt område, då han skildrar sommarnattens dunkel och tjädrarnas spel mellan de mörka tallarnas grönska, tystnaden i skogen, där skytten i spänd uppmärksamhet väntar på sitt rov, eller eftermiddagsskymningen över heden, där jägaren stövlar hem i snön med de trötta jakthundarna efter sig, medan himlen flammar vid synranden, där solen sjunkit.

Under sitt första skede hade Liljefors studerat djuren i deras miljö med vetenskaplig noggrannhet, så att säga med närsynta ögon. Sina små pannåer höll han i ljus, blond färgskala, utförandet var detaljerat och elegant. När dukarna växte i storlek blev behandlingen bredare, detaljerna underordnade sig helhetsstämningen.

Med undantag av vintern 1888—89, då Liljefors övertagit Carl Larssons syssla som ledare av konstskolan i Göteborg — en kuriös parentes i hans tillvaro — förblev han bofast i sin hembygd på Uppsalaslätten, till dess han — sommaren 1894 — sökte sig ut i Stockholms skärgård.



B. Liljefors. Ejdrar.
Oljemålning 1907. Thielska galleriet.

Därmed öppnade sig för honom nya områden, skogsmannen fick vidsträckta utsikter över hav och himmel.

"Fällande svanor" (1896) visar honom hemma i sin nya miljö. Flyttfåglarna segla fram i nordens kalla morgonluft, över svarta skogar och blanka fjärdar, över en karg och färglös natur, som ännu ej vaknat ur sin vintersömn. Dessa vita svanar ha för Liljefors samma uppgift som påskelden för Nordström — de förebåda våren.

I en imponerande följd av skärgårdsstämningar målade Liljefors sin glädje över hav, luft, vindar och fågelliv. Morgonsolen glittrar över skären, mäsarna plaska, lommar gunga på mjuka vågor, havsörnarna kretsa med tunga, mäktiga vingslag, ejderflocken flaxar jäktande tätt över bränningen, vildgässen dala ner på blankskurade stenhällar, medan fjärden bakom dem avspeglar kvällens gyllene solnedgång.

Havsbandet med dess rika fågelliv och därjämte med skog och snår förblir Liljefors' jaktmark långt in på det nya århundradet. Hans modeller ha varit landbackens och havets djur från katten till älgen, från trasten till örnen. Djuren i deras miljö har han oavbrutet studerat, naturens skyddande likhet liksom olika fåglars sätt att flyga och olika djurs ögonblickliga rörelser — jag minns från en av hans utställningar en hare i det ögonblick, då han tar sats för att fly, och en jakthunds kullerbytta i snön, då lon lyckats rädda sig uppför en trädstam.

Och allt fortfarande har naturforskaren studerat även de små hörn av tillvaron, som intresserade honom redan som gosse: ängsblommor, bladväxter, näckrosor, myrstackar i solsken. Dylika detaljer målar han på äldre dagar brett och mustigt. Hans målningar av nyare dato ha ofta varit utförda med våldsamt kraft, i breda penseldrag, sopade över stora dukar eller i ett fläckmaner, som ej alltid utfallit lyckligt. Stadier av trötthet eller oro har han genomlevat, och han

har ej ryggat för dristiga, vågade experiment. Liljefors har ständigt gått sin egen väg, en tvärvigg bland våra konstnärer.

Under sina olika stadier har han ständigt varit upptäckare. Han har infört nya områden i svenskt måleri, och svensk natur har han tolkat på ett individuellt och mer än en gång överraskande sätt, med intensitet och skärpa i känsla och uttryck.¹

4.

Eugen, hertig av 1890-talets huvuduppgift blev för landskapsmåleriet övergång
Närke, f. 1865. från stämningsmåleri, fasthållande av en sensation, ett naturintryck, ett fenomen till formellt studium, samlad, begränsad bildverkan, en övergång från friluftsstudium i riktning mot stilkonst. Denna övergång från färg till form belyses med klarhet och konsekvens av prins *Eugens* betydande insats i svenskt konstliv.

Då den unge prinsen på nyåret 1837 kom till Paris för att — som det officiellt kungjordes — ”under någon tid idka konststudier”, hände det nog, att någon misstänksam oppositionsman förargades över ett sådant tilltag, som att en medlem av kungahuset trängde sig in i ledet av stridande konstnärer och högdraget frågade vad f-n monsieur Oscarsson hade där att göra. M. Oscarsson var prinsens nom de guerre som elev i Bonnats skola, där han tecknade och målade efter levande modell. Då Bonnats skola upphörde på hösten samma år, övergick prins Eugen till Gervex' ateljé. Han studerade sammanlagt två och en halv vinter i Paris och målade därjämte under tre somrar svensk natur och svenska typer i Dalby i Skåne — Hugo Salmson var där hans rådgivare. I Paris deltog prinsen i den svenska avdelningen i världsutställningen 1889 med ett litet skånskt motiv ”Potatisåker i Dalby” och tre figurstudier i pastell. Man söker förgäves dessa nummer i



Zorn. Prins Eugen.
Radering 1891.

¹ Thielska galleriet äger den rikaste Liljefors-samling, som existerar, 50 målningar i olja, bland dem ett självporträtt 1919 samt en skulptur, ”Atlet”, statyett i silver 1900. Liljeforsdukar från hans olika perioder finnas i Nationalmuseum — Fem studier 1885, Räv och stövare s. å., Rävfamilj på gåsmiddag 1886, Tjuvskytt 1894, Ejdrar s. å., Havsörnar 1897, Fällande vildgäss 1907, Örnbö s. å., Storspö s. å. — samt i Göteborgs museum Katt på fågeljakt 1883, Fåglar (fem studier) 1888, Tjäderlek s. å., Kråkor 1891, Uven djupt inne i skogen 1895, Hare 1914.



Prins Eugen. Den ljusa natten. Oljemål

utställningskatalogen, debutanten, som signerat sina målningar Eugène, blev likväl avslöjad för publiken och komplimenterad av franska kritiker, och i det ymniga medaljregnet erhöll han mention som pastellmålare.

Prins Eugen visade sig snart äga ett självständigt konstnärstemperament, en subtil naturkänsla, som sökte sig egna uttryck. Hans alster under de första åren efter paristiden visade omedelbart och kärleksfullt detaljstudium och på samma gång strävan till melodiös naturstämning: "Månuppgång", "Morgonstämning" över högfjället — båda motiv från Valdres — "Våren", "Insjön" — motiv från Mäljarbygden. Ett överraskande uppslag var "Skogen" med dess starka stämning av ensamhet i skogens djup bland de täta, höga furustammarna. När den utställdes, talade kvicka åskådare om "prins Eugens stamtavla".

Följer så ett skede, då prins Eugens sökande tar sig nya uttryck. "Det gamla slottet", "En sista solglimt", "De båda popplarna" målades 1893 på landsbygden i Södermanland. Jämta "Molnet", som följde 1895, utgör de en grupp för sig i



i Norra latinläroverket, Stockholm.

prinsens alstring. Man har antagit att i detta genombrott friska intryck från ett besök i Syditalien spelat in, man har även spårat intryck av Böcklins kolorit. Dessa målningar äga avgjort dekorativ hållning, de äro komponerade i enkla linjer och stora plan, böljande terräng, kompakta lövmassor, upptornade moln mot starkt blå eter. Högsommarstämning, det koloristiska anslaget klangfullt, färgen mustig, förtätad.

Slutnumret i denna riktning utgör triptyken "Hagastämningar" — med mycken frihet sammanställda motiv från Hagaparken, där konstnären som centralpunkt inplacerat ett klassiskt rundtempel av utmärkt verkan, bevakat av en dekorativ poppel och av lummiga kastanjeträd i blom. Färghållningen är frisk och hurtig, hög juniblå himmel med drivande vita moln över parken i frodig grönska och över de blå vikarna. Med denna triptyk, som målades 1898 för kungliga foajén i det nya operahuset, införde prins Eugen *landskapet* i modernt svenskt dekorativt måleri.



Prins Eugen. Molnet.
Oljemålning 1895.

Från de blonda, frodiga solmotiven övergick prins Eugen snart till stämningar av helt annan karaktär, från middagssol till natt. Stockholms skärgård blev en tid framåt hans huvudområde, sommarnatten hans upptäckt, den nordiska natten, morgongryningen innan kvällsdagern ännu hunnit slockna. Det första försöket var "Sommarnatt", utsikt från en höjd över fjärdar och mörka, skogklädda holmar, som spegla sig i stilla vatten. Stämningar av denna art varierades i "Den ljusa natten", "Nattmolnet", "Det stilla vattnet" — den sistnämnda ett romantiskt skogsmotiv, den lilla tjärnen ligger orörlig, omsluten av träden under natthimlens slitna, jagande skyar.

Då prins Eugen satt bo på Valdemarsudde, vann han en ny motivkrets, inloppet till Stockholm i olika årstider och dygnets olika timmar, sommarskymning, sommarnatt, dawning över staden, de vita skärgårdsångarna med upplysta fönster, vinterstämningar över de mörka fabrikena på södra stranden, de svarta



Prins Eugen. Hagastämningar.
Oljemålningar i konungens foajé i Kungl. teatern 1898.

pråmarna i vinteride, Djurgårdsstrandens pildungar i snö och rimfrost, Djurgårdsnaturen i dess rika omväxling.

Prins Eugen har likväl aldrig hört till de stillasittande eller till de målare, som fastnat inom utstakade gränser. Alltifrån ungdomen har han uppehållit förbindelsen med samtidens konst och med sydliga länder, har rönt starka intryck av italiensk natur — särskilt av Florens och av Roms campagna — intryck, som tvivelsutan kraftigt bidragit till den stilförskjutning, som karakteriserar hans senare verksamhet. Hans väg har gått från det poetiska i naturen till det formella, och detta har under det nya seklet blivit i allt högre grad dominerande i hans studier, såväl i studier från Rom som från mellansvenska bygder, Öster- och Västergötland, slättbygdsmotiv med stora vidder och stor rymdverkan, ofta även mättade färgstämningar, även om studiet i första rummet samlat sig om landskapets struktur. I sitt, då detta skrives, senaste monumentalverk, den omfattande fresken "Stockholms stränder" i Rådhuset, har prins Eugen med orygglig konsekvens genomfört en sträng mural stil.¹

¹ Sommarnatt 1895, Det stilla vattnet 1901, Det dagas 1908, 15 smärre målningar, svenska och romerska motiv 1891—1924 i Nationalmuseum. Nattmolnet 1901 i Thielska galleriet. Skogen 1892, Molnet 1895, Mjölнарhuset 1912 i Göteborgs museum. — Väggmålningar i olja: Hagastämningar 1898, Kungl. teatern, Skärgårdslandskap från Tyresö 1899 i Norra latinläroverket, Sommarkvällsstämning vid Mälaren 1904 sammastädes. Från de följande åren Rimfrost, freskmålning i Dramatiska teatern 1909. Solen skiner över staden, fresk i Östermalms läroverk 1910. Svenskt sommarlandskap, oljemålning i Kiruna kyrka 1912. Stockholms stränder, fresk i Stadshuset 1920.

5.

Eugen Jansson, f. Som färglyriker inom det släktled, som följde närmast efter 1862, d. 1915. de första opponenterna, har *Eugen Jansson* blivit nämnd i samband med prins Eugen. Richard Bergh har kallat honom "vår mest utpräglat moderne atmosfärmålare".¹

Överensstämmelser i strävandet finner man utan svårighet i prinsens och i hans namnes konst. Men avståndet dem emellan, olikheterna i de bådaskap-lynnen, förutsättningar och såväl sociala som konstnärliga existens äro så uppenbara, att de ej ens här behöva antydas.



E. Jansson. Jag.
Oljemålning 1901. Thielska galleriet.

Eugen Jansson var askungen, som växte upp i grändernas luft och genomlevde en ungdom, fattig på glädje över tillvaron. Även Carl Larsson var född vid en gränd i Stockholms äldsta del, och han hade att minnas en vida hårdare barndom än Eugen Janssons, men han hade ett kapital i sitt glada lynne, sin företagsamhet och sin spänstiga viljekraft, medan Eugen Jansson gick sur och tvär, otillgänglig och tråkig.

Hans fader var vaktmästare i postverket och hans barndoms miljö var staden mellan broarna. Han var nämligen född där och ej, som traditionen uppgivit, på höjderna av Södermalm. 14 år gammal försökte han sig som kontorist — utan framgång — fick i stället odla sina konstnärsanlag, till en början i Tekniska skolan, 1881—83 vid akademien i "antiken", blev därjämte elev av Perséus,

¹ I randanteckningar till katalogen över för Nationalmuseum inköpt "svensk genombrottskonst" 1914.

målade små beskedliga stilleben, blomsterstycken, landskap, ett och annat litet porträtt och ett par motiv från bakgator i Stockholms norra utkanter.

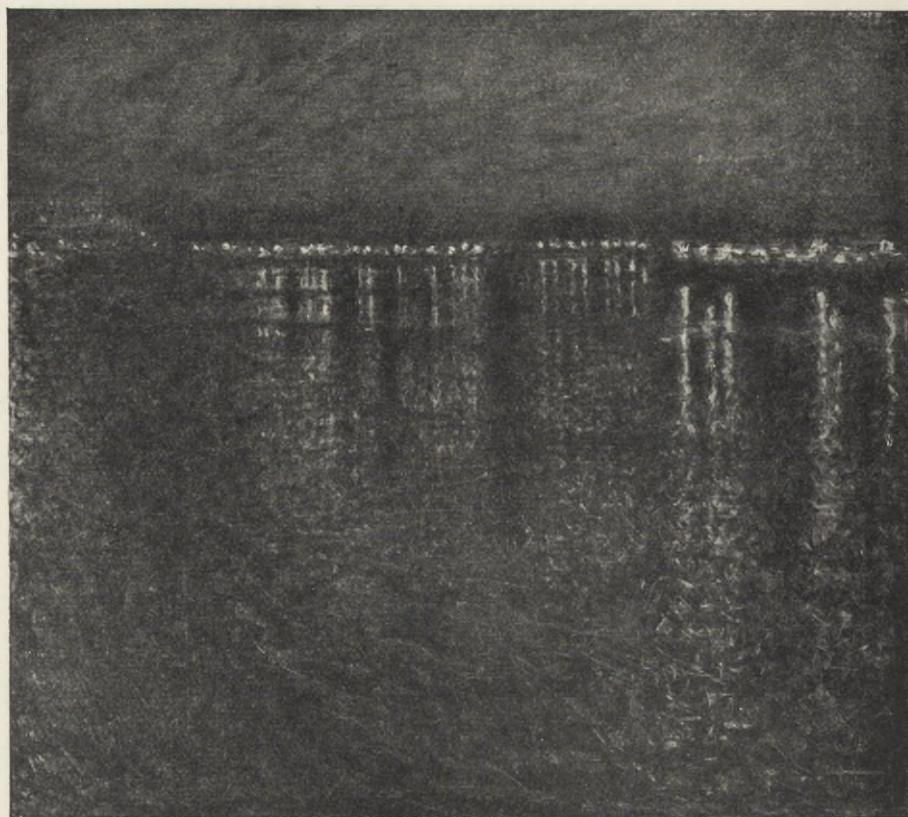
I opponenternas utställning 1885 deltog han med ett stilleben, hos Konstnärsförbundet 1887 och följande år med "Blommor", "Stilleben", "Pastell". Ett porträtt av fadern, läsande sin tidning — hållet i ljusa, klara färger — målades 1888. På utställningen 1890 representerades han av "Aprilsol" och "Mot solnedgången".



*E. Jansson. Midsommarnatt, Riddarfjärden.
Oljemålning 1898.*

Det var i denna utställning Hanna Pauli deltog med "Stockholm från södra bergen" i kvällsdager och Georg Pauli med två stämningar av Stockholm i vinterskymning — mörkret har brett sig över strömmen, men staden har prytt sig med gasgirlander och dess silhuett med kyrktornen avtecknar sig mot himlen, som rodnar svagt i gasskenet nerifrån.

Det är Eugen Janssonska motiv, som här förnas. 1891 flyttade denne till Södermalm, där han sedan blev bosatt för livstiden. Söder försåg honom med motiv för många år framåt. Till en början målade han motiv från stränderna och utkanterna, från Tantobergen och Årstaviken med bryggor, med gamla



E. Jansson. Nocturne.
Oljemålning 1900. Göteborgs museum.

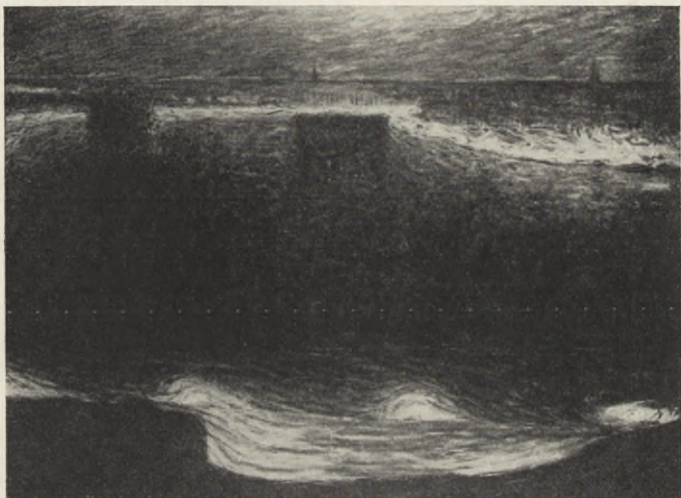
fabriker och gamla kåkar i olika årtider, stämningar som Islossning, Månljus marskväll, Skymning. Pastellkritorna utbyttes mot oljefärger, dristigheten och uttrycksförmågan växte, dukarnas storlek likaså, och vid mitten av nittioalet var han inne i den motivkrets, som sedan blev hans specialitet, utsikter från Söders höjdplatå ner över staden och Mälaren.

Schemat för dessa prospekter ger sig självt. En av de tidigaste är "Februariafton" (pastell, senast 1893). I förgrunden utsikt över snötäckt mark, ett par enstaka träd, plank, gamla huslängor, som slutpunkt en rykande fabriksskorsten vid Ludvigsberg. Denna förgrund är sedd i fågelperspektiv, bildar en dominerande diagonallinje över dukens hela bredd. Ovanför denna ses Mälarfjärden i skymning under grå himmel.

I de följande utsikterna här uppifrån blir denna förgrund — fortfarande ofta i starkt perspektiv — avsiktligt summariskt behandlad. Målaren har velat leda åskådarens blick in mot djupet i tavlan.

Vattnet och luften var för Eugen Jansson det första och sista under dessa år av käckt och lyckligt sökande.

Några av hans motiv från 1890-talet: "Tidig vårafton" (1894), en romantisk stämning över Riddarfjärden, där en ensam galeas lagt sig för ankar och staden speglar sig i vattnet under en klar och ren himmel. En stor "Solnedgång" (1895) med ett livligt och färgrikt spel av lätta lufttoner kring den dalande solen, som kastar en gyllene solgata över Mälaren. "Novembersol" (1898) en stort hållen stämning över sjö och vidder, en samlad harmoni, ingen sökt effekt.



E. Jansson. Nocturne.
Oljemålning 1901. Thielska galleriet.

Men "Staden i solnedgång" (1897) behärskas av ett regnmoln, färgat glödrött av solstrålarna. "Midsommarnatt" (1898) upprepar motivet från "Tidig vårafton" med den förankrade galeasen som hållpunkt för ögat. Men den äldre målningen var hållen i milda toner, här äro färgerna mustiga och glödande, och penseln har dansat över sjö och himmel i breda, muntra drag.

Bredvid dessa övervägande *ljusa* stämningar ger "Majnatt" (1895) ett nytt anslag. Majnatten är ganska mörk, i förgrunden äro lyktor tända på det stycke av kajen, som syns, hela duken där ovanför upptages av sjö och himmel, åtskilda i fjärran av en smal landremsa med en rad svaga ljusprickar. Målningens totalton är blå med skiftningar av violett och grönt.

I "Riddarfjärden, sen höstkväll", målad 1898, återkommer samma motiv. Men effekten är stegrad, effekt av natt över det gasupplysta Stockholm, och behandlingssättet är dekorativt och summariskt, den härskande tonen djupt blå, gaskenet nedanför bergsstupen i förgrunden uttryckt i sällsamma former. Dessa

jagade, virvlande dunster återkomma på följande varianter av uppslaget, exempelvis på den här återgivna "Nocturne" (1901).

"Riddarfjärden", som inköptes av några vänner till konstnären och skänktes till Nationalmuseum, ger utan tvivel syntesen av Eugen Janssons personliga vision. Det var uppenbart, att han levat sig in i motivet och i stämningen och funnit ett uttryckssätt, som gav intrycket av denna, samlat och förtätat, med lyriskt patos. Realistisk impression var säkert ej det han sökt men väl dekorativ hållning och våldsam stegring av effekten.

Uppenbart är, att visionen förlorade ganska mycket av sin omedelbarhet genom att gång på gång upprepas. Dansk kritik fann Eugen Janssons nattstycken alltför rika på "blåelse" för att ge avsett naturintryck.¹ Visionen drevs till abstraktion.

Vid sekelskiftet målade han "Genvägar", den vanliga utsikten från Söder över Riddarfjärden men i nyktert dagsljus. En mulen dag mot slutet av vintern, fjärden är förvandlad till ett snöfält, snön är smutsig och gröngrå och i stigarna, upptrampade under vintern, börjar snön smälta. Stämningen är lugnt och vederhäftigt återgiven. I sträv och stram behandling varierade han motivet "Proletärkasern" — en ensam banal byggnadskoloss eller ett komplex av dylika, uppställda på tomma, ödsliga vidder i stadens utkant, det trista intrycket understruket av frånvaron av levande varelser. Han målade därjämte demonstrationståget första maj. I kompakt massa ormar sig tåget av demonstranter fram över Ladugårdsgärde, röda flaggor smälla för vinden, himlen är full av hotande stormmoln, men över höjden, dit tåget styr, lyser en symbolisk solstråle över talarstolen.

På ett självporträtt från samma tid framställde han sig som hatfull proletär med hotande uppsyn.

Han målade nu flera stockholmska gatmotiv i skymning och natt, i bred, stram behandling. De kunde äga en stark stämning av ensamhet och tystnad, av hemligheter bakom de stängda fönsterna, som blänka i nattskyminingen. Ingen levande trampar dessa gator — Besvärsbacken, den trånga Österlånggatan med de uthängda skyltflaggorna, även den moderniserade breda Hornsgatan är tom som en öken, elektriska ljusprickar, vita och gröna, stå i ändlöst perspektiv i den mörkblå natten. Men i "Soluppgång över taken" (1903) strör himlen guld och rosor över banala plåttak och skorstenar, och där är färgen klangfull och behandlingen ljus och mjuk.

Det nya århundradet medförde en överraskande omkastning i Eugen Janssons verksamhet. De motivområden, han koncentrerat sig på, tycks han ha funnit uttömda. Han blev figurmålare, ägnade sig uteslutande åt studier av naket, unga män, gärna i rörelse, gymnaster i sitt arbete, atleter, badande. Med imponerande viljekraft och seg uthållighet arbetade han på att övervinna bristen på

¹ Karl Madsen i Tilskueren 1903 om Konstnärsförbundets utställning i Köpenhamn.



E. Jansson. Utkant.
Oljemålning 1899. Nationalmuseum.

elementärt underlag. Han åstadkom arbeten, som utan all fråga intressera, huvudsakligen som kraftprov. Men något osmält och ofullgånget vidlåder dessa stora aktstudier, de göra intryck av små skisser, som upprepats i väldig förstoring utan att likväl nå stor hållning eller monumental karaktär.

I de båda stora sommarbilderna från flottans badhus, utförda 1907 och 1908, äro de många figurerna summariskt tecknade i blå konturer och överhuvud snarare ritade med pensel än måleriskt sedda.

Åter vågade han sig in på nya områden, i "Matrosbal", två varianter, och i en stor "Cirkusscen" — i ämnesval liksom i karaktär för honom dittills oförsökta uppslag. Cirkustavlans huvudgrupp är en atlet, som står på sin springande hästs rygg och balanserar en kamrat på sin uppåsträckta arm. Uppgiften har gällt att ge



Aug. Strindberg. Ruskpricken. Oljemålning.

haft anledning att förmoda, och att han ej saknade mod att ge sig in på nya vägar.

6.

August Strindberg, I sin överblick av svensk genombrottskonst under århundradets f. 1849, d. 1912. sista skede² inordnar Richard Bergh *August Strindberg* i den rad av "bestämt skilda och originella personligheter av fullt utpräglat modern läggning", som gävo denna tids måleri dess karaktär.

¹ Nationalmuseum äger *Majnatt* 1895, *Kväll vid Kornhamn* 1897, *Riddarfjärden* 1898, *Hornsgatan nattetid* 1902, *Soluppgång över taken* 1903, *Självporträtt (med bakgrund av badande flottister)* 1910, *Akrobater* 1912 m. fl. Göteborgs museum: *Februariafton* (senast 1893), *Nocturne* 1900 m. fl. I Thielska galleriet är Eugen Jansson fylligt och högst representativt företrädd — av 19 målningar, bland dem *Mångård* 1896, *Staden i solnedgång* 1897, *Genvägar* 1901, *Nocturne* s. å., självporträttet "Jag" s. å. och från konstnärens sista skede *Solbadare i flottans badhus* 1907, *Matrosbal* 1909 och den ofullbordade *Cirkusscen* 1913—14.

² Randanteckningar till katalog över utställningen av svensk genombrottskonst 1914, omtryckta i Nationalmusei meddelanden 1915.

uttryck åt en stark ögonblicklig rörelse. Även koloristiskt ger tavlan något i Janssons produktion helt nytt, starka färgmotsättningar, där för honom så ovanliga färger som svart och rött spela in — hästen är svart, de båda atleterna hållna i lysande cinnober. Tavlan blev aldrig fullbordad, hästen ej ens upptecknad, endast antydd.

Kärnan i Eugen Janssons konst torde vara att söka i den naturlyrik, som uttalar sig i hans tolkning av skymning, sommarkväll, vinternatt. Vid Stockholm var han fastväxt, de utflykter till andra delar av Sverige han ett par gånger gjorde, blevo för honom av föga betydelse, och han saknade håg och förutsättningar att nå nämnvärda resultat av de få och helt korta besök på kontinenten, han utan egen förskyllan upplevde 1900 och följande år. Hans sista skede visade likväl, att hans intressesfär ej var så kringstängd, som man

Strindberg var ju aldrig "professional", tillhörde aldrig målarnas skrå. Han hade ej givit sig tid till konststudier, däremot hade han på 1870-talet idkat umgänge med några unga artistslarvar — lösa fåglar, resonörer och filosofer — och hade då själv försökt sig på att måla tavlor. Han uppträdde även som konstkritiker och uttalade som sådan sunda och beaktansvärda åsikter.¹

Om sina försök som målare yttrade han längre fram, att det i hans kotteri ej begärdes att målaren skulle efterbilda naturföremål, "man skulle måla sitt inre och icke gå och rita av stockar och stenar, som ju voro betydelselösa i sig själva och endast genom att passera det förnimmelande och kännande subjektets smältugn kunde få någon form. Därför studerades ej ute, utan man målade hemma ur minnet och med fantasien". Själv målade han "alltid havet, med



Aug. Strindberg. "Vita märn", sjömärke vid Kanholmsfjärden. Oljemålning 1901.

kust i förgrunden, vresiga tallar, några nakna skär längre ut, en vitmålad båt, ett sjömärke, en prick. Luften var mest mulen med en svag eller stark ljusöppning i horisonten, solnedgångar eller månsken, aldrig klart dagsljus."²

Då han många år efteråt åter började måla, återupptog han samma metod och motiv av alldeles samma art, målade med förkärlek havet i storm med sjudande vågor, skyar i uppror, bränningar, som piska svarta klippstränder. Hans målnings-sätt förblev omedelbart, improviserat — söker man en förebild, så ligger det när-

¹ Se sid. 135 o. f. — ² Tjänstekvinnans son, III. I Röda rummet, kap. 1.

mast till hands att nämna Courbets mariner — som han sett under sin första parisresa 1876 — Courbets mörka, saftiga färg och hans lidelsefulla behandlings-sätt, där palettkniven kunnat få ersätta penseln. Strindberg kastade med sjudande fart färgerna i fläckar ner på duken, han målade sitt ständigt uppjagade tempera-ment och hans fantasi stormade och jäste, obändig och otyglad i en grad, som ej ens Markus Larson nådde — Markus Larson målade för publiken, Strindberg uteslutande för att ge luft åt sina inre syner.¹

Strindbergs måleri är obehärskat och osmålt. Man kan likväl instämma i Berghs uttalande, att "hur ofullgången hans konst emellanåt kan synas, lever dock en rik och äkta konstnärsande däri, vilken också emellanåt skapar bestående verk okunnigheten till trots".

7.

Olof Sager-Nelson, I Konstnärsförbundets genom uppslag och ansatser överraskande f. 1868, d. i utställning 1894 väckte ett nytt konstnärnamn uppmärksamhet, undran och förargelse. Modern parisisk syntetism, reaktion mot naturavbildning, mot allt, som kunde stämplas som banal skönhet, vacker och tom yta, fick då en svensk målsman i *Olof Sager-Nelson*.

Han var bondson från Värmland och hade, innan han vid 25 års ålder lyckades komma till Paris frestat en fattig artistynglings tillvaro i Göteborg och i Stockholm. I Göteborg hade han studerat i Chalmers institut i avsikt att utbilda sig till arkitekt men efter två år övergått till museets konstskola, som då leddes av Liljefors, hade så varit mönsterritare vid en tapetfabrik i Nässjö och sedan denna brunnit kommit upp till Stockholm 1892. Där hamnade han i en krets av ungdomar, som samlades i en ung skulptör Knut Åkerbergs ateljé. Denne, som nu besökte Konstnärsförbundets skola, hade nyligen vistats i Paris, och därifrån sände hans kamrat Aguéli rapporter om samtida jäsningsämnen inom konsten och om de nya sanningarnas målsmän. Den krets, som höll till på ateljén vid Artillerigatan, lät sig lätt fångas av teorier, den tycks ha utgjort ett sällskap av estetiserande världs-



O. Sager-Nelson. Självporträtt.
Tuschteckning. Paris 1894.

¹ Strindberg sålde sina målningar till sina vänner, då tillfälle erbjöds och för billigt pris, eller skänkte han bort dem. Spridda på många håll äro hans målningar ytterst föga kända. Tre små dukar finnas i Thielska galleriet, bland dem en slättmark under ovädershimmel. En storm på havet, kallad "Cyklon" eller "Den flygande holländaren", lämnades 1915 av R. Bergh som deposition till Nationalmuseum men återfordrades senare av hans arvingar.

frånvända ungdomar, som diskuterade livsglädje med tungt allvar, själva utan den ungdomlighet, som de utåtvända släktleden från sjuttio- och åttiotalen ägt i stora mått.

Olle Nelson, som han då och framdeles hette bland kamraterna — han lade senare sin moders namn, Sager, till sitt eget namn — omtalas från denna tid som



O. Sager-Nelson. Fiolspelaren.
Oljemålning. Paris 1894. Göteborgs museum.

en stark och levnadsfrisk ungdom. Han arbetade föga om dagarna men målade stämningar nattetid, visade sig hemlighetsfull och hågad att mystifiera kamratkretsen.

1892 återvände han till Göteborg och levde där röda rumsliv ett år framåt. I ett brev till Carl Larsson — som utan att vara hans lärare gav honom "råd och rekommendationer" — yttrade han, att han "sedan länge känt en dragning åt symboliken, men jag är inte mogen med det och kryper därför så länge, medan vingarna växa". Han befann sig i själva verket i uppenbar växt, visade ansatser och förutsättningar åt olika håll. Ett par figurstudier från detta år äro säkert hållna, i lugna, klara färgplan, och det vinterlandskap från Byelvsdalen, som Pontus Fürstenberg köpte — vidsträckt snöfält, genombrutna av ett blått vattendrag, i ljusa, klara färger — var oaktat det lilla formatet kraftigt dekorativt i hållning och behandlingssätt.

Ett påflugnet infall — bevarat av hans kamrat Albert Engström — hade till resultat, att Fürstenberg gav honom respengar till Paris och löfte om 120 francs i månaden under tre år framåt.

Detta skedde på sommaren 1883. Ingen anade, att "Olle" då hade endast två år att leva. Han var alls ej dödsmärkt, en kamrat i den pariserkrets, där han hamnade, skildrar honom som "frimodig, sund och tvärsäker, målmedveten och intensiv i sitt studium och sitt arbete".¹

I denna krets var hans expatrierade landsman Aguéli en huvudperson. För ungdomarna från den barbariska nordan förmedlade han bekantskapen med van Goghs och Cézannes måleri och med franska eller kosmopolitiska filosofer, independenter, drömmare och samhällsomstörtare. Dessa "bohomer och rapiner" — vittnar en av kamraterna — genomlevde då i Paris "en intensiv Sturm- und Drangperiod", i "vittfammande diskussioner och självsäkra fastsläenden av teser och idéer".¹

Det var vid denna tidpunkt, "Sar Péladan" i Paris stod upp som profet och förkunnare och "Rose-croix" behådade konstens pånyttfödelse. Om den ståndpunkt, det lilla svensk-finsk-franska kottieriet intog till stormästaren av rosens och korssets orden, har vad jag vet, intet dunstat ut, men uppenbart är, att Sager-Nelson i Péladans program fann uttalat mycket av sin egen trånad efter en mystisk och ideell, över sinnlighet och banal verklighet upphöjd konst.

Våren 1894 debuterade han i Stockholm med fem porträttstudier och ett franskt landskap. Medan denna utställning pågick, skrev han till mig ett brev, som jag — så ytterst föga belyst som hans konstnärskap och personlighet varit och är — tar mig friheten att här avtrycka i dess helhet.

Paris 9/4 94.

Herr G. Nordensvan.

Jag har läst vad Ni sagt om mig och det var bra.

Det bästa, som kunde sägas, om ock ej fullt juste.

Och därför skulle jag vilja giva en liten studie, som gav ett någorlunda distinkt begrepp om mitt strävande. När jag kom hit, slog mig genast i ansiktet den tröstlösa *décadence*, som i allt, särskilt nu konst kulminerar och vars stinkande, retande parfym mördar alla bättre instinkter, särskilt hos de unge.

Därför hugger jag genast huvudet av de svenska målarpojarna, som komma hit, ty de gå genast upp i eländet med hull och hår. Nå, det hör nu egentligen inte hit. Måla är en sak och konst en sak. Men nu målar man bara, man ger allt för "la belle matière", men *konst* vill man helst akta sig för.

Ty enligt min tro är det viktigaste av allt den stora och ödmjuka *rörelsen*², och ju mera den närmar sig formen för *bönen*, ju säkrare är det *sann och stor konst*.

Detta är grunden för min religion. Ty för konsten, som ju även är den sublimes kärleken, *prutar jag icke av på något*.

Således jag ställer mig varken till höger eller vänster utan helt enkelt rätt fram, ödmjukt men fast och energiskt.

Ännu så länge — lite utvecklad — har jag icke mina ögon öppna för mera än

¹ Finske målaren W. von Hausen i "Minnen från samvaron med Gustav Agelii i Paris och Cairo", Ord och bild 1926. Om Sager-Nelson se A. Gauffin, "Ur S.-N:s utvecklingshistoria" i tidskriften Kunst och Kultur 1920.

² Ordet "rörelsen" är här uppenbarligen ej liktydigt med "le mouvement" utan med "l'émotion".

(ett) slags människor, då det gäller verklig konst. Det är de, som komma emot mig eller med mig i samma strävan. Och lycklig har jag varit att träffa dem. Stort anlagda och naturligen lidande.

Det tyckes mig, som om Michelangelo, som jag arbetar på att förstå, endast visste av ett slag av människor eller snarare icke människor, varelser utan kön, voilà!

Det är ungefärligen därhän jag vill, och jag bävar icke för den långa tiden eller det oundvikliga utvecklingslidandet

Vidare har jag som hjältar, som uppfostrare och helgon Delacroix, L. da Vinci, Nicolas Poussin, Courbet m. fl. Och det är korrespondensen med dessa stora andar, som stärker, stöder och undervisar.

Detta är tillräckligt att bliva hänad och anses överspänd. Det är icke mera chic i dessa tider med velocipedidealet.

Men jag tröttnar Eder.

Några ord om mina tavlor.

De väckte mycket liv bland fransmännen och min konststrävan har förskaffat mig många intelligenta och dyrbara vänner.

Där är sålunda ett porträtt av en ung poet (den störste).

Det är mera än de andra ett porträtt moral.

Och där är färgtemperamentet det mest kompletta.

Och så en studie av en man med ett smärtfyllt huvud.

Det är en storartad intelligens, en occultist och stor kännare av Swedenborg.

De övriga. Ett litet barnhuvud, som jag nedlagt mycket uti.

Jag fäster emellertid intet annat avseende vid denna utställning än att där hemma genast visa vad man har att vänta. Jag arbetar flitigt och nästa år skall jag exponera saker här som (efter vad man tror) skola slå väldigt larm.

Jag har arbetat 6 à 7 år med peinturen under olyckliga omständigheter och har genomgått mycket.

Jag säger Eder allt detta därför att jag olyckligtvis är så ytterligt ömtålig och rädd för missförstånd. Jag har ett sådant behov av medkänsla och förståelse, som ofta kommer mig att göra dumheter.



O. Sager-Nelson. Fosterbröderna.
Oljemålning. Paris 1894. Nationalmuseum.

Skulle Ni få lust att någon gång skriva till mig, t. ex. om Edra intryck av mitt målaresentiment, skulle det mycket glädja mig.

Och vad de "stora" artisterna göra och tänka därhemma.

Om tolerans!

Rue de Vaugirard 103.

Eder

Olof Sager-Nelson.



O. Sager-Nelson. Porträtt av m:me Huot.
Oljemålning. Paris 1894. Thielska galleriet.

Förutom de målningar, som nämnas i ovan anförda brev, äro från åren 1894 och 95 gruppen "Fiolspelaren", dubbelporättet "Fosterbröder", "Madeleine" — Maeterlincks sagoprincessa, drömmande och trånande — och några kvinnoporträtt.¹ Tre av de sistnämnda tillhöra nu Thielska galleriet. Det äldsta av dem torde vara porträttet av Jeanne Tramcourt — 1894 gift med skulptören Christian Eriksson — det visar intryck av gamla nederländska mästare, kan betecknas som en talangfull studie, i själva verket något odeciderad i utförandet. Det mest betydande av dessa porträtt framställer m:me Huot, av målaren kallad "La dame de Silence". Denna dam

¹ För "Fiolspelaren" satt den finske målaren Väinö Blomstedt modell. Den äldre av "Fosterbröderna" var "porträtt av en fransk anarkist, till yrket bokhållare". Detta enligt katalogen över den minnesutställning, som anordnades i Nationalmuseum 1915.

presenteras i katalogen över minnesutställningen 1915, som "en kvinnlig anarkist, väninna till Louise Michel". Den person, Sager-Nelson framställt, gör starkt intryck av en gåta i kvinnohamn, utbränd eller lidelsefull, med något av fanatisk orygglighet i de svarta ögonen och i de hoppresade läpparna — även den energiska handen är i ovanlig grad värtalig. Målningens färgställning är med säkerhet vald, det elfenbensvita ansiktet med bakgrund i grönt, som till vänster övergår i röd cinnober, dräkten svart, stötande i djupt grönt.

Porträttet av "m:me Huots sonhustru" är uppmålat à la prima med flott och saftig pensel: blått, grönt, brunt, blekt gult. Det uppges vara Sager-Nelsons sista alster under paristiden — möjligen antyder det, att han då börjat söka sig ut ur sitt asketiska själsmåleri.

Färgen i hans målningar från paristiden är övervägande beklämmande, dyster, svart med grönaktiga dagrar. Figurerna äro teknade i summariska linjer och målade freskartat enkelt. Det ligger nära till hands att spåra påverkan av Greco, och mycket riktigt har kamraten Aguéli upplyst om, att Sager-Nelson i Paris blev intresserad av Greco, "som då ej ännu var på modet".

Till Sager-Nelsons självporträtt bilda hans fåtaliga landskap och Brügge-motiv en fängslande utfyllnad. Hans små tavlor från Brügge 1894 och 95 visa koloristisk livaktighet och rörlighet. Det har för ateljésittaren varit uppfriskande att i friluft måla sådana motiv som ett stadsparti med rader av brokiga leksakshus och svanor simmande i kanalen, där strandgatans gröna popplar stå på huvudet i vattnet. Det gamla Brügges karaktär fångar han i mosaikaktigt brokiga gatpartier, där de stängda husen liksom tränga sig tillsammans om de ensamma svarta spöken, som ses glida in i dunklet. Påverkan av gamla flamländska mästare är uppenbar i dessa lokalstudier, men på samma gång visa de frändskap med alster av franska modernister.

Utan all fråga hade Sager-Nelson stora utvecklingsmöjligheter. Hans med hetsig viljekraft drivna arbete avbröts av tillstötande lungsjukdom, sannolikt orsakad av fuktighet i den kalla ateljé, där han bodde och arbetade. Den kraftfulla och verkningstygne mannen blev "bitter och sorgbunden". Han sökte bot i sydlandsk luft, till en början på Korsika, därefter i norra Afrika och dog i Biskra våren 1896.¹

Ivan Aguéli, f. Ivan Aguéli — en av hjältarna i den bohemkrets i Paris, dit 1869, d. i Barcelona 1917. Sager-Nelson hörde — var en ensamstående företeelse i den svenska konstvärlden, som han för övrigt ej hade mycken beröring med. En kuriös typ för svensk expansionsdrift och äventyraryllyne tycks han ha hållit sig uppe mest genom sin livliga och mångfrestande intelligens, sin

¹ Av Sager-Nelsons kvarlåtenskap äger Nationalmuseum Fosterbröderna, ett Flickhuvud o. a., Göteborgs museum Vinterlandskap 1893, Fiolspelare, ett par Brügge-motiv m. m. ur Fürstenbergs samling samt flera franska och belgiska motiv. Thielska galleriet äger La dame de Silence och de två övriga här nämnda kvinnoporträtten.

vittfamnande vetgirighet, sin oböjliga självkänsla och sitt förakt för vardagsmänniskors ävlan.

Han var helt borgerligt född i Sala, hette Johan Gustav Agelii, lär i sin ungdom ha börjat måla i Visby och fortsatte i Paris. Dök i början av 1890-talet upp i Stockholm som elev i Konstnärsförbundets skola, då Zorn undervisade där, men de båda trivdes ej under samma tak. Aguéli var modernist och opponent och i Zorn lärde han känna en förbenad professorstyp. I Paris fann Ivan Aguéli — som han där skrev sitt namn — uppmärksamhet, då han blev infångad vid en anarkistrazzia. Bland kamraterna var han upprorstalaren, men där tog man ej hans brandtal på allvar, och särskilt tog sig Sager-Nelson frihet att driva med honom. Aguéli sökte anarkisters sällskap, blev häktad, fick stanna i Mazasfängelset flera månader, tröstade då sina vänner med att han haft det tråkigare i Sverige och använde tiden till studier och meditation i arabiska, kinesisk filosofi, astrologi och ockulta vetenskaper.¹

Utsläppt ur fängelset begav han sig, trött på de moderna polissamhällena, till österlandet. Gauguin hade flytt civilisationen och hamnat på Tahiti, Aguéli sökte med sina förutsättningar till Egypten, till en primitiv kultur och till uråldrig visdom. Han övergick till islam och stannade många år i österlandet.

Sverige tycks i hans synkrets ha legat långt ute i periferien. Som målare förblev han där okänd, och det ser ut, som hade han ej heller sökt göra sig gällande i utlandet. 1911 kom han till Sverige, och året därpå dök han upp på Konstnärsförbundets utställning med ett par Visbybilder, ett stockholmsmotiv "Hyreskaser" och en "Ung flicka". Efter hans död av olyckshändelse i Barcelona hitkom en samling små målningar, spanska och franska, mestadels figurstudier men också österländska stämningar. Några stannade i Nationalmuseum. Man har dem i minnet som alster av förfinad och smält kolorism, hållna i helt få, känsligt avvägda toner. Framför allt har man intryck av att målaren fångat tropikernas solbrända mark och dess torra och brännande atmosfär. Till en närmare kännedom om hans konstnärskap saknas material.

8.

Naturligtvis saknades ej heller under denna nationalitetssträvandets tid unga svenska konstnärer, som sökte till utlandet för att se och för att stadga sina intryck. Enstaka svenskar funnos allt fortfarande i Paris, och genom Paris gick de flesta utresandes väg. Där funnos de, som studerade metodiskt på långt sikt, exempelvis skulptörerna — från Christian Eriksson och Verner Åkerman, som båda varit med redan på åttiotalet, och till Carl Milles, som ankom 1897 —

¹ Se den förut påpekade uppsatsen av W. v. Hausen, Ord och bild 1926.



K. Trägårdh. Får på bete.
Oljemålning 1895. Nationalmuseum.

och dit kommo f. d. elever vid konstskolan i Göteborg och akademigossar från Stockholm.

Bland de sistnämnda hade målarna Alf Wallander och Gustav Wallén tillhört den svenska kolonien på åttiotalet — den förstnämnde hade till och med förbluffat sina landsmän genom att vinna en första klassens medalj på världsutställningen 1889. Wallén inhöstade en medalj av tredje klassen på salongen 1891 för sitt Bretagnemotiv "I sorgehuset". Samma utmärkelse tilldelades då landskapsmålaren Anselm Schultzberg, medan Vilhelm Smith vann mention för en täck och frisk barngenre.

Karl Trägårdh, f. Åttiotalets traditioner representerades inom landskapsmåleriet 1861, d. 1899. Edvard Westman f. av bl. a. *Karl Trägårdh* och *Edvard Westman*, som båda målat i 1865, d. 1917. Grez. Det var intet receptmåleri, de tillägnat sig i Frankrike men väl friluftsstudiets grundsatser. Deras studier visade ingen stark originalitet och inga revolttendenser men väl vaken naturkänsla och säkerhet i uttrycket — som exempel kunna nämnas Westmans "Höskörd i Normandie" 1888 och Trägårdhs lilla strandstudie "Ån vid Grez" 1889.

Trägårdh hade växt upp i Skåne, och till det skånska slättlandet med sankmark och pilträd i mjuk, dallrande luft eller till Hallands Väderö och Gottskär

sökte han under sommarbesök hemma. I sina studier i Sverige liksom i Frankrike skildrar han med förkärlek kor och får på bete, de frodiga korna ute i vattnet under åskdiger himmel, fårfloeken i hagen eller på ängen i det franska soldiset. Bland skånska målare blev han en efterföljare till Kallenberg.

Under sin sista tid målade han även hästar i frihet. Hans personliga "note" kom allra mest omedelbart till uttryck i smärre studier inför naturen i frisk och frodig behandling.¹

Hemma i Sverige mötte franska naturstudier under denna det nationella genombrottets tid ett högst begränsat intresse. De tyckas ha blivit ansedda som överflödiga. Westmans stämningar beaktades på salongerna i Paris och fingo där goda platser men mötte likgiltighet hemma.

Från Göteborg hade Carl Wilhelmson, Herman Norrman, Gustav Albert och Sager-Nelson kommit till Paris, Norrman och Albert hade 1887 begivit sig till Nordamerika för att söka lycka. Efter tre år därstädes hade de emigrerat tillbaka till gamla världen. Norrman återvände sedan efter ett år i Paris till sin småländska hembygd. Vi skola återfinna honom där.

Gustav Albert, f. 1866, d. 1905. *Albert* stannade till döddagar i Frankrike, bröt igenom med franska landskap, fick sälja till franska staten och efter sin 1862, d. 1923. död även till den svenska — en flodutsikt från Oisedalen, som inköptes på inrådan av landsmän i Paris men som föga motsvarade förväntningarna.

Framgång i Frankrike hade även *Arvid Johanson*, "Marin-Johanson" — så kallad för att ej förväxlas med andra Johansöner. Han var en södergrabb från Stockholm och en oförfärad gåpåare. Bosatt i Paris från 1892 gjorde han sig till en början känd som rask illustratör, steg i graderna till officiell "peintre du ministère de la marine", åtföljde franska eskadrar på expeditioner, blev dekorerad och medaljerad. Han var skicklig på sitt område, kunde placera moderna pansarbåtar korrekt i sjön och med säkerhet återge deras rörelse.²

Genom Paris gick våra utvandrares väg åt olika väderstreck. Sager-Nelson var ej den enda, som lockades till det drömmande Brügge. Paul Graf — liksom Vilhelm Smith elev av Bonnat i Paris — målade månsken över kanalerna skickligt, något i Fritz Thaulows riktning. Pelle Swedlunds öde, tillbommade byggnader vid de stilla vattnen äga poetisk charm. Mera måleriskt kända äro Vilhelm Smiths Brüggemotiv — ett med svarta kvinnor, belysta av en stråle av aftonsol, medan skuggan faller mörk över kanalen och husen i bakgrunden. Smith hade i Paris haft framgång med en liten elegant behandlad stuginteriör med tre barn, som leka med en krabba på golvet — tavlan vann mention på salongen 1891 och sändes så till Stockholm, där Konstföreningen ej inköpte den. I Italien målade

¹ Nationalmuseum äger *Ån vid Grez* 1889 och den stora duken *Får på bete* 1895.

² Torpedbåt i aktion, Göteborgs museum.



P. Ekström. Vinterlandskap från Öland — fallande skymning.
Oljemålning. Nationalmuseum.

han sedan kraftfulla och karaktärsfulla studier, bland dessa en lazzaron, som sitter på trottoarkanten och latas i solen, trasig men storbelåten med sin värld. Olle Hjortzbergs väg gick genom Paris till Italien och år 1900 vidare till Grekland och Palestina — han lade under dessa studieår grund till en gedigen utbildning i monumentalmålning. Orientmålaren Aguéli är här i det föregående omnämnd.

9.

Per Ekström. Av parisarna från sjuttio- och åttiotalet var *Per Ekström* nu hemmastadd i hemlandet. Växlingen av luft och miljö hade ej vållat honom något huvudbry. Han hade återsett sin ungdoms natur och återknutit bekantskapen med sina gamla motiv, med Ölands mjuka dagrar, med skymningen över heden och vinterns kärva ödslighet. Han målade översvämmad slättbygd i solljus, som trängde genom dunstfylld luft, men även morgonsol, lysande från en ytterst lätt beslöjad vinterhimmel — "Sol och snö" (1891). Motivet var godtyckligt valt och utan intresse, det var naturfenomenet, som intresserat honom.

Energisk fortfarande och alls ej instängd inom ett begränsat område målade Ekström än västkustnatur — det stora Bohuslänslandskapet "Bland bergen" — än stockholmsstämningar — Norrström i snöglopp — än Ölandsslätten i olika årstider och olika belysning. Det är sin känsla för naturen, han målat, och denna känsla har han hållit frisk och ungdomlig in i sin höga ålderdom.¹

¹ Sol och snö tillhör Göteborgs museum, där Ekström är gott representerad. Även Nationalmuseum ger en god inblick i hans verksamhet: det av Karl XV inköpta Höstlandskap i aftonstämning 1872, flera franska stämningar och av senare svenska Solglitter på havet 1890, Bland bergen 1891 samt Ölandsmotiv i sommar och vinter.



E. Rosenberg. Marskväll.
Oljemålning 1890—1901. Nationalmuseum.

Ungdomsfrisk förblev också *Olof Arborelius*, som aldrig tröttnade på att måla svensk natur i frodig sommargrönska och i mjuk vintersnö, med allt högre uppdriven färgstyrka och bred, rättfram penselföring.

Edvard Rosenberg, *Edvard Rosenberg* tillhörde 1880-talets unga garde, Perséus' f. 1858. elevkrets och akademien, fick kungliga medaljen 1882 för "Ekskog i middagsbelysning", vistades därefter två år i Paris och vid franska nordkusten, har sedan uteslutande målat svensk natur i Sverige.

Redan hans tidiga alster visade starka ansatser och kraft i behandlingen. I Paris vann han mention på salongen 1886, hemma förvärvade Nationalmuseum tre stora landskap. Det tidigaste är ett Mälarlandskap, vänlig höstmorgonstämning i soldis, det därefter — "Marskväll" — i monumental hållning, betonar kraftigt den nordiska vinterns tyngd och kuslighet, snön ligger stenhård i skogsbacken, och björkarna stå svarta som trasiga ruskor mot himlen, som är glasklar men kall och snål. I det tredje — "Vinternatt" — skymtar en ensam älg i skogens mörker.

Måleriet har nu erövrat den nordiska vintern och gått ut över olika landsdelar. Gustav Fjæstad, f. 1868. I tolkning av vinterns friskhet och glans, av sol över snöfält eller av sol i täta skogar bröt *Gustav Fjæstad* nya vägar.

Denne fjällnaturens, skogarnas och ensamhetens målare var infödd stockholmare. Han hade 1893 varit Liljefors' biträde vid anordnandet av Biologiska



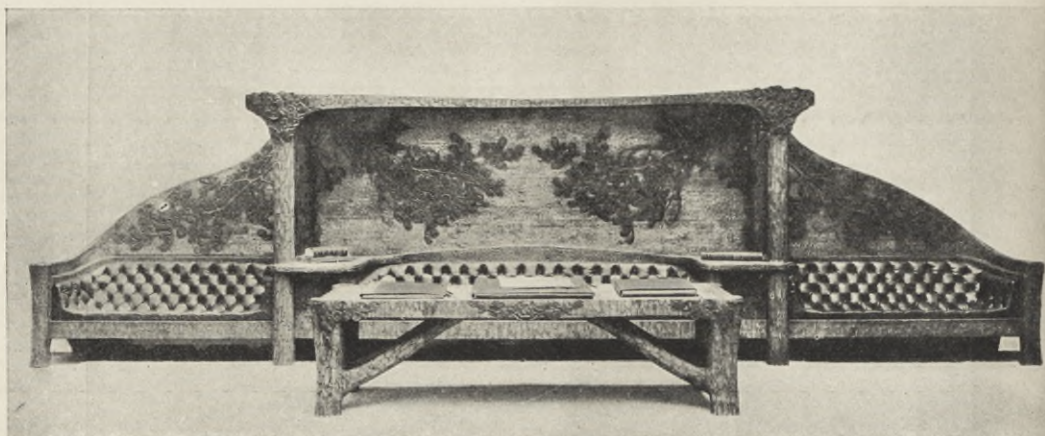
G. Fjæstad. Is med drivsnö.
Oljemålning 1902.

museet, där Liljefors målade landskapsbakgrunderna, hade sedan biträtt Carl Larsson vid utförandet av freskerna i Nationalmuseum 1896. Han utställde till en början värmländska naturstämningar i akvarell — "Vintermånsken", "Kommer aldrig våren", "Glitter i rinnande vatten" — och även målningar i tempera eller i olja — "Våt skog", "Snö", "Rimfrost på is", "Snödriva över en gärdesgård".

Dessa taveltitlar ange tydligt nog det område, han valt eller som tvungit sig på honom.

Det är inte vinterns strävhet och kuslighet, Fjæstad målar. Vintern är hans speciella årstid och den vita snön är hans älsklingsfärg. Nära nog smeksamt behandlar han denna lätta snö, ett mjukt och rent täcke, som det vore synd att sätta spår i. Hans längtan efter våren tycks ej vara synnerligen stark, vintern är bra som den är, naturen sover i lugn och det är ingen mening i att allt detta vita och rena skall rinna bort vid första blidväder. Medan härligheten varar, så låt oss i alla händelser glädjas åt snödrottningens paulun och snöjungfrurnas dansplan, åt de vita buskarna, vilkas grenar äro tjocka och mjuka som en björnunges ramar, och över dessa stora flingor, som svävat ner och lagt sig på den nätt och jämnt tillfrusna sjöns isyta som små leksaksbollar åt snödrottningens barn.

Personlig blick och känsla funno hos Fjæstad ett personligt uttryckssätt. Att detta måste leda till dekorativ hållning var från början uppenbart, detaljerna, så som han såg dem, inbjödo till ornamental formgivning, framför allt till textil behandling. Snön har i hans tidiga stora vintermotiv varit fast och frusen, i de



G. Fjæstad. Soffa och bord i furu.
Thielska galleriet.

senare betonas mjukheten i snöns massa med illusorisk stoffverkan, linjerna ha nu föga att betyda. Oljemålningen "Snö" i Göteborgs museum och gobelängen "Grenar i snö" i Thielska galleriet äro i högsta grad representativa.

Fjæstad — mästare i ordets gamla betydelse, mångkunnig i handslöjd — är en av våra nationella konstnärer och en av dem, som medfört förnyelse inom svensk konst. Thielska galleriet innehåller fullgoda prov såväl på hans måleri som på hans textilkonst, gobelängerna "Saltvatten" och "Sötvatten" — efter mästarens kartonger vävda av hans systrar — dessutom den här ovan nämnda snödrivan, vidare bonader och mattor i flossa, lyktor i smidesjärn med motiv av grangrenar och kottar, möbler som "stabbestolar" i furumotiv och jättesoffan — sex meter i längd, en enastående väldig möbel i en helt och hållet nyuppfunnen stil, alls ej bondsk, ganska raffinerad och olik allt annat. Dess färg är mustigt brunröd, ytans behandling ger intryck av granbark.

Gustav Fjæstad var en av de konstnärer, som hamnade i en för dem främmande landsända och vuxo fast där. Stockholmspojken slog sig ner i Arvika, liksom Carl Larsson — även han stockholmsgrabb — slog rot i Dalarne. Å andra sidan sökte naturligt nog många av målarna tillbaka till sin barndomsbygd. Zorn — fastän världsmedborgare — förblev först och sist dalkarl, liksom Nordström var västkustbo, Hesselbom dallänning, Wilhelmson bohyslänning och Norrman hemma i Småland.

Herman Norrman, *Herman Norrman* var bondson, hade i sin ungdom gått i hantf. 1864, d. 1906. verkslära som snickare och yrkesmålare, hade i Stockholm försökt sig som elev vid Konstakademien 1885 men vantrivdes där och flyttade snart nog till Göteborg. Carl Larsson räknade honom bland sina bästa elever vid Göteborgs musei konstskola — i den krets av ungdomar, som då samlats därstädes,

nämnde Carl Larsson förutom Norrman Gustav Albert, Otto Holmström, Albert Engström och Carl Wilhelmson.

Norrmans bevarade studier vittna om en ganska brådmogen begåvning. I ett självporträtt från 1883 är ynglingens trotsiga självkänsla uttrycksfullt betonad. Från 1886 och 87 finnas några små porträtt i helfigur i interiör. Där sitter målarens moder i sin gungstol i ett ombonat vardagligt rum, färgen är stark om också något brunsåsig. En ung göteborgsdam i svart siden är avbildad sittande i en elegant åttiotalsinteriör, mjuka stoffer i starka färger. Kamraten Gustav Albert sitter tecknande, sedd i profil i silhuett mot ett fönster med vita tyllgardiner — valörstudiet något grovt, målningen skisserad i breda drag.

Från 1887 — samma år som de båda



H. Norrman. Självporträtt.
Oljemåln. Paris 1901. Thielska galleriet.



H. Norrman. Solnedgång.
Oljemålning.

sistnämnda studierna — finnas även landskapsstämningar, bland andra ett fiskläge med röda klippor i solnedgång, ljusa färger, ärligt och gott förstahandsstudium.

Detta år begav sig Norrman i sällskap med Gustav Albert till Nordamerika. Han lär där ha livnärt sig som skyltmålare och möbeldekoratör. Förhoppningarna att bryta sig en bana i den nya världen gingo dock ej i uppfyllelse, det dröjde ej länge förrän de båda kamraterna återvände till Europa. Efter ett år i Paris åter-



*H. Norrman. Molnskuggor.
Oljemålning.*

såg Norrman sin fosterbygd. Han satte bo i Tranås, gifte sig, födde sig som möbelsnickare och målade hädanefter endast på lediga stunder.

Från emigrantskedet förskriver sig en representativ målning, som Nationalmuseum för ej länge sedan förvärvat, ett ganska stort parkmotiv från New York — ljus, luft, vårsol över frodig grönska, det hela hållet i lätta, klara, blonda toner. I frisk omedelbarhet, i känslans osökta uppriktighet och färgens renhet och klang nådde han sin höjdpunkt i studier från Frankrike och i enstaka naturiakttagelser från hembygden under tiden närmast efter återkomsten.

Under sitt sista skede sökte han ett nytt uttryckssätt, på samma gång som han med styrka betonade Smålandsbygdens kärva karaktär: stora vidder av hed, kärrmark eller bergåsar, klädda med mager skog. Men över den karga bygden breder

sig en himmel utan gränser och molnen torna upp sig i väldiga massor och medan de segla fram glida deras slagskuggor stilla över landet. Eller sova fälten under en sprakande solnedgång eller i smekande månlyjus. Och inne i furuskogen härskar tystnad och enslighet mellan de höga stammarna.

Sin naturkänsla uttryckte denne isolerade och ruvande konstnär högst personligt. Han arbetade sig till ett utstuderat behandlingssätt med färgerna uthamrade, tungt och kompakt sammanpressade, mosaikartat avsatta, liksom murade på duken — iakttagarna vädrade inflytande av Segantini. På något avstånd kan en målning av Norrman från hans senare tid ge intryck av en gammal fresk eller en vävnad. Hans kolorit från denna tid — gärna hållen i kopperton eller i blekt



*H. Norrman. När dimman stiger upp.
Oljemålning 1904.*

ljusgrönt — är på en gång klangfull och stark, mustig och mild. Den koloristiska hållningen är konsekvent genomförd. Fastän målningen är tålmodigt genomarbetad, är det omedelbara naturintrycket likväl energiskt fasthållet, än musikaliskt smekande, än med våldsamt styrka samlat och förtätat.

Herman Norrmans verksamhet under detta hans sista skede omfattade föga mera än ett årtionde. Han debuterade i Stockholm 1897 med en liten vinterstudie, väckte året därefter uppmärksamhet med "Vid åkanten" — aftonhimmel och strandbjörkar, som avspeglar sig i rörligt vatten, färgklang i guld och rött. Bland hans följande representativa arbeten äro "Molnskuggor", "Gårdsägor" (Smålandsterräng 1899), "Majafton" (med uppstigande fullmåne över sjö 1901), "När dimman stiger upp" (1904).



O. Hesselbom. Vårt land, vårt fosterland.
Oljemålning 1902. Nationalmuseum.

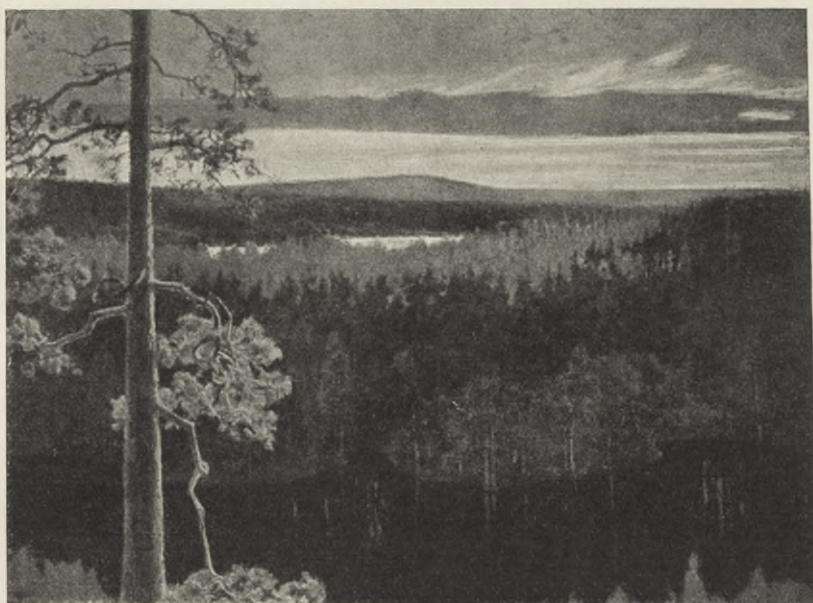
Norrmans sista arbete, "Insjölandskap", är i vissa detaljer ofullbordat, men stämningen av stillhet och lugn, aftonsolens glöd i tallstammarna, strandens spegelbild i den mörka tjärnen är uttryckt med känsla och karaktär. Detta hans sista verk betecknar återgång från den färghållning i koppar och guld, som karakteriserar hans alster från de närmast föregående åren, till en svalare tonskala och ett lättare behandlingssätt.

En stark, egenartad, kultiverad målarbegåvning hade Sverige ägt i denne ensamme naturdyrkare, som aldrig sökt göra sig personligen uppmärksam, men som arbetat så ihärdigt och trots hämmande omständigheters tryck ej låtit sig slås ner, ej ens stannat i växten.¹

10.

Otto Hesselbom, En av de konstnärer, som voro i ordets hela mening *hemma* f. 1848, d. 1913. i sin fosterbygd och som återvände dit efter att ha känt sitt främlingskap i för dem ny och ogästvänlig luft, var *Otto Hesselbom*. Han var bördig från Dalsland, från Änimskog ej långt från Vänern, fick först efter fyllda 40 levnadsår tillfälle att ägna sig åt konststudier. Han blev extraelev vid akademien och stannade som sådan i sju år. Då han omsider började deltaga i utställ-

¹ Norrman är representerad på Nationalmuseum av det här omnämnda porträttet av sin moder, av parkmotivet från New York 1890 och av senare landskap och porträtt. Staten äger även självporträttet 1883 (i den Ester Lindahlska donationen, nu i Nyköpings museum). Göteborgs museum äger "Vid åkanten" o. a., Thielska galleriet två självporträtt, flera landskap samt ett par stora, kraftfullt hållna teckningar. Det ofullbordade "Insjölandskap" m. fl. finns i prins Eugens samling. Ett par stämningar från Tranås — bland dem "Storgatan efter regn" 1897, i Köpenhamns Konstmuseum — äro hållna i ett brett behandlingssätt med flytande penseldrag.



G. Kallstenius. Småland.
Oljemålning 1902. Malmö museum.

ningarna, behandlade han karga motiv från en fattig landsbygd, upptecknade i grova drag och med enkel och summarisk färgbehandling, minst av allt något för ögat bestickande. Med stora, panoramaartade motiv från hembygden — vidsträckta utsikter över åsar, skogar och vattendrag — väckte han betydligt uppseende, framför allt på utställningar i utlandet och räknades vid sekelskiftet, särskilt av tysk och italiensk kritik, till samtidens betydande representanter för hemkonst och för dekorativ naturframställning. Medelpunkten i hans verksamhet blev det stora, av starkt och osökt lyriskt patos fyllda Dalslandspanoramats "Vårt land, vårt fosterland", som omsider förvärvades för Nationalmuseum.

Anshelm Schultzberg, f. 1862. Anshelm Schultzberg liksom Gottfrid Kallstenius — som båda tillhörde den akademiska elevkretsen från 1880-talet — representera solitt, kraftigt, vederhäftigt studium. Ingendera söker en egenartad stil, snarare ett allmänfattligt uttryckssätt, och båda rätta sin palett efter det motiv, som avbildas, medan åtskilliga andra målare föredraga att lämpa naturens färger efter deras egen palett. Båda ha en avgjort populär läggning, äro raska i vändningarna och ha haft framgång, ha inhöstat medaljer på utställningar i utlandet och äro representerade i museer här och var både i gamla och i nya världen.

Båda ha i sin ungdom varit akademistipendiater, ha målat i Grez och i Italien och framför allt i hemlandet. Schultzberg, bördig från Falun, gjorde sig bemärkt

genom snölandskap från Bergslagen, exempelvis genom den stora, ljusst hållna "Valborgsmässoafton" med eldarna och rökpelarna upp emot den klara himlen i det snöiga landskapet med den tillfrusna älven. Kallstenius valde ämnen som "Förvildad trädgård" och "Sommardag i skogen". Han har outtröttligt varierat barrskogsmotiv med vasst solstänk över stenbunden mark, klarblå himmel och röda stammar. Bördig från det småländska kustlandet visar han förkärlek även för röda klippor i kvällssol, för havet med rullande vågor i frisk förmiddagsluft och för brokiga stormhimlar över mörka vidder. Hans kolorit är stark och mustig, ej sällan tung och kompakt, och till våldsamma effekter har han visat en uppenbar dragning, har dock uttryck även för lyriska, musikaliska toner. Detaljstudiet kan någon gång verka fotografiskt, men det finns bland hans målningar även stora sammanfattande stämningar som exempelvis "Månskensnatt på Gotland" — stilla, ljus sommarnatt, utsikt från klitterna över vidsträckt slättbygd, en osökt stämningsfull idyll — eller den i fågelperspektiv sedda "Småland", där såväl likheten som olikheten med Hesselboms "Vårt land", är iögonfallande.

Kallstenius' konst har i regeln varit behärskad realistisk naturskildring. Han har dock ej stått främmande för romantik och drömmeri. Vid framskriden ålder har han i ett par stora fantasier med symbolistiskt innehåll överraskat genom att röra sig på för honom ditintills ganska främmande områden.

- Axel Fahlcrantz, f. Svärmeri och fantasi dominerade i *Axel Fahlcrantz'* konst. 1851, d. 1925.
 Vilhelm Behm, f. Sinnets livaktighet ärvde han från sin fader, den kvicke och satiriske biskopen och skalden, böjelsen för poetisk natursyn 1859.
 Elias Erdtman, f. från farbrodern Karl Johan Fahlcrantz, romantikens hövding i svensk landskapskonst under 1800-talets tidigare skede. 1862.

Axel Fahlcrantz började som käck och frisk realist, övergick under årens inflytande till musikaliskt stämningsmåleri, skymning, natt, månsken, sovande sjöar, vidsträckta vidder — motiven gärna hämtade från Stockholmstrakten, från skärgården och havet. Motiven äro de mest osökta, ett stycke hed, himmel eller sjö, behandlingen kunde sakna fasthet och intensitet; sitt bästa nådde han i mjuka, måleriskt behagfulla atmosfäriska studier, en ensam drömmares syner och stämningar.

Det atmosfäriska studiet dominerar i *Vilhelm Behms* landskapskonst, alltid ärlig och pålitlig, utan annat fantasiinslag än det känslan inför naturen omedelbart inger den mottaglige tolkaren. Hans skildring är mindre lokalt betonad än vad fallet var med många av kamraterna under detta skede av sökande efter svensk karaktär i konsten.

Elias Erdtman, östgöte till börd, målade i sin ungdom känsliga naturstudier i Grez och blev efter sin hemflyttning specialist på Östergötlands skärgård, som han återgivit i omsorgsfullt studerade målningar av god lokal karaktär.



A. Bergström. Sibyllegatan, vintereftermiddag.
Oljemålning 1892.

Anton Genberg, f. Norrlands natur fick käcka och vederhäftiga tolkare.
1862.
Carl Johansson, f. *Anton Genberg* — jämtlänning — har skildrat sin fosterbygd
1863. från Dalarnes gräns till Storlien under olika årstider, i bred,
Erik Hedberg, f. flytande behandling och har till omväxling målat både i Grez
1868. och vid Medelhavskusten. *Carl Johansson* från Härnösand —
Vilhelm Smith, f. som även han tillhörde akademikretsen från åttiotalet — har
1867. målat i Stockholmstrakten, i Skåne, i Frankrike och på Teneriffa
Alfred Bergström, men framför allt hemma hos sig i Norrland — en av de konstnärer, som ge
f. 1869. exempel på att isolering ej måste orsaka konstnärlig avmattning, stillastående och
tillbakagång.

Detsamma gäller *Erik Hedberg*, bördig från Gästrikland, tolkare av enkla, känsligt uppfattade nordsvenska stämningar.

Motiv från nordliga Sverige målade också *Vilhelm Smith*, som var född i Karlskrona och har studerat i Paris, Brügge och Italien. Mustigt och brett har han målat italienska käringar, osteriascener och levnadsglada lazzaroner, i Sverige kolörare i Bergslagen och vinterlandskap från Dalarna med röda stugor i den vita snön. Är även en god porträttmålare.

Till detta släktled av akademielever hör *Alfred Bergström*, stockholmare. Han

gjorde sin pariserresa 1894 — från denna resa stammar bland annat "Sommardag vid Suresnes", där den överhettade luften och det kritaktigt vita solskenet är träffsäkert återgivet — besökte även Nordfrankrike och Holland, har sedan under en frodig verksamhet målat svenska motiv från havet och landsbygden — solig snö vinter, vårbrytning, sommar. En Stockholmsmålning, som förutom konstvärdet har lokalt intresse, är det här meddelade motivet från Valhallavägens skärning med Sibyllegatan, sådan platsen tedde sig i början av 1890-talet.

Axel Erdmann, f. Stockholms säregna karaktär hade blivit så gott som åter-1873.
Aron Gerle, f. 1860. upptäckt av de hemkomna parisarna och tolkad med olika lynnen och förutsättningar av Nordström, prins Eugen, Eugen Jansson och flera. Bland senare Stockholmsskildrare äro Nils Kreuger och *Axel Erdmann* — den sistnämnde slog sig på att måla även moderna, banala gator och platser i olja, medan *Aron Gerle* valde stämningar från gamla gator uppe på malarna, halvskumma natt- eller morgonstämningar över sovande, tillbommade gamla byggnader — motiv, som visa någon släktskap med Eugen Janssons blå gatstämningar utan att man likväl kan beskylla Gerle för efterbildning, lika litet som hans tungt allvarliga landskap och kolteckningar, om också besläktade med Nordströms, kunna avfärdas som konst i andra hand.

Axel Sjöberg, f. Skärgården utanför Stockholm har fått sin målare i *Axel Sjöberg*. Det är ej sommargästernas miljö, han skildrat, ej heller idrottsmännens, seglarnas och tävlarnas tummelplats. Hans område blev yttersta skären, havsbandet, och han har skildrat denna miljö med kärvt allvar.

Hans väg gick genom Konstakademien — där han 1891 målade tävlingsämnet "Den heliga Birgitta besöker sjuka i Rom". Under många år framåt var han en ivrig sökare efter sin egen konstnärliga personlighet. Hans miljö blev skärgården, och i framställningssättet anknöt han till tidens rörelser, framför allt till Liljefors och Nordström, sökte från impressionistisk friluftsverkan till syntetism, sammanfattande, brett behandlingssätt i mustiga färger. Bäst lyckades han i de målningar, där han varken forcerat färg eller uttryck, exempelvis i den i grått stämde "Skärkarl" — skytten, som i bergskrevan ligger på lur efter havsfåglar. Vid övergången till det nya århundradet tillkom bland annat "Jordbruk i havsbandet", där landskapets terräng och molnformationer äro fast och kompakt uppbyggda. Han arbetar sig fram till en starkt patetisk färgkonst och en kraftig fläckteknik, som senare övergår i bred dekorativ sammanhållning i stora färgplan.¹

Rikard Lindström — även han hemmastadd i Stockholms skärgård — tillhör i sin konst helt och hållet 1890-talet.

¹ Skärkarl 1900 i Thielska galleriet. Jordbruk i havsbandet, utställd 1901, i Nationalmuseum.



A. Sjöberg. Plöjning i havsbandet.
Oljemålning 1900. Nationalmuseum.

Likaså tillhör fru *Anna Boberg* som Lofotenmålare det innevarande århundradet.

Oskar Hullgren, f. 1869. Marinmåleriet ägde vid sekelskiftet jämte "Marinjohanson"¹ sin svenska företrädare i *Oskar Hullgren*. När han 1897 erhöi kungliga medaljen vid Konstakademien — för ett motiv från Bornholm — hade han studerat såväl vid denna akademi som i London i Herkomers ryktbara skola. Fastän "landkrabba", född i det inre av Småland, blev han de stora horisonternas, de stora havens och fjärran belägna kusters tolk.

Med säkerhet och färgkraft har han målat havet i lugn och i storm, Lofoten och Medelhavsstränder, blåa vågor och kokande bränningar mot solstekta klippor. Hans centralpunkter ha varit Bornholm och den nära därtill belägna Kristiansö.

Det skånska fastlandet hade sin lokalt betonade konst, som självklart nog fick en viss släktskap med danskt måleri. Gustav Rydberg, "Skånes konstnärliga upptäckare", målade allt fortfarande med obruten kraft och friskhet den skånska slättbygden med åker, äng och småskog, bondgården och bygatan och även kustlandet med fisklägen, sandstrand och det blå havet.

¹ Se sid. 416.



J. Lundegård. Hän mot kvällning.
Oljemålning 1898. Göteborgs museum.

Justus Lundegård, f. 1860, d. 1924.
Adolf Persson, f. 1862, d. 1914.
August Johnson, f. 1873, d. 1900.
Per Gummeson, f. 1858, d. 1928.
Albert Larsson, f. 1869.
Anders Trulson, f. 1874, d. 1911.
Ernst Norlind, f. 1877.

Ett yngre släktled upptog studiet av hembygden. *Justus Lundegård*, som tillhört Perséus' lärjungekrets vid början av 1880-talet och omsider fick fast fot i sin hembygd, ägde frodig färgkänsla och ungdomligt målarlygne. Större skärpa i uttryck för den lokala karaktären visade *Adolf Persson* i sina slättmotiv, *August Johnson* i landskap och djurbilder och *Albert Larsson* i stämningar av skymning och natt över slätt och gårdar. *Per Gummeson* gav i sina brett och lugnt, en smula torrt behandlade studier karaktären av gamla korsvirkesbyggnader och gårdar, där gärna ett kastanjetråd i blom utgör medelpunkten.

Representanter för det släktled, som framträdde vid sekelskiftet, äro *Anders Trulson* och *Ernst Norlind*. Den förre, som studerade vid akademierna i Köpenhamn och i Stockholm, var en av de få svenskar, som slöto sig till Zahrtmanns elevkrets. Hans studier från Brügge, Norditalien och Skåne visa en energisk och trygg talang, likaså hans i ett Rembrandtskt ljusdunkel hållna porträtt och karaktärs typer.

Ernst Norlind var fil. kandidat, innan han började idka konststudier. Vid sekelskiftet studerade han i Dachau, efter en kort vistelse i Paris har han sedan mest levat i sitt hem i Skåne. Han är naturlyriker och tänkare, diktare, tecknare, etsare,

litograf, konsthantverkare och målare — en personlighet för sig och en representant för sin tids oro och sökande.

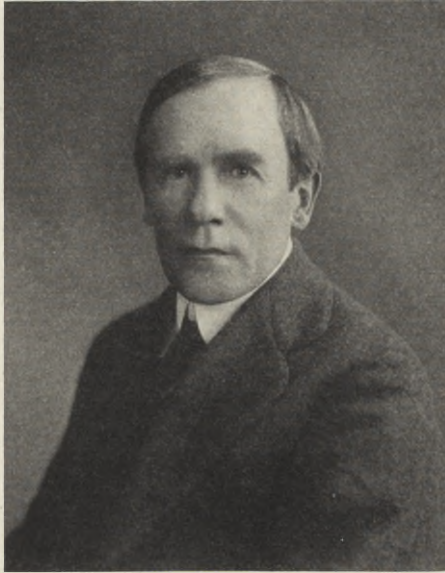
11.

De svenska målarna ha erövrat den svenska naturen. Flera av dem måla även det svenska folket i dess miljö, i dess dagliga liv. Strävan till nationell stil saknas ej helt och hållet, ej heller saknas personlig självständighet, originalitet och fantasi.

På 1890-talet målade Zorn midsommardansen i Mora och Carl Larsson — jämte museifreskerna — "De mina" och interiörerna från Sundborn. Båda representera de en lokalt betonad konst, "Kunst aus Eigenem", men båda hade tillägnat sig sin tids konstkultur och hade stått sig i tävlan med de stora konstländernas mästare. De representera, var på sitt sätt, realism, verklighet, sedd genom olika temperament.

Emerik Stenberg, f. 1873, d. 1927. Under 1890-talet började "utsocknes" målare att i större omfattning än förr slå sig ner i Dalarne. Den förste, som efter Larsson satte bo där, var *Emerik Stenberg*, stockholmare till börd och akademielever under nittioalets första hälft. Under ett sommarbesök i Dalarne började han göra studier till "Likvaka i Leksand". Det blev en stor målning — interiör och figurer i ljussken — den uppvisades bland akademiens elevarbeten 1896, väckte därefter uppmärksamhet på Stockholmsutställningen 1897 och inköptes av Göteborgs museum 1898. Stenberg blev nu dalabo och valde sina motiv ur sin närmaste omgivning. Något novellistiskt eller anekdotiskt innehåll fanns ej i hans målningar från Dalarne, de voro uteslutande existensbilder, stuginteriörer med kvinnor och barn, gummor i vävstolen eller i husliga sysslor, små tultingar i saffransgula kjolar, unga flickor, ibland överraskade i tillfälliga, omedvetet och lustigt oplastiska ställningar. I de färggranna daldräkterna, som behandlats med stor försiktighet av de äldre genremålarna och med relativ dristighet av Höckert, hade Zorn funnit nya måleriska värden, och Stenberg slog oförfärad in på Zorns väg, utan att likväl efterhärma mästaren. Han satte käckt klaraste rött, grönt och gult omedelbart invid varandra i stickande solsken genom stugornas små fönster och kunde nå en glimmande munter verkan. Något större arbete med dalmotiv blev dock ej slutfört, det stannade vid grupper och detaljstudier. Och fram på det nya århundradet blev Stenberg återbördad till Stockholm och mest upptagen av porträttmåleri. Som porträttör lade han mindre an på det rent måleriska, hans porträtt röjde en robust manlig kraft och han kunde uthamra karaktären med stark auktoritet och där tillfälle erbjöds med intensiv skärpa.

Carl Wilhelmson, Bohuslän fick under nittioalets sin representative målare i f. 1866, d. 1928. *Carl Wilhelmson*.



Carl Wilhelmson.
Fotografi.

Född i en av de små sjömansstugorna i Fiskebäckskil var han alltifrån barndomen förtrogen med den svenska västkustens kärva natur av klippor och havsvikar och av vasst solsken över grälla färger och vid denna landsdels tvära, inbundna ras av sjöfarande och fiskare.

Som 14-årig gosse kom han till Göteborg, försörjde sig där som litograf och studerade vid museets skola, där han lärde mest av Carl Larsson, begav sig så till Paris och stannade där i hela sju år. Med seg viljekraft tillägnade han sig teknisk kunskap, "genomgick sin exercis", som gamle Palm uttryckte sig till eleverna i principskolan hemma. Ett försök på det religiösa området blev famlande och osäkert. På egen mark stod han i

de motiv, han utförde i hemmet: "I byhandeln", "Resignation" — en gammal tård kvinna på sin sjukbädd — "Trött" — målarens gamla moder i sin gungstol i sitt ombonade rum med tyllgardiner, blommor och lappmattor. I liknande uppfattning hade Herman Norrman målat sin moder före sin utrikesresa.

Efter återkomsten till hemlandet var Wilhelmson under en följd av år (1897—1910) föreståndare för konstskolan i Göteborg, där han förr varit elev.

Från åren omkring sekelskiftet förskriva sig bland annat målningarna "Fiskarkvinnor på hemväg från kyrkan" och "Juniaston". Wilhelmsons tidigare interiörer äro hållna i dämpad och en smula unken kolorit, åskådaren ser dem med en känsla av att ha kommit in i ovädrade rum. Hans friluftsstudier visa större ansatser och skärpta fordringar. Karakteristiken av dessa kvinnor, som vandra hem från kyrkan, är individuell och kärnfull, de ha grova ansikten och bastanta nävar och äro utan tvivel duktiga i arbetet, och de unga flickorna äro snälla och menlösa, utmärka sig därjämte för absolut frihet från behagsjuka. Där de tysta vandra hem från kyrkan i sina randiga schalar och flärdlöst knutna schaletter stå deras sträva silhuetter mot bakgrunden av fisklägets prydliga gula och röda stugor i glittrande sol. I den några år senare målade "Kyrkfärden" ger det solbelysta samhället i brokiga, glättiga färger jämte den klara, speglade fjärden en festlig inramning åt fiskarbåtarna, fullproppade med allvarligt kyrkfolk, man ur huse.

I den nyssnämnda "Juniafton", där målaren gått utanför sin egen provins' gränser — motiv och typer äro hämtade från Värmland — bildar landskapet med ängsmark, skogskontur och himmel i gyllene kvällsol bakgrund för bonden, som efter slutat arbete slagit sig ner på gärdesgården och drar en låt på fiolen för ett par kvinnor, att döma av deras allvarliga uttryck liksom målaren själv tillhörande den bohusländska rasen.

Övertygande trovärdighet i greppet liksom i typerna ha Wilhelmsons folkliga målningar i regel erbjudit. Som exempel bland andra kunde av hans produktion under det nya århundradet framhållas "På berget" och "Gårdens dotter". Fiskebäckskilsgubbarna sitta, som de ha för vana, fram mot aftonen tillsammans uppe på bergkrönet och blicka tysta ut mot solnedgången över fjärdar och kobbar. "Gårdens dotter" sitter på en pinnstol frampå golvet i storstugan, bokstavligen med händerna i kors — hårda, knotiga arbetshänder. Hennes magra, solbrända ansikte har ett strävt och avvisande uttryck. Bakgrunden för denna kärva typ för svensk rustik kvinnlighet utgöra de skurna rågfälten, som synas utanför stugans fönster.

Wilhelmsons i hans tidiga målningar jordbundna kolorit har under ett hårdnackat arbete lättats upp och ljusnat, har blivit tunn, immateriell. Han har sökt solverkan utan motsättning av skuggor, har sökt dekorativ bredd och hållning — exempelvis i "Vårarbete" med hästar för plogen i sol — har sökt affischartad ytverkan och har experimenterat med rena färger, lätt avsatta i prickar på duken, vars vita yta får spela in i målningens kolorit — ett från akvarellen upptaget behandlingssätt.



*C. Wilhelmson. På väg från kyrkan.
Oljemålning 1899. Nationalmuseum.*



C. Wilhelmson. Juniafton.
Oljemålning 1901. Göteborgs museum.

Västkostmålaren sökte under det nya århundradet nya områden, behandlade jämte sin hembygds typer och jämte barn och unga flickor i solsken jordarbetare i inlandet och gruvarbete i höga Norden, målade porträtt och idkade monumental-konst, gjorde även studieresor till utlandet, senast till England, upprepade gånger till Spanien, till bergsstäder utanför turistvägarna. Under sin flitiga verksamhet var han en av de sökare, som envist gingo sin egen väg.¹

12.

Karl Madsen påpekade i början av vårt århundrade beröringspunkter mellan Wilhelmson och danska målare av samma släktled — särskilt L. A. Ring — beröringspunkter i målningarnas karaktär men ej i behandlingssättet. Wilhelmson har — liksom de danska hemmamålarna och liksom Bastien-Lepage i Frankrike och Leibl i Tyskland — målat sin hembygd och det folk, han tillhörde. Något patrio-

¹ I Nationalmuseum Trött 1898. Fiskarkvinnor på väg från kyrkan 1899, Kyrkfolk (båtfärd i sol) 1908 samt flera landskap. I Thielska galleriet Lördagsafton, Jordarbetare, Interiör (med en syende dam), spanska kvinnostudier m. fl. I Göteborgs museum Juniafton, På berget, Gårdens dotter m. fl. Fresker i Göteborgs Stadsbibliotek 1901, i Stockholms Posthus (motiv från Skeppsbron 1907) och i Länsstyrelsen i Göteborg (Fisket, 1927).



G. Hallström. Sverige.

Teckning 1902 till Heidenstams "Ett folk".

tiskt program kan ej avläsas hos någon av dessa. Strävan till en svenskt betonad konst framträder på andra håll samtidigt med en liknande rörelse inom vår litteratur.

Gunnar Hallström, Inom den unga konsten gavs ett starkt uppslag av *Gunnar Hallström*. Han hade tillhört den akademiska elevkretsen vid nittio-talets mitt, hade försökt sig på att måla tävlingsämnet "Utdrivningen ur paradiset" och hade 1898 vunnit kungliga medaljen för ett självvalt ämne "Dansgille" samt för inlämnade teckningar. Året därefter gav han i kompositionen "Ultima Thule" förslag till väggmålning eller vävnad. Samtidigt utförde han kärnfulla teckningar till Runebergs "Älgskyttarne", och 1903 kunde han uppvisa en omfattande och



G. Hallström. Runstenen.

Teckning 1902 till Heidenstams dikt "Ett folk".



G. Hallström. På långtur.
Oljemålning 1903.

btydande samling målningar och teckningar, som klart och starkt belyste hans konstnärliga egenart, syfte och förmåga.

Konsten är för honom ett led i folkuppfostran. Han väljer ämnen ur svensk förnsägen och historia och därjämte ämnen från minnesrika bygder eller ur samtida idrottsliv och skolliv. Han strävar till kärnfull karakteristik och till dekorativ hållning såväl i komposition som i färgval och behandlingssätt. Bland historiska kompositioner, avsedda att utföras som väggmålningar, äro "Engelbrekt och dalkarlarna" på marsch, "Sigurd Jorsalafar" — de röda seglen i en lång rad — "Iolf Krakes flykt från Uppsala" — hästarna sedda mot röd stormhimmel — och bland samtida motiv "Beväring på marsch" och senare skoltavlan "Dragkamp". Bland stämningmålningar från sekelskiftet äro "Valborgsmässoafton" — omkring elden uppe på berget stå människorna tysta och blicka ut över nejden — och "Midsommarkväll" med dans på logen i den drömmande natten. Längre bosatt på Björkö i Mälaren, vars minnesmärken och natur hans ungdomliga hänförelse och kraftiga insats lyckades rädda från hotande vandalism, har han i målningar och teckningar givit en följd vänliga idyller om vårens förnyelsearbete och sommarens yppighet och allvarliga påminnelser om platsens tusenåriga minnen. "De didas hage", där unga björkar susa över fädernas gravar, ger ett exempel på Hallströms naturlyrik, ett annat bland många är "Vid åkerkanten", där prästkragar och blåklockor spira upp omkring det halvt förmultnade skelett, som bondens plog bagt i dagen. I den märgfulla framställningen av en åldrad jordarbetare, "Torparen och sångaren Johan Erik Malm", som vilar i sin enkla liggesoffa och tåligt inväntar slutet, har konstnären ställt en bukett av ängsblommor i ett glas på stolen invid den gamles huvudgård. Med i högsta grad utsparade medel har han i denna lila akvarell givit en bild av stor hållning, av högtidligt allvar.

I osökt sammanfattad form gav Hallström friska stämningar över land och sjö. Svensk vinter har han skildrat exempelvis i oljemålningen "På långtur" med skidlöparna ute på det vidsträckta snöfältet, och i "Skidbindaren" har han givit ett mönstergillt prov på energisk och monumental teckning.

Till att dekorera svenska skolor borde Gunnar Hallström ha varit självskriven. Han saknade ej idéer och han behärskade formen. Men hans uppslag ha alltför ofta stannat vid skisser till dekorativa målningar, som han ej blivit satt i tillfälle att utföra. Hans vid tävlan för riksdagshuset 1907 framlagda förslag med ämnen Jordbruk, Handel och sjöfart, Bergs- och skogsbruk m. fl. belönades med första priset men avhördes sedan ej och torde nu längesedan vara bortglömda.

Bror Lindh, f. i Värmland, i trakten av Arvika hamnade några av Konstnärssällskapet 1877.
 Fritz Lindström, f. förbundets lärjungar, *Bror Lindh*, som i stiliserade landskap 1874.
 Björn Ahlgrenson, f. 1872, d. 1918. — även stämningar som Norrsken och Vinternatt — följde i Fjästadts riktning utan att imitera, *Fritz Lindström* och *Björn Ahlgrenson*. De båda sistnämnda hade i Stockholm tillhört den krets av sökande ungdomar, som i början av 1890-talet målade och debatterade på Knut Åkerbergs ateljé — en krets, som även Sager-Nelson och Aron Gerle tillhörde, och där man enades om andra krav på konst än att den borde vara omedelbar naturavskrift. Lindström hade sedan studerat i Danmark, Frankrike och Tyskland. Hans "Gumma från Bretagne" och flera intimt kända porträtt av hans närmaste anhöriga äro i sin nobla karakteristik och sin mättade färg lödiga konstverk. Till dessa får man även räkna porträttet av kamraten Ahlgrenson stämmande sin fiol.

Björn Ahlgrensons konstnärsllynne fick sitt starkaste uttryck i lyriska stämningar som "Skymningsglöden" med en ung kvinna i drömmar framför den utbrunna brasan eller "Det snöar ute", där den fallande mjuka snön utanför fönstret breder en högtidlig stillhet över det tomma rummet. I svenska landskap med smältande snö, unga björkar och blått vatten fick Ahlgrenson osökt in hemlandsluft och hemkänsla.¹

Gustav Ankarcrona, Som representant för svenskt lynne i ungsvenskt måleri nämndes under 1890-talet *Gustav Ankarcrona*. Han var brorson till Henrik och Alexis Ankarcrona, båda militärer och målare, den förre känd genom sina nordafrikanska landskap med bataljstaffage,² den senare landskapsmålare med svenska motiv.

Gustav Ankarcrona hade — ovanligt nog för en ung svensk från åttiotalet — gjort sina konststudier i Tyskland, tre år vid akademien i Berlin och därefter i

¹ Lindströms Gumma från Bretagne och Ahlgrensons Det snöar ute ägas av Thielska galleriet, porträttet av Ahlgrenson samt dennes Skymningsglöden av Göteborgs museum, Lindströms Visbystämningar och ett landskap Vårvinter av Ahlgrenson ägas av Nationalmuseum.

² Se sid. 101.

München. Han utställde hemma gatmotiv från Berlin men företrädesvis svenska motiv från åker och äng, stall och ladugård: "Rast i åkern", "Höstplöjning", "Kväll i kohagen", skördemotivet "Sista lasset" samt stämningar som "Sista snön", "I sommarnatten", "Kvällsguld". Han försökte sig därjämte på karolinska genremotiv och på romantiska stämningar — exempelvis "Fordomtima", nordisk natt över en lugn sjö, där ett par vikingadrakar ljudlöst glida fram — och utförde i akvarell och teckning stort hållna svenska bilder ("Sverige" i Julrosor 1900). Tolcade därjämte smällkall vinter med snöfält i sol under gnistrande klar himmel — exempelvis i "Vintersöndag" (1899), utsikt över ett mellansvenskt slättlandskap, där landsvägen plöjt sig fram genom snötäcket. På vägen åker en herreman i en schäs, och från denna väg leder en allé upp till en säkerligen gästfri herrgård. Denna i karaktär och färgglädje friska skildring av svensk vinter ger alltså därjämte en känsla av svensk herrgårdstrevnad.

Sedan Gustav Ankarcrona 1901 flyttade till Dalarne har han samlat sin verksamhet kring hembygdskunskap, hembygdsvård, hemslöjd och tillvaratagande av den sedan århundraden fortlevande folkkonsten.

Alf Wallander, f. I konstnärslivet i Stockholm intog *Alf Wallander* en uppmärksam plats som mångsidig konstnärlig skapare, som föregångsman och vägbrytare.

Han hade varit tidigt ute, kunde räkna sig till åttiotalets parisersvenskar och var bland dem en de lättvunna framgångarnas man. Redan 1885 hade han direkt från akademien begivit sig till Paris, fick följande år sälja en oljemålning "Julotta" till ett amerikanskt museum och vann 1889 mention på salongen för "En lustig visa" — sjömän på en krog — och på världsutställningen samtidigt första klassens medalj för pastellmålningar, "Tiggargubbe" m. fl. Med bred pensel, rask iakttagelse och godmodig tvärsäkerhet i karakteristiken målade han gubbar och gummor från gatan, från krogen och salutorgen. Var för övrigt ej den, som stängde in sin förmåga inom trånga gränser. Efter sin återkomst till hemlandet målade han svenska stämningar, "Sommarafton", "Den gamla herrgården", motiv från Stockholm i vinterskrud och överträffade sig själv i det stora porträtt i olja, han 1896 utförde av sin svärmoder — helfigur, sittande, svartklädd, i stark, samlad belysning. På Stockholmsutställningen 1897 uppträdde han även som blomstermålare och som konstindustriell med ett tjugotal arbeten i keramik och textil konst. På dessa områden gjorde han en insats, som ställde hans frodiga och käcka alstring som stafflimålare helt i skuggan.¹

Robert Lundberg, Inom den akademiska elevkretsen på Alf Wallanders tid var f. 1861, d. 1903. *Robert Lundberg* en tidigt mogen talang. Kort efter slutad elevtid utförde han 1888 en så frisk Stockholmsstämning som "På högvakten" — motiv

¹ Tiggargubbe (prisbelönt 1889) jämte På heden m. fl. i Göteborgs museum, Positivspelare och Fågelhandlare i Nationalmuseum. Stallmästargården (kroginteriör, pastell) i Thielska galleriet.

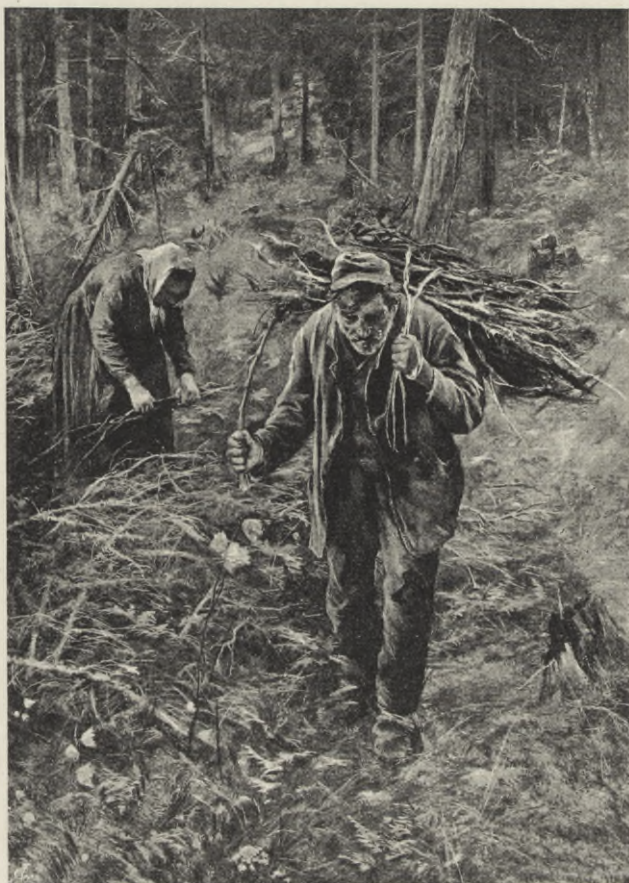
från terrassen väster om slottet med tre gardister, som blicka ner över Mälaren och Kungsholmen i den regndigra luften. Senare följde en sommarnattsstämning från Gustav Adolfs torg med några "Morgonfåglar" som staffage och ytterligare flera genreartade porträtt av kända stockholmare. Robert Lundberg var en lovande och älskvärd förmåga, om också ej av djup läggning. Blev tidigt bruten av lunglidande.

13.

I det svenska 1890-talsmåleriet saknades ej ett och annat romantiskt inslag och fantasien var ej port-

förbjuden. Den nya romantikens huvudnummer blev Berghs "Riddaren och jungfrun", legender och Visbyvisioner förekommo sporadiskt, likaså försök att stilisera naturen, att — som Harald Molander uttryckte sig — ej måla sådana träd, som växa i skogen, utan sådana, "som man har i huvet".¹ På utställningarna i årtiondets mitt förekom "Nattfrost" i gestalt av en kvinna, som strängar sin harpa ute på fältet, och tre kvinnor av Zorn kallades i katalogen över Förbundets utställning 1895 Skogsrå, Havsnymf och Huldra — det är uppenbart att det ej var Zorn, som uppfunnit dessa namn. Samtidigt utställde Sager-Nelson sina syntetiska karaktärsstudier, som förebådade expressionismen, 1898 förvånade Acke med fantasien "Midsommarfest i metallstaden" och 1900 följde "Skogstemplett".

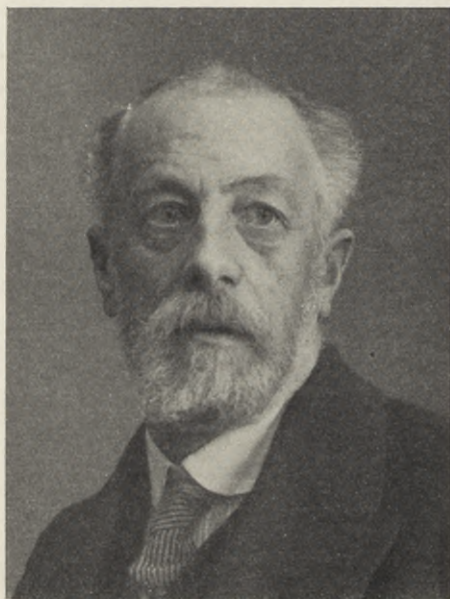
¹ "Min tant och symbolismen" 1894.



A. Wallander. På heden.
Pastellmålning 1889. Göteborgs museum.

Acke, f. 1859, d. *Axel Andersson* — i hemmet och kamratkretsen kallad *Acke*, 1924, vilket namn han 1904 antog som sitt tillnamn — tillhörde den akademiska elevkretsen från 1880, var där kamrat till Bergh, Björck, Tirén, Arsenius, Zorn, Krouthén, Nyberg, till den krets alltså av lovande ungdomar, som då representerade det svenska måleriets morgondag.

I skolorna hade Acke ej varit en av dem, som arbetade mest energiskt och målmedvetet, hans historiska uttryck: "teckningen kommer efteråt" — fällt till professor Wallander, då denne gjorde ett besök i modellskolan och besåg elevernas studier — är belysande nog för hans syn på tingen. Hans prismålningar — "Gustav



J. A. G. Acke.
Foto.

Vasa inför kung Hans" och "Den förlorade sonen" — fördunklades av kamraternas. Under en vinter i Paris 1882—83 sysselsatte han sig mest med etsning, efter hemkomsten målade han några porträtt, som vittna om ärligt studium, och en del fjällandskap från Oviken i anslutning till Tirén. En humoristisk bondgenre, kallad "En viktig handling", skildrar i allvarstung färgskala, hur en nyfödd liten mänskliga väges med betsmän.

Ackes experimentlust medförde en och annan övriga för samtida iakttagare. Han försökte sig som dekoratör och gav i sina målningar i restaurang du Nord ett uppslag till modernt väggmålning i gammal stil.¹ Med en skicklighet, som förvånade, restaurerade och kompletterade han medeltida målningar i de Geerska

gravkapellet i Uppsala domkyrka. Han var en begåvning, men man visste ej var man hade honom och det hände, att man ej tog honom på allvar.

En vårafton, då Acke ämnade bege sig ut i skärgården, förde honom slumpen från Blanchs kafé ombord på en ångbåt, som gick till Mariehamn. Åland blev där-efter under ett antal år framåt hans högkvarter. På åländska landsbygden målade han friluftsstudier och stämningar i tidens anda — bondtyper, slätterfolk, fiskare, vinterjägare. I målarkolonierna i Mariehamnstrakten levdes ett muntert kamratliv, där det kvinnliga elementet ej saknades. Ett resultat blev, att en av de unga finländska målarinnorna i kretsen, fröken Eva Topelius, år 1891 blev fru Acke. Det unga paret blev omsider bofast i Vaxholm, där "Ackes och Ejas hus" fick namnet Villa Akleja.

¹ Omnämnda sid. 354.

1890-talet medför ett genombrott i Ackes konstnärskap. Han är inne på nya områden och på nya behandlingssätt. Han experimenterar med dekorativa uppgifter, pannår med stiliserade nordiska växtmotiv och med ämnen som "Nattdag och solstrålar", "Fiskflickor", "Älvdans". Från denna tid stammar den skålmska "Gustaviansk interiör" med de båda skuggbilderna i solrutan på väggen, från denna tid fantasierna "Midsommarfest i metallstaden" (1898) och "Skogstemplet" (1900). Som gåtor i färg inneha dessa sistnämnda en plats för sig i den samtida konsten.

Acke var en av de få svenska målare på denna tid, som ej behövde söka fantasi-motiv. Han fann dem utan att söka, och han överlät åt åskådaren att — om det roade — forska efter konstnärens avsikt. Bisarreriet "Metallstaden" har, såvitt jag



Acke. Skogstemplet.
Oljemålning 1900. Thielska galleriet.

minns, helt och hållet undslupit tolkningsförsök — dess fascinerande färgstämning har stannat i mitt minne. "Skogstemplet" äger mycken tonskönhet, men dess innehåll är lindrigast sagt oklart. I en mossbelupen ruin, en kvarleva från en uråldrig kultur, ses en naken man, sysselsatt med att modellera en statyett av en likaledes oklädd ung kvinna, som intagit en tämligen kokett modellställning. Målningens ram bär den av Verner v. Heidenstam formulerade inskriften "Mossa gömmer, människohjärtat skapar evinnerligen", och målningens ämne inspirerade Oscar Levertin till en fantasi om Deukalion och Pyrrha, de efter en världsöversvämning enda kvarlevande människorna, stamfader och stammoder för ett nytt människosläkte. Från många håll har denna tolkning upprepats, målningen framställer mannen och kvinnan som det unga livets representanter drömmande inför okända öden i den gåtfulla kvarlevan av en utdöd kultur. Själv har Acke antytt, att "tavlan egentliga motiv" var "mannens eldiga spänning inför sitt verk".¹

¹ Acke i sin originella samling "Osannolika historier" 1919. Levertins "En fantasi är omtryckt i hans "Sista dikter".

Under det nya århundradet, då Vaxholm var hans fasta punkt på jordytan, fick Acke uttryck för sitt gosselynne i många målningar från fjärd och hav.

Motiven kunde vara omväxlande: solbadande ynglingar på en sten ute i fjärden, segelslupen för förlig vind i morgonluft med en jublande gosse uppe i vantet, mariner i fräsande storm eller i relativt lugnvatten. Havets rymd vidgas under årens lopp, Acke krossar Atlanten, hans resa till Brasilien 1912 ger honom ökad dristighet, våldsamt intensitet i färgsyn och behandlingssätt. Innebörden av hans mariner är vågornas liv, havets gränslöshet, luftens friskhet och sälta. Blåmålare har han blivit, hans fjärddar och hav äro intensivt blå, solmålare har han ock blivit, de solbadande ynglingarna uppsugas av solljuset, visa sig snart sagt genom-belysta.

Formsäker är han ej, de badande äro tecknade på ett ungefär, "à peu près". Fordran på energisk och karaktärsfull teckning var ej så sträng i Stockholm vid sekelskiftet som den varit i Paris på 1880-talet. Och Acke målade efter eget huvud, hans impressioner kunna verka flyktiga och famlande, men de kunna å andra sidan

överraska genom en fantasiens originalitet, som han är helt och hållet ensam om.

Ej minst i sina porträtt ger Acke personligheter, sedda genom en originell individualitet. Från 1890-talet stamma flera tecknade eller målade porträtt av hans svärfader, Z. Topelius, bland dessa den målning i knästycke, som utfördes kort före Topelius' död — den bär inskriften "Björkudden januari 1898". Hållen i en skala av milda toner och med minsta möjliga betonande av det kroppsliga ger målningen närmast intryck av en vision, en minnesbild. Dess motsättning bland de av Ackes verk, som stannat



Acke. Unda marina.
Lavyr till saga av Z. Topelius 1903.

i Thielska galleriet, är porträttet av den norske tidningsmannen Erik Vullum, målat i Rom 1901. Här är Acke en rättfram realist, det grovt strukna målningssättet står i full harmoni med typen och uttrycket. Ackes pojkllynne lys fram i det muntra självporträttet från 1903, där han med pensel och palett redo till batalj tar ett litet diskret danssteg. Donatellos lille Johannes ser ner på honom från väggen och en skämtdocka, en liten pajas ligger slängd på golvet



Acke. Björnen och haren.
Lavyr till saga av Z. Topelius 1902.

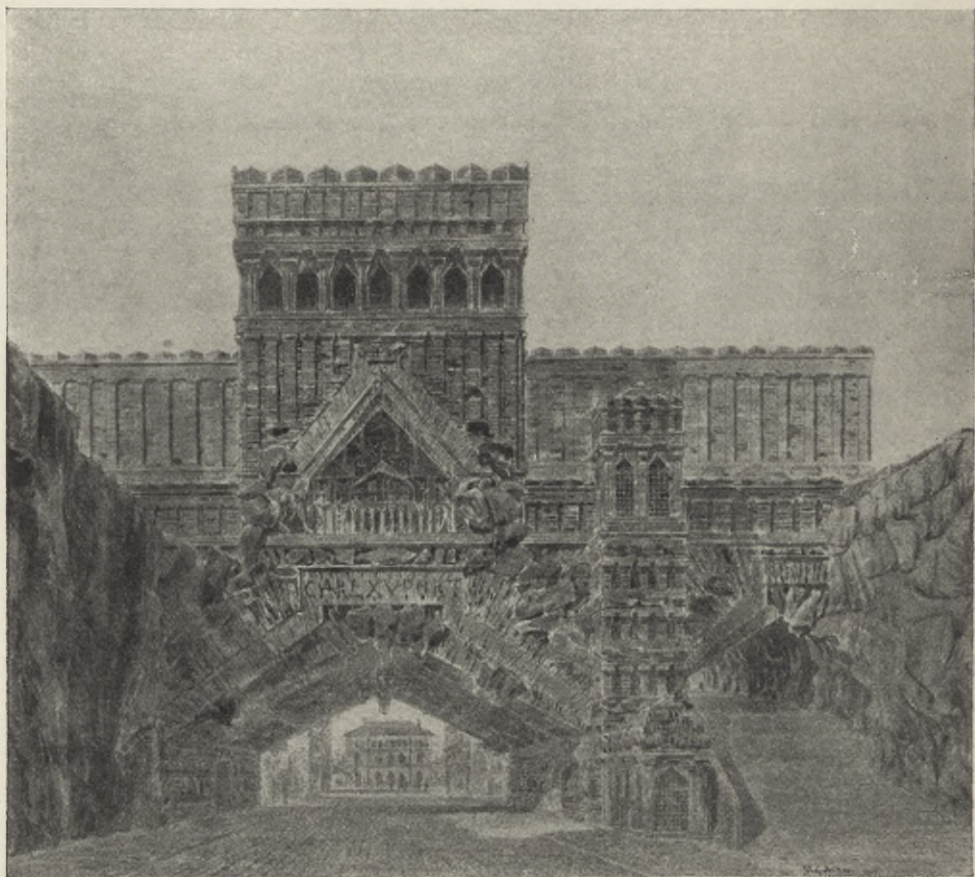
Ackes rörliga fantasi fick ej tillräckligt svängrum inom oljemålningen. Han lade emellan med tempera och akvarell, med teckningar, dekorativa kompositioner, tapetkartonger, möbler, modellering.

Som sagotecknare gav han sitt bästa i de laverade bilderna till Topelius' "Läsning för barn" — den stora samlade upplaga, som utkom 1901—03, illustrerad av finska och svenska konstnärer, bland andra Edelfelt, Carl Larsson och Albert Engström. Acke har här utrymme för romantisk natursyn och för lekfull inbillningskraft, han talar omedelbart till barnens fantasi och han tillfredsställer de vuxnas fordran på linjerytm och rörelse och på enhetlig genomgående stil i bilden.

Acke fick två gånger tillfälle att visa sin samtid, att han "egentligen var skapad till skulptör". Detta var åtminstone hans egen åsikt de gånger, då han arbetade i marmorstuck. 1905 smyckade han ett kabinet i Thielska galleriet med en fris i relief och 1921 dekorerade han galleriet i Stockholms stadshus med reliefer i fönstersmygarna och ett därinvid beläget mindre rum med figurer på väggfälten. Med anslutning till antik stuckteknik utplanterade han på de givna ytorna nakna figurer och ornament, idéer föddes under arbetets gång och genomfördes med improvisatorisk raskhet. Så uppstod i galleriet den serie, som inledes med näcken,



Acke. Självporträtt.
Teckning ur "Osannolika historier" 1919.



Acke. Förslag till konsthall över Karl XV:s port. Akvarell 1909.

Tor och skogens huldra och som avslutas med den moderna idrottsmannen. I sidorummet bergkungen, vallflickan, havsflickor, älvor.

Enstaka gånger rörde sig Ackes fantasi kring arkitektoniska uppgifter. Det mest uppseendeväckande av hans arkitektoniska uppslag var den konstatställningsbyggnad, som han placerade i "Karl XV:s port", i den på 1860-talet utförda genomsprängningen av Tyskbagarbergen. Ackes fantasibygge har sitt fäste i bergväggarna på ömse sidor, tycks växa organiskt upp ur stenmassan och spänner över farleden som en slags Rialtobro. Utan tvivel hade detta monumentalbygge, om det blivit utfört, blivit en av det moderna Stockholms sevärdheter och märkvärdigheter. Ett annat enastående uppslag gav han under världskriget i sin i lavyr skisserade idé till ett monument över havets frihet, ett slags tempel av hittills okänd form, någon slags basaltstil, placerat ute i havet. Han deltog även i arkitekternas förslagstävlan till rådhus i Stockholm — bland de inlämnade förslagen placerades Ackes som nummer sju.

Ackes sista verk, som upptog honom ännu på hans sista levnadsdag, var en monumental komposition, "Swedenborgs syn". Swedenborg ser i en vision, hur det första människoparet vaknar i Eden, där i den andliga solens ljus skapelsen växer fram i all sin härlighet, och *människan* växer och lyfter sig allt högre, till dess hon från jorden når upp till himlen. Ace tänkte sig denna fantasi utförd som fresk i Nationalmusei trapphall på den väggyta, där Carl Larsson velat måla "Midvinterblot".¹

Acke hade börjat som humorist — han utnämndes till en stor sådan redan 1880 i Palettskrap — och slutade som filosof. Hans filosofi var enligt mecenaten Ernest Thiels yttrande mera älskvärd än djup, han lyckades likväl "esomoftast betvinga, dämpa och samstämma sina irrande drömsyner till ett harmoniskt ackord och en koncentrerad gestaltning."²

Hans fantasi gick sina egna vägar, och det tjänar i själva verket till intet att söka förklara innehållet i hans skapelser. De tala till känslan mera än till det nyktra förståndet. Utan all fråga odlade han sin originalitet, det låg i hans lynne. Han var road av sina infall och uppslag, trivdes i sin idévärld, var glad över allt, han fann vackert, och över tillvaron överhuvud.

Återstår att nämna några målare, vilkas skolgång infaller under 1890-talet men vilkas självständiga alstring är att räkna till 1900-talets konst och således faller utom gränserna för denna bok.

Garibaldi Lind. Begåvning för monumental konst spårades hos akademieleverna berg, f. 1863. *Caribaldi Lindberg* och *Olle Hjortzberg*. Den förstnämnde hade Olle Hjortzberg, f. 1872. i två år vistats utomlands med akademiskt stipendium, då han Ole Kruse, f. 1868. 1897 tillerkändes kungliga medaljen. Han omtalades som den ende, som dittills erhållit denna utmärkelse uteslutande för teckningar. Han behandlade fantasimotiv, med förkärlek centaurer, som han framställde med förbluffande säkerhet i ögonblickliga rörelser — i kompositionen "I vårbrytningen" 1895 förekom exempelvis en fallen centaur, som störtat mitt i språnget. Uppenbart är att dessa centaurfantasier voro starkt påverkade av Böcklin och Stuck. Skickligheten hos deras svenska efterföljare kunde ej förnekas. Som en germanernas lärling uppträdde han på ett annat område i fantasien "Höst" (Stockholmstställningen 1897), där Döden ses komma vandrande i träskor på den tomma landsvägen — en vettskrämd hund är det enda levande, stämningen är grå och kulen.³

Olle Hjortzberg är här förut nämnd som elev och resestipendiat. År 1900 var han

¹ Thielska galleriet äger Skogstemplett, Självporträtt, porträtt av Z. Topelius, E. Vullum, Tor Hedberg m. fl. samt skiss till rådhus, Nationalmuseum havsbilder, ett par reliefer m. m., Göteborgs museum Gustaviansk interiör, Östrasalt.

² I inledningen till katalog över Thielska galleriet 1926.

³ En stämning av samma karaktär. "Dödens vandring" — nu i Atheneum i Helsingfors — målades 1896 av finske målaren Magnus Enckell.

ute på sin stora resa, som sträckte sig till Grekland och Palestina. Redan som elev hade han medverkat vid dekorerandet av Uppsala domkyrka och Katarina kyrka i Stockholm och hade utfört teckningar till Tomas à Kempis. På det dekorativa området fick han starka impulser av arkitekten Agi Lindegren. Kyrkdekoration blev hans huvudområde som målare: utsirandet av Uppenbarelsekyrkan vid Saltsjöbaden i bysantinsk stil, koret i Engelbrektskyrkan, Högalids- och Matteuskyrkorna, kompositioner till glasmålningar flerstädes. Han utförde dessutom dekorativa målningar i profana byggnader samt konstnärliga affischer. Sträng stiliserad hållning har han konsekvent genomfört även i ståtliga illustrationer, främst i talrika bilder och ornament i monumentalverket "Gustav V:s bibel".

Religiöst måleri har fått en idkare av annan läggning i *Ole Kruse*, till börden dansk, från 1901 svensk medborgare, bosatt i Göteborg. Påverkad huvudsakligen av Fra Angelico och Dürer har han sökt dekorativ stil, är lyriker, mystiker, symbolist och svärmisk romantiker.¹

Romantik och sagofantasi fingo representanter i *John Bauer* och *Ivar Arosenius*.

John Bauer, f. 1882, d. 1918.
Ivar Arosenius, f. 1878, d. 1909.

Bauer hade sitt hemvist i sagans värld, i hans fantasi levde täcka små prinsessor, feer, barn ute på äventyr i förtrollade skogar, tomtar, groteska trollkärningar och trollkungar. Hans bilder bäras av ljus romantik, konstnärlig kultur och behagfull linjekonst — närmast påverkad av engelska tecknare. Hans konst var en älskvärd och känslig lek av en harmonisk och lycklig natur.

Arosenius var i mångt och mycket hans motsats. Likheten dem emellan är att söka i bådads ständigt livfulla inbillningslek. I Arosenius' tidigare bilder rör sig denna i trots och hån, i utmanande gyckel. Han vann jämvikt i sagor, som han själv diktade, i bilder av primitiv fantasi och därjämte i groteska, godmodiga karikatyrer av svenska lantliga typer. På detta sistnämnda område har han knappast sin överman i svensk konst. Under de sista år, han fick uppleva, tillkommo stämningar från hans eget hem, burna av innerlig lyckokänsla.

Arosenius' område sträckte sig från backanaliska kompositioner — "Rus" — från burlesk realism — "På gästgivargården" — till "Madonna" — den unga modern med det lekande barnet i sitt knä, tänd lampa, miljön ett anspråkslöst hem — eller till "Den lilla flickan och ljuset" — barnet, ensamt i det stora skumma rummet, blickar undrande upp till det tända ljuset, som står högt uppe på kakelugnskransen.

14.

Teckningen hade under de gångna årtionden varit en konstart, som föga odlades i Sverige. Scholander var visserligen en mästare i stilfull ornamentering liksom i

¹ "Livets träd" i Göteborgs museum. Bland hans övriga kompositioner "Den gyllene staden — det nya Jerusalem", "Maria i Rosengård — en hymn till kärleken".

groteska improvisationer. Malmström illustrerade nordiska diktverk: Frithiofs saga, Fänrik Stål, Nialasagan. Dardel hade varit hovets och societetens spirituella krönikör, men hans "gubbar" liksom Höckerts enstaka speritningar stannade inom privata kretsar. De skämtteckningar, som offentliggjordes i Ny illustrerad tidning och i diverse julalbum, voro — med mycket få undantag — ur konstnärlig synpunkt skäligen obetydande. En och annan fattig yngling — Hellqvist, Carl Larsson — förtjänade sitt uppehälle som tecknare i skämtpressen, men deras teckningar framlades för allmänheten översatta i träsnittstil av xylografer, och dessa hade utjämnat de ansatser till artisteri, som ynglingarna kunnat göra sig skyldiga till. Det var först med införandet av fotokemigrafiska reproduktionsmetoder, som teckningen som självständig konst-
art kom till heder i svenskt tryck.

1880-talets parisersvenskar, som rön-
te föga påverkan av de franska mästarna inom teckningen, hade i sin egen krets en improvisationens och



"Birger."

Insändt från Paris

Hugo Birger.
Teckning i "Palettskrap" 1881.



August Hagborg.



Hanna och Georg Pauli.

C. Larsson. Kamratporträtt (1890-talets början).



Karl Nordström.



Richard Bergh.

karikatyrens storman: *Carl Larsson*. Och han förblev under sina olika stadier en mästare, även som skämttecknare — de kamratporträtt, han utförde i början av 1890-talet, utgöra en karaktärsfull motsättning till Sergels frodiga speritningar av de gustavianska konstnärerna.¹ Det har också sitt intresse att jämföra Larssons improvisationer till Elias Sehlstedts visor (1892—93) med Elias Martins och Hjalmar Mörnerns bilder av Stockholmsliv och typer från 1700-talets slut och 1800-talets mitt och att jämföra Sehlstedtsvolymen med Larssons utsökta Anna Maria Lenngrensbilder från 1880-talets första år. I Sehlstedtsbilderna är teckningen bred och summarisk, hållen i munter rytm, i flytande, expressiva linjer, teckningarna ha i själva verket en vida mera modern stil än visorna.

Bruno Liljefors och Gustav Ankarerona.
C. Larsson. Kamratporträtt.
(1890-talets början).

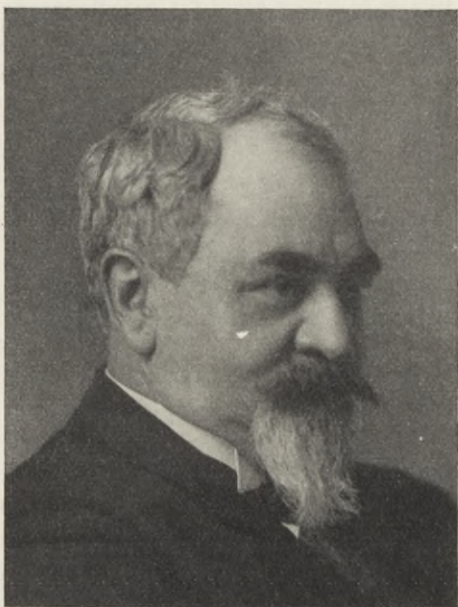
Viktor Andrén, f. 1856. Efter Larsson blev *Viktor Andrén* den skickligaste och mest anlitade illustratören. Även han började som skämttecknare, han efterträdde Carl Larsson i *Kasper* på nyåret 1877. Han var då ännu lärling i principskolan. Vid akademien ansågs han sakna färgsinne, koncentrerade

¹ Se bilderna del I, sid. 67.

sitt studium på teckning, försökte sig även som skulptör under ledning av F. Kjellberg, utförde några porträttbyster och 1881 prisuppgiften "Loke täljande misteln". I sina talrika teckningar till Ny illustrerad tidning ett antal år framåt samt i en mängd bokillustrationer visade han sig vara en rapp och pålitlig krönikör med skarp blick för karaktären hos sin svenska samtid, som tecknare alltid smakfull och elegant.

I sin hållning illustrativa blevo hans försök som dekorativ målare i restaurang du Nord 1890 o. f.¹ Här gavs ett uppslag till dekorativ behandling av moderna Stockholmsmotiv med samtida typer i modern kostym. Någon tävlingslust på detta område väcktes

¹ Se sid. 354.



Viktor Andréén.
Foto.



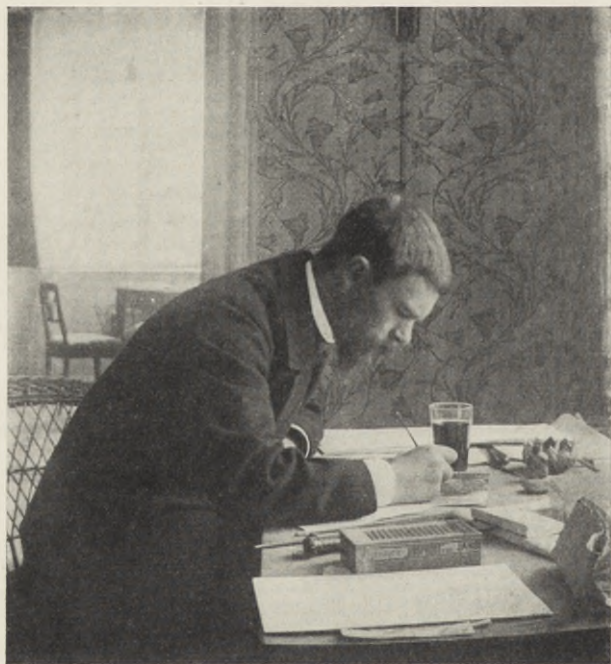
V. Andréén. Familjescen.
Pennteckning från 1880-talet.

likväl ej; när längre fram Kreuger och Wilhelmson valde Stockholmsmotiv till väggmålningar, upptogo de ämnen som midsommarstämning vid Slussen med hästar och kärror och lastning vid Skeppsbron, och när Andrén upptog dekorativt måleri — i det nya operahusets salong och i operakaféet — rörde han sig inom den för dylika lokaler traditionella motivkretsen: sånggudinnor, nymfer och amoriner. Senare målade Andrén även religiösa allegorier i ett par kyrkor.

Albert Engström, f. 1890-talets svenska teckningskonst fick sin genombrottsman i 1869.

Albert Engström.

Han var student i Uppsala, då han började öva sina tecknaranlag, uppmuntrad av Liljefors och åtminstone tidvis i sällskap med Sager-Nelson. Så blev han i Göteborg elev av Carl Larsson i museets konstskola. Carl Larsson fann i honom "en vådligt talangfull ung man", överlät på honom en dekorativ beställning — den gällde att måla "gubbar" runtom väggarna i Weisses ölstuga. Resultatet visade instinktivt god blick för väggmålningsstilens fordringar. Larsson sökte intressera sin elev för att illustrera Bellman, sökte även intressera stockholmska förläggare att uppmuntra detta "äkt illustrationssnille".¹ Men herrarna i Stockholm avskydde de teckningsprov, snillet uppvisade för dem. "Man hade inte sett karikatyrer förut i Sverige", skrev Engström långt efteråt i sina ungdomsminnen.



Albert Engström.
Foto.

Han gjorde sig emellertid känd genom en rad tecknade Smålandstyper, som han uppvisade på Konstnärsförbundets utställning 1895, och genom pojkaktigt skämtsamma och groteska improvisationer i Söndagsnisse. Blandade känslor väckte hans "En gyldene book", tecknad och präntad 1896. Hade man dittills inte sett karikatyrer i Sverige, så fyllde Engström denna brist med porträttsamlingarna "Vänner och bekanta" och "Medmänniskor" samt med bild-

¹ Brev till Isidor Bonnier, mars 1893.

häftena "Druvklasar och fikonkvistar" och "Bland kolingar, bönder och herremän", vilka efter år 1900 följdes av ett stort antal konterfej och skildringar i bild och i ord.

Hans utgångspunkt är en rättfram realism, hans figurer — även hans charger — bygga på omedelbar iakttagelse och på skarp karakteriserings- och individualiseringsförmåga. Sitt område har han valt efter egen smak och eget temperament. Han har skapat ett persongalleri av folkpsykologiskt värde, nya typer, representanter för svenskt lynne, så som han uppfattat det: prostgubbar, riksdagsfarbröder, punschstinna uppsaliensiska överliggare, smäckfeta grundläggare och knipsluga bondgubbar. Och ej minst har han intresserat sig för rallare och

dagdrivare, betydligt sprithaltiga uppenbarelser — dekisfiguren är som bekant en nationalhjärte i svensk diktning. Humorn räddar kolingen liksom andra slarvar i svensk dikt, alltsedan Bellman kanoniserade sina brännvinshjältar och krognymfer. Där kolingen står och latar sig i porten till sin ägande kåk, som håller på att falla i bitar av ålderdomssvaghet, är han onekligen en individuell svensk representant för livsbejakande, storbelåten glädje över tillvaron.

Engströms intimitet med sin miljö röjer sig även i hans kärnfulla framställning av svensk natur, av bondlandet i detta ords rätta betydelse, och av skogen, skärgården och havet. En originell och stark begåvning har han varit nyskapare på sitt område.

Skämtteckningen stod vid sekelskiftet i stark växt och blomstring. Påverkan från utlandet — i främsta rummet från Tyskland — är uppenbar, men flera av de för-
mågor, som uppstod i Sverige, visade originell läggning.



A. Engström. Bruno Liljefors målade.
Teckning, början av 1890-talet.

Anders Forsberg, f. Deras skämt kan vara allvarligt nog. Exempelvis i *Anders Forsberg*, 1871, d. 1914.
 Oscar Andersson, f. bergs närgånget noggranna inventering av svenska hem av äldre 1877, d. 1906. dussinslag och av hans framställning av de människor, som ha sin tillvaro i denna instängda luft — gamla fröknar, husliga unga flickor, till stadgad ålder hunna ungar, kamrerare, skoladjunkter. Satiren kan vara skärpande i sin skärpa, men där spåras tydligt nog en viss melankolisk medkänsla i gycklet.



A. Engström. Lelle Kall-Johan.
 Teckning till G. Frödings dikt 1895.

En skämtare med mindre intellektuell hållning var *Oscar Andersson* — ojämn men omotståndlig i sin ofta häpnadsväckande komiska fantasifykt. Som idérik och mångsidig humorist skapade sig *Knut Stangenberg* ett namn, andra typtecknare med styrka och personlighet i uttryckssättet fick svenska folket glädja sig åt i *Hilding Nyman*, *Erik Lange*, *Torsten Schonberg* m. fl. Den sistnämnde utförde under sin elevtid en följd skämtporträtt av akademiens professorer — fyndiga, kvicka och respektlösa vrånbilder, som upptogs med godmod av akademien och placerades i dess lärarrum.

15.

Etsningen hade under de gångna årtiondena med heder representerats av Georg v. Rosen, Reinhold Norstedt, Alb. Gellerstedt, Zorn, Carl Larsson.

Under 1880-talet hade *Herman Hägg* ryckt fram i första ledet
 Axel Herman Hägg, f. 1835, d. 1921. med raderingar, utmärkta genom praktfull och ståtlig hållning och genom lysande bravur.



*A. H. Hägg. Katedralen i Chartres.
Radering 1889.*

Han var då en medelålders man. Född på Gotland hade han i sin ungdom studerat skeppsbyggeri i Karlskrona och därefter varit konstruktionsritare vid skeppsvarv i England. Där hade han även studerat arkitektur, och därifrån företog han studieresor på kontinenten. Då han slog sig på att måla akvarell, blev det huvudsakligen arkitekturmotiv, han valde. Det dröjde ej länge, förrän hans försök väckte uppmärksamhet.

”Växla mig den du!” skrev Scholander i ett brev 1871 på tal om Hägg. ”Det var en riktig baddare att vara driven i arkitekturritning och akvarell. Så går det, då man får vara med och se vad andra göra samt icke är stängd till blott fnaskande inom den egna fataburen.”

Scholander hade anledning att avundas denne svenske europé, som idkade sin konst i frihet och valde sina motiv efter behag i gamla kulturländer — en ny Billmark, fastän med andra utgångspunkter än denne.

Från akvarellen övergick Hägg till etsning, väckte uppseende med medeltidsbilden ”Vesperklockan” (1879), vann medalj i Paris vid sitt första uppträdande på salongen 1882 och var snart en eftersökt etsare i London, där han fortfarande förblev bosatt.

Han valde företrädesvis motiv från gamla stilla städer — med en rinnande flod, med en välvd bro mellan gamla gavelhus, där lampan brinner framför helgonbilden i hörnet och några gamla kvinnor sitta vid sitt arbete, medan högt uppe över tak- och trappgavlar en gammal katedralstornspira höjer sig mot den stilla kvällshimlen. Det hela en fridsam, stämningsfull idyll.

Eller uppsökte han medeltida storstadsgator med de rika köpmanshusens granna fasader och pittoreska gavlar, med de sirade fontänerna med Sankt Göran och draken och med stadsportarnas smidiga klocktorn. Eller skildrade han franska eller engelska katedralers rikedom. Han återgav den arkitektoniska karaktären med fackkunskap, och han gav fylligt uttryck åt stämningen, åt ljusdunklet under de höga valven, korsningen av skuggor och dagar, färgbrytningen från de målade fönsterna mot väggarnas fresker och skulptur.

Där han fann motivet färdigt, stämningsfullt och pittoreskt återgav han det med full realism och fyllde gärna det gamla minnesmärket från en gången tid med ett livligt staffage av nutidsfigurer. Där tiden eller vandalismen härjat, lät han sin fantasi, tyglad men alls ej slaviskt bunden av stilkänslan, återställa den plundrade katedralen. Exempelvis gav han i ”En framtidsbild” (1881) en fantasiframställning av Uppsala domkyrka ”restaureerad”, imponerande och rikt utsirad. I ett senare blad behandlade han koromgången i Uppsaladömen, valde även ett och annat motiv från Visby och från gamla Stockholm (fiskarhamnen vid slussen).

Häggs teknik var djärv och elegant, kraftfull och känslig. Han sparade inga medel för att nå en stark effekt i linjerna liksom i tonen. Det säkra perspektivet, ljusbehandlingen och det känsliga luftstudiet giva hans arbeten en målerisk hållning.

Någon gång var han verksam även som arkitekt — han ombyggde på 1880-talet Floda kyrka i Södermanland — den gamla kyrkan från medeltiden ingick som ett sidoskepp i den nya, som enligt G. Clasons utsago blev ”en av våra vackraste landskyrkor” — och han restaurerade vid sekelskiftet Visby domkyrka.

Axel Tallberg, f. 1860, d. 1928. Bland Häggs närmaste efterföljare äro *Axel Tallberg*, som efter långvarig vistelse i utlandet slog sig ner i Stockholm 1895 och Robert Haglund, f. 1844, då öppnade den kurs i etsning, som sedan uppgick i Konstakademien, vidare den skicklige tecknaren *Robert Haglund*, som 1863, d. 1888. i etsning behandlat svenska utsikter och byggnadsverk (Visby Hjalmar Molin, f. 1868. bl. a.), *Karl Flodman*, en lovande landskapsmålare, i sin ungdom bruten av bröstlidande — hans etsade naturstudier och stämningar visade elegans och känslighet i linjer och toner — samt *Hjalmar Molin* och *Ferdinand Boberg*, som båda utfört stora praktblad, gärna med arkitekturmotiv från Sverige och utlandet.

XIII.

VID SEKLETS SLUT. SKULPTUR OCH ARKITEKTUR.

1.

Svensk skulptur liksom svenskt måleri hade under 1880-talet tagit starka intryck av modern pariserkonst. Huvudmännen inom det yngre släktledet ha gått i fransk skola, hos andra blevo intrycken från studier i Italien starkt uppblandade med inflytande från Paris.

Till samma släktled som romarna Alexander Carlson och Alfred Nyström hörde Brambeck och Fallstedt.

Edvard Brambeck, *Edvard Brambeck* — skåning, hade från snickarlärling blivit f. 1843, d. 1919. ornamentsnidare, hade stigit i graderna till artist, hade 1876 vunnit akademiens kungliga medalj för gruppen "Eva vid Abels lik" och innehade resestipendium 1877—82. I Paris vann han mention på salongen sistnämnda år för en grupp "Kristi frestelse" — senare huggen i marmor och uppställd i Maria-kyrkan i Hälsingborg. Från Rom hemsände han statyn "Psyke", utförde efter sin hemkomst 1887 omfattande dekorativa arbeten i Göteborg — Amor och Psykesagan, barngrupper m. m. — samt gruppen "Sorg", en variant av prisämnemotivet. Levde sedan i Rom, i Stockholm och Köpenhamn.

Han ägde både stilkänsla och skicklig hand, var dock ingen lycklig konstnärnatur, trodde sig förbisedd och motarbetad, blev bitter och melankolisk. Brambeck — skrev Ingel Fallstedt i ett brev, Göteborg 1895 — "går här och förljuvar med sitt glada smil sina kamraters tillvaro".¹

Fallstedt kunde, som detta uttryck vittnar om, vara elak. Han var eljes en muntergök, en godmodig, sorglös och oförfärad "friskus" och gåpåare. Han hade försökt sig som lantbrukselev, innan han slog sig på konststudium, hade 1874 begivit sig till München och därifrån till Paris, där han huvudsakligen idkade porträttstudier.

Ingel Fallstedt, f. I högre grad än någon annan bland landsmännen ägde *Fallstedt* livlighet i ögat och raskhet i handen. Han sökte aldrig storhet i konsten men så mycket mera sökte han liv och uttryck.

¹ Brev till Julius Kronberg 5 jan. 1895.

Att han hade stilkänsla visar hans i Florens utförda kopia i marmor av Donatellos unge Johannes. Men minst av allt sökte han stilisera, då han hade naturen framför sig. Glädjen över det konstnärliga skapandet lyste fram i alla hans verk, och var han i sina figurer kunde få fram ett uttryck av livsglädje och leende behånenhet, lät han det komma till sin rätt utan att rädas varken för det humoristiska eller det groteska.

Hans sätt att framställa individen var intimt och levande. Han var mästare i att fånga ögonblicksuttrycket, att återgiva barnslig naivitet, ung skälmaktighet, gemytlig humor. Han var lika litet rädd att framställa en dam i modern hatt eller med en solfjäder i handen som att modellera henne skrattande eller att låta en rökare behålla cigarren i munnen, han kunde dessutom låta honom stödja hakan mot ett par feta händer, som stödja sig mot en käppknopp.

Han karakteriserade genom bystens hållning och även genom behandlingssättet, som rättade sig smidigt efter arbetets art och lynne. Han kunde vara nobelt allvarlig och brett humoristisk. En livlig och ståtlig bild gav han av kung Oskar, och med mycken delikatess utförde han marmorbyster av kronprinsessan Lovisa av Danmark och av hennes barn.

Utförandets virtuositet hade av ingen svensk skulptör ditintills blivit uppdriven så högt som av Fallstedt. Hans behandling av accessoarerna närmade sig samtida italiensares brio, men han lät ej utförandets koketteri göra sig gällande på bekostnad av det huvudsakliga i konstverket: dess karaktär och inre liv.

Den sorglöse "Falstaffs" konstnärssamvete bröt till sist hans levnadsmod.

Till tävlan om John Ericssonstaty i Göteborg 1896 hade han djärvts inlämna en skiss, som alls ej uppfyllde programmets föreskrift. Hans skiss upp tog en *byst* av Ericsson, originellt och



Ingel Fallstedt.
Foto.



I. Fallstedt vid sitt arbete.
Foto.



T. Lundberg.
Foto.

bordad, men hellre än att tvingas se den uppställd i Göteborg valde konstnären att dö.¹

I Rom representerades ett stycke fram på 1880-talet den svenska plastiken av *Carl Hammar* och *Teodor Lundberg*.

Carl Hammar, f. 1853, d. i Paris 1914. Den förre — bördig från Karlskrona — hade efter ett års elevtid vid akademien i Stockholm rest söder ut 1878, till en början till München, därefter till Rom. Han var en av de svenska skulptörer, som fastnade i den eviga staden och drogo sig fram där med stor svårighet. Han arbetade långsamt och samvetsgrant, utförde statyerna "Skeppsbruten viking", "Ung fången kvinna till salu" m. fl. Dardel fann vid sitt besök i Rom 1882 hans "Ung slav" återgiven med god känsla, men typen var vulgär och framställd med "alltför mycken naturtrohet".

I mitten av 1890-talet var Hammar i Paris och utförde där "I kampen för tillvaron" och "Ixion", var

¹ John Ericssonstatyn avtäcktes 1899. Till den samtidigt avgjorda tävlan om Ericssonmonumentet i Stockholm hade John Börjeson inlämnat en skiss, som i likhet med Fallstedts skiss från 1896 bröt mot programmets föreskrift att monumentet skulle utgöras av en staty. Börjeson skisserade en byst av John Ericsson och satte nedanför sockeln en naken man, symbol för Arbetet. Vederbörande i Stockholm antogo Börjesons förslag.

Fahlstedt är representerad av porträttbyster i marmor och brons i Nationalmuseum, Konstakademien och Göteborgs museum, som även äger kopian av Donatellos Johannes.

smakfullt sammankomponerad med ett nedanför placerat lejon. Kommittéerade fasthöllo vid programmet och beställde av Fallstedt Ericssons *staty*.

Han åtog sig uppdraget, tvang sig till att utföra beställningen. Den John Ericsson, han skapade, blev banal och oplastisk och arbetet på den blev honom olidligt. Bilden blev likväl full-



T. Lundberg. Olaus Petri.
Staty vid Storkyrkan 1898.

sedan stockholmsbo, rön­te det er­kän­nande att hans skisser till re­liefer för riksdagshuset prisbelö­nades 1907, men någon beställning följde ej. En gammal för­detting utan illusioner levde han sina sista år i Paris.

Teodor Lundberg hade 1881 f. 1852, d. i Rom 1926. vunnit kungliga medaljen vid akademien för statyn "Loke täljande misteln", hade som resestipendiat studerat i Paris i två år, stannade därefter i Italien 1884—88, blev efter sin hemkomst fästad vid akademien som lärare, blev omsider professor och akademi­direktör.

Redan hans tidiga studier vittna om medvetet, energiskt sökande av en man, som vet vad han vill. Kraft i anslaget, karaktär i uttryck och rörelse utmärka såväl Loke — sit­tande, ruvande, fördjupad i sitt ar­bete — som de närmast följande bilderna, Narren, Hatet, Per Svina­herde, Första vapnet, Pojke som kastar smörgås. Monumental och kraftfullt genomarbetad är gruppen "Foster­bröderna" — två kämpar efter striden, den äldre upplyfter med ett kraftigt grepp sin sårade kamrat, som dignat till jorden, och söker fånga hans slocknande blick.

I Lundbergs långvariga och rika verksamhet intager det monumentala eljes ej en central plats. Pultavamonumentet med den sörjande Svea och en fallen karolin är skäligen uppställt, något som även gäller statyerna av Kristina Gyllenstierna och Gunnar Wennerberg. Olaus Petri däremot är en väl karakteriserad, kärnfull svensk typ. Bland många figurkompositioner är att i främsta rummet nämna den vackert komponerade gruppen "Sagor" — konstnärens maka jämte två barn för­djupade i fångslände lektyr. I allmänhet gäller om Lundbergs alster, att deras



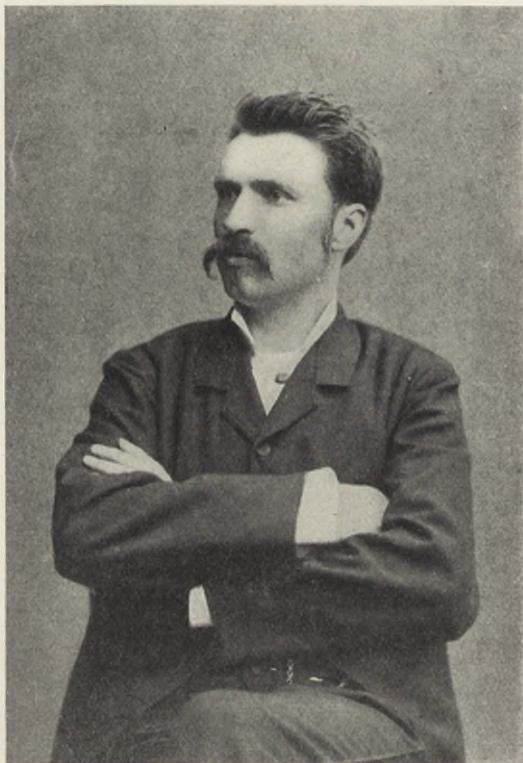
T. Lundberg. Fosterbröderna.
Brons i Museiparken, Stockholm 1888.

karaktär ligger mera i uttrycket och rörelsen än i formen, som man ofta nog önskat mera levande och individuell.¹

2.

Per Hasselberg, f. 1849, d. 1895. Sitt starkast levande och besjälade uttryck fick svensk skulptur nu i *Per Hasselbergs* konst, fransk i sina utgångspunkter, i sin

formdyrkan, individuell i sin sunda och raffinerade känslighet och i det levande liv, som besjälade formen.



Per Hasselberg.
Foto.

Per Hasselberg — arbetarson från Blekinge, enligt egen uppgift född nyårsafton 1849 — väckte redan som ung gosse uppseende genom sin händighet. Medan han gick i skolan, ritade han åt en byggmästare och använde sina fristunder till att skära gubbhuvuden och hundhuvuden på käppar som han sålde. Det blev alltid en liten inkomst. Han blev 1862 snickargesäll i Karlshamn, antog då namnet Hasselberg efter sin födelseort Hasselstad — dittills hade han hetat Åkeson — begav sig samma år till Stockholm, blev där ornamentsbildhuggare, studerade dessutom vid Tekniska skolan och ett par månader i akademiens principskola. Han blev erbjuden fast plats som

ritare och modellör vid ett gjuteri, men konstnärlusten var starkare än den lockande lönen, som erbjöds, och då han 1876 tillerkändes 500 kronor i stipendium från Kommerskollegium, reste han till Paris.

Där arbetade han hos en ornamentsbildhuggare och på en terrakottafabrik, vann

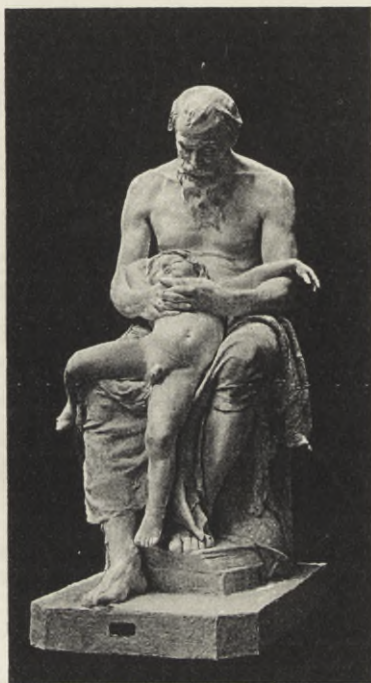
¹ Fosterbröderna 1888 i Nationalmusei park, Olaus Petristatyn 1898 utanför Storkyrkan. Pultavamonumentet 1902 var avsett för svenska krigargraven på slagfältet men stannade i Sverige och uppställdes på Artillerigården. Wennerbergstatyn i Uppsala 1911. Kristina Gyllenstierna vid yttre borggården av Stockholms slott 1912. Karl X Gustav, ryttarstaty med Erik Dahlberg som bifigur, 1915 i Uddevalla.

inträde vid Ecole des beaux arts, deltog 1879 i tävlan om en vård för Runebergs grav i Borgå och vann första priset med en skiss, som framställde Inspirationens genius, kvinnofigur. Ingen av de tävlande fick likväl utföra gravvården.

På följande års salong debuterade han med statyn "Le charme", en naken gosse lekande med fåglar. 1881 vann "Le perce-neige" — "Snöklockan" i gips mention och, då den två år senare uppstod i marmor, tredje klassens medalj på salongen.



P. Hasselberg. Snöklockan.
Marmor Paris 1883. Nationalmuseum,
Göteborgs museum.



P. Hasselberg. Farfadern.
Paris 1886. I brons i Humlegården,
Stockholm. I marmor av Chr. Eriksson i Göteborgs museum.

Snöklockan bar, då den först utställdes, på sockeln inristade följande rader:

"Fleur de la neige, découvre ton sein de lien, qui t'empêche de t'épanouir!
Annonce sur la terre le grand réveil, un baiser du soleil et tout respire!"

Som en symbol av vårens uppvaknande var Snöklockan osökt och allmänfattlig — en ung flicka med rena, spåda former, med ett älskligt ansikte, som avspeglar dröm och aning, ögonen ännu slutna men uppvaknandet nära, kärlekslivets gryning, den unga flickans förvandling till kvinna. Det är ett omotståndligt konstverk, det äger linjeskönhet, själ och karaktär, poesi och känsla, jämvikt mellan tanke och utförande.

Snöklockan följdes av ytterligare några kvinnogestalter, närmast av "Såningskvinnan" — fontänfigur för Brunnsparken i Göteborg — av "Vågens tjusning" — flickan som med bävan och oro lyssnar till näckens strängaspel i forsen — och av "Grodan", Hasselbergs mest originella skapelse. Une grenouille är en fransk benämning på en flicka i slynåldern. Det exemplar, som Hasselberg odödliggjort, sitter på marken i en lika osökt som ogenerad ställning. Framför henne hoppar en



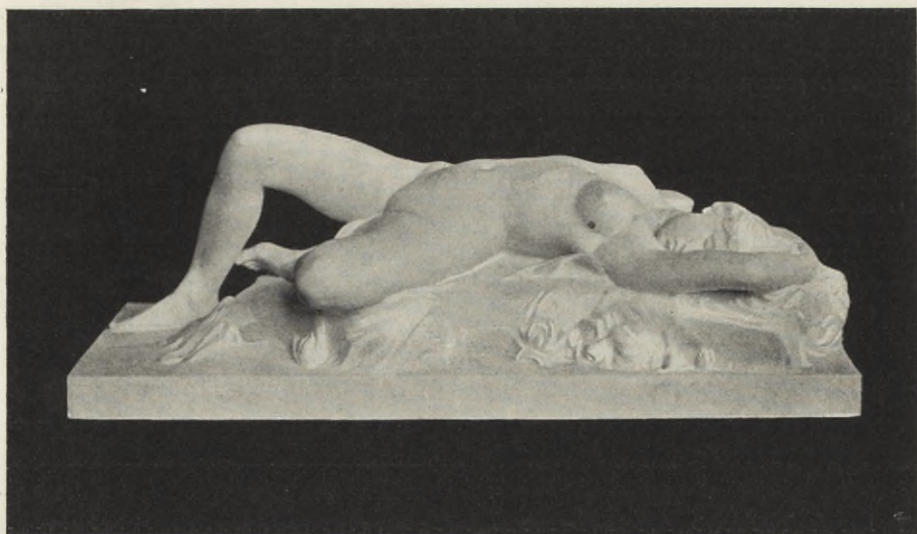
P. Hasselberg. Grodan.
Marmor Paris 1890. Göteborgs museum.

groda, men den tycks ej väcka några reflexioner i tösens hjärna. Hon är överhuvud föga intellektuellt anlagd, hon är tjuvpojksaktig men ej ett spår simpel. Hon har ej en tanke på hur hon tar sig ut, hon är överlägset okonstlad, där hon sitter med näsan i vädret, härligt ung och belåten med tillvaron.

Vid sidan av dessa kvinnobilder skapade Hasselberg ett så fint tänkt alster som "Uppfinnaren" — där han i framställningen av en gosse, som provar ett litet vattenhjul i en bäck, gav ett vackert uttryck åt den vaknande verksamhetslusten hos gossen, som växer till man — och den monumentalt hållna gruppen "Farfadern" — gub-

ben med barnet på sina knän. Pojken har somnat, trött av leken, och håller på att glida ner från sin plats, men gubben, som också slumrat in, håller honom fast i sina armar. Klart och skarpt karakteriserade i hållning, i form och behandlingssätt bilda de båda, den gamle och den unge, en osökt och väl funnen motättning.

Slutnumret i Hasselbergs alstring, sedan han flyttat hem till Sverige, blev "Näckrosen", en slumrande ung kvinna i fullmogen skönhet, symbol för naturens livskraft och alstringsvilja.

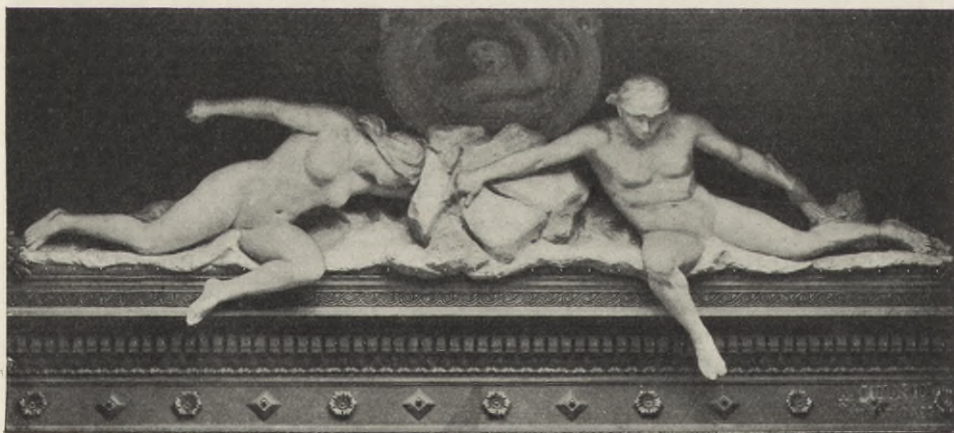


P. Hasselberg. Näckrosen.

1893. Huggen i marmor av Chr. Eriksson. Göteborgs museum.

I sina tidigaste verk hade Hasselberg upptagit ställnings- och rörelsemotiv av dagens parisersmak. Han var dock en alltför medveten, tänkande och fordrande konstnär för att bli imitator. I uttryck för formens karaktär, intensitet och be-själade liv blev han den främste av samtida svenska skulptörer. Om hans vakna sökande vittna ock de skisser av ensambilder och grupper, som han lämnade efter sig — bland dessa finnas uppslag av högt lovande art.

För dekorativ skulptur hade han mindre anlag — han gick utanför sin be-gåvning i taklistgrupperna i Fürstenbergska galleriet med de av honom själv valda



P. Hasselberg. Dynamiten.

En av takgrupperna i Fürstenbergs galleri 1885. Nu i Göteborgs museum.

ämnena, figurer symboliserande naturkrafterna och samtida uppfinningar. Figurerna äga tvivelsutan originalitet, karaktär och rörelse — exempelvis den här återgivna gruppen "Dynamiten", där mannen uttrycker kraft och lugn, medan kvinnan desperat söker spränga klippblocket genom att slå huvudet i stenen.¹

Christian Eriksson, *Christian Erikssons* debut ute i världsvimlet hade sina likhetspunkter med Hasselbergs.

Båda voro arbetarsöner från svenska landsbygden och bådas väg till konstnärskap gick genom hantverket. Christian Erikssons fader var snickare i Värmland, i



Christian Eriksson.
Foto.

trakten av Arvika. Christian slöjdade liksom hans bröder. Vid sjutton år begav han sig ut i världen för att lära, var två år i Stockholm, lärling hos en ornamentsbildhuggare men tillbragte kvällar och söndagar i Tekniska skolan. 1877 reste han till Hamburg, arbetade där på en möbelfabrik och höll fast vid sin vana från Stockholm att rita mönster och ornament, då dagsarbetet var avslutat.

Liksom Hasselberg fick Eriksson vid ett tillfälle 500 kronor från Kommersekollegium. Han reste då till Dresden, begav sig därifrån till Rhenstäderna, fick intet arbete där och fortsatte på Guds försyn till Paris. Där fick han anställning som modellör på ett tegelbruk, utförde snart självständiga arbeten, började så att rita i *Ecole des arts décoratifs* om kvällarna och

sedermåra liksom många av kamraterna att modellera i *Ecole des beaux arts*, medan han skaffade sig levebröd genom verkstadsarbete och genom att biträda med grovarbetet på ateljéerna hos än den ena än den andra skulptören. En studie efter levande kvinnlig modell förskaffade honom högsta elevpriset i skolan, och så gled han över till den högre konsten, skaffade sig egen ateljé, utförde där statyn

¹ Carl Larssons akvarell "I Fürstenbergs galleri" — här återgiven sid. 276 — ger en föreställning om dessa gruppers ursprungliga placering. I Fürstenbergs salong — överrik på konstverk och prydnadsföremål — voro de vida bättre på sin plats än i den sal i Göteborgs konstmuseum, dit de åtföljt Fürstenbergs övriga samlingar.

Göteborgs museum äger den utan jämförelse yppersta samling av Hasselbergs verk: Snöklockan, Grodan, Näckrosen, Farfadern, flera byster och statyetter och en mängd skisser och studier. Nationalmuseum äger Snöklockan, byster m. m. Exemplar i brons av *Le charme*, Snöklockan och Farfadern äro uppställda i planteringar i Stockholm.

"Martyren" — en med fin plastisk känsla och smak behandlad modellfigur, som utställdes på salongen 1888 och vann tredje klassens medalj. På världsutställningen året därpå inhöstade han medalj av första klass. Han utställde där förutom "Martyren" två vaser — den ena "Tjusning" med ett par figurer, en indisk kvinna, som med sin flöjt tjusar en orm, som slingrar sig kring en lat pojke, den andra "Ur barn-



Chr. Eriksson. Tjusning.

Paris 1889. Brons, Nationalmuseum.



Chr. Eriksson. Linné.

Relief, Paris 1891. Marmor, Nationalmuseum.

30. — Nordensvan. II.

världen" med figurer i hög relief, lekande barn, djurbilder, dessutom blad- och blomsterornament.

Nu hade han vunnit ett namn som skapande konstnär. Bland sina konstidkande landsmän var han en ny typ. Att beklaga sig över allmänhetens likgiltighet eller oförstående föll honom aldrig in. Artistisk förnämhet var för honom ett okänt begrepp, i hans ögon var ingen gren av konstnärlig verksamhet underordnad och betydelselös, slöjd, snickeri, smide var konst likaväl som den "ädlare", förnäma konsten.



*Chr. Eriksson. Stödet.
Käppknopp i silver 1891.*

Med samma kärlek och samma smak formade han en kruka, en käppknopp, en tallrik med figurer i relief eller ornament på ett skåp, drivna bilder på en bägare, dekorativa figurer på en vas eller på en lampfot, som han utförde en porträttbyst eller hoppade upp i "le grand art" och började modellera en staty.

Med frisk och frodig idérikedom utförde han en del smärre arbeten, porträttbyster, karaktärshuvuden — bland dessa i marmor den finske skulptören Robert Stigells satyrfysionomi, humoristiskt behandlad — och bland små alster av objets d'art "Stödet" — käppknopp, en gammal orkeslös gubbe, stödd på en kraftig ung flickas arm — modellerad i vax, gjuten i silver, och "Livet", ett fat med en mängd figurer, utfört i drivet silver.

Liksom Hasselberg var Eriksson en överlägset skicklig arbetare i sin konst. Han hade ej Hasselbergs starkt individuella spekulativa läggning, hans konst bars av hurtigt gosselynne, orädd försökslust och smidigt handlag. Ingen tvekan och inga tvivel, han arbetade med lätthet och med rapp hand och hans verk ge intryck av att ha tillkommit utan ansträngning.

Hans första verk i stor skala och det första, som påminde den svenska allmänheten om hans nationalitet, var Linnéreliefen, fullbordad 1891.

Linné är ute på promenad, stöder sig mot en ekstam och betraktar en blomma med spänd uppmärksamhet och kärleksfull blick. Ovanför synes i ekens lövvalv i lägre relief än den kraftigt framträdande, realistiskt hållna huvudfiguren en späd Flora, lätt skisserad, med skötet fullt av blommor.

Christian Erikssons talang blev villigt uppskattad hemma i Sverige. Konstakademien tilldelade "Martyrens" skapare — fastän konstnärsförbundist — ett av sina stora resestipendier,



*Chr. Eriksson. Stigell.
Marmor Paris 1890. Nationalmuseum.*

som han innehade i tre år. De båda vaserna "Ur barnvärlden" och "Tjusning" stannade den ena i Fürstenbergs ägo, den andra i Nationalmuseum, och det hemsända gipsexemplaret av Linné köptes omedelbart av Nationalmuseum, varefter Fürstenberg erbjöd sig att för museet bekosta dess utförande i marmor.

Inom 1890-talet och åren närmast efter sekelskiftet falla så olikartade uppgifter som utförandet i marmor av Hasselbergs "Näckrosen" och "Farfadern" och bland självständiga skapelser den självfulla Jenny Lindsbysten för operans foajé, den i känslig formbehandling förtjusande barnstatyetten "Dansa på tå", den i ek snidade "Lappgossen" — senare



Chr. Eriksson. Lappgosse.
Snidad i ek 1901.

upprepad i sten — och de tretton bysterna på Skånebankens fasad, skånska bondtyper, träffsäkert återgivna med saftig realism, gubbarna i slokhattar, gummor i huvudduk, flickor i styva stärkkragar. Käck blick för näraliggande plastiska uppslag inom det moderna livet visa sådana motiv som en kälkåkande flicka i en brant backe samt skridskoåkande unga män och andra idrottsövande ynglingar, flera dylika komponerade för fotställen till ett par flaggstänger på Saltsjöbaden.

Med tiden fördes Eriksson till nationella monumentaluppgifter, och även dylika löste han med aldrig slappnad kraft och energi: Bågspännaren — ett monument över Engelbrekts folkhär — statyer av Baltzar v. Platen i Motala, Karl IX i Karlstad o. fl. Den långvariga vistelsen i utlandet hade ej förvandlat värmlands-

pojken till kosmopolit, och den därpå följande än längre verksamheten hemma har ej verkat hämmande på hans fantasi och uttrycksförmåga.

Gusten Lindberg, Det franska inflytandet är starkt iögonfallande i *Gusten Lind-*
f. 1852.

Verner Åkerman, *bergs konst.*

f. 1854, d. 1903. Han vistades i Paris nära nog hela åttiotalet och tillhörde
opponenternas stamtrupp.

Hans "Gosse, som badat" och som torkar sig om ryggen med en handduk (1883), är en livlig genrestaty, och hans kvinnobilder "Dimman" och "Vågen" intaga smidiga och behagfulla modellposer.¹

Verner Åkerman ankom till Paris 1888, besökte Italien vintern 1890—91 och vistades sedermera åter två år i Paris. Kroppsligt missbildad — han var puckelrygg och kunde ej flytta sig utan kryckor — hade han svårt nog att ta sig fram i världsvimlet, men han höll sig ständigt vid vigör, tack vare sin viljekraft, sitt orädda uppträdande och sitt i alla väder goda lynne. Känslig uppfattning och behandling visa hans bilder av unga kvinnor och barn — bland dessa ett litet utsökt barnhuvud i marmor (1890) och en ung moder med sitt barn (högre relief, Rom 1891, marmor). Bland större statyer är "Strandfynd" (1895, marmor). Åkermans efter hemflyttningen utförda statyer i vestibulen i Stockholms operahus visa avgjord avmattning.

Skåne fick sin egen skulptör i *Axel Ebbe*, som utbildade sig
Axel Ebbe, f. 1868.

Hugo Elmquist, f. i Köpenhamn och på kontinenten och som utfört statyer, gärna
1862.

med någon dragning till det bisarra: "Atlas' dotter", som lig-
gande på rygg lekfull sparkar boll med jordklotet (1892), "Solrosen — ung
kvinna, som sträcker sina armar upp emot solen (1893), "Mannen som bryter sig
ut ur klippan" (hög relief, 1896).² Och från Hasselbergs hemtrakt i Blekinge kom
Hugo Elmquist, snickare och ornamentsbildhuggare, därefter akademieleve i Stock-
holm och resestipendiat 1894—97, tolkade ålderdom, mannakraft och barnslighet
i karaktärsfulla statyer, blev en fyndig och smakfull konstindustriell och upp-
fann den konstgjutningsmetod, som bär hans namn.

3.

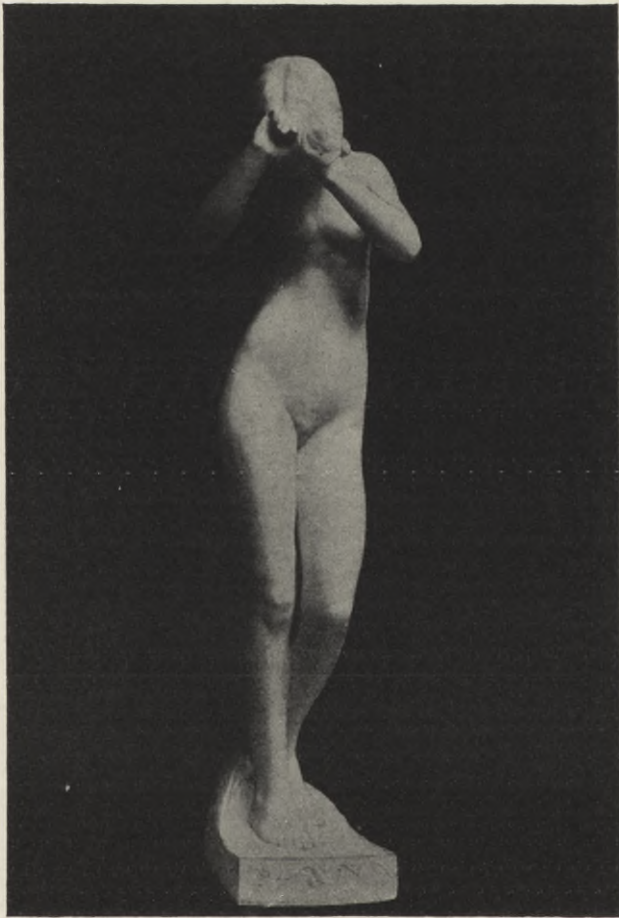
Vid århundradets utgång träffas i Paris åter ett uppbåd av svenska skulptör-
ynglingar. Nya namn äro då Harald Sörensen-Ringi, Carl Eldh och Carl Milles.
Harald Sörensen- *Sörensen-Ringi* — bördig från Västernorrland — hade varit
Ringi, f. 1872, d. elev i Konstnärskörbundets skola, hade huvudsakligen lärt av
1912.

¹ "Dimman" liksom "Vågen" i Nationalmuseum. Den förstnämnda i brons i Strömparterren.
Fontän samt figurer och reliefer i marmor i Hallwylska palatset, 1890-talet.

² Solrosen i brons i Kungsparken i Malmö, statyn Irrbloss i Trälleborg, Mannen som bryter
sig ut ur klippan på Universitetsplatsen i Lund.

Carl Eldh, f. 1873. Hasselberg och hade efter dennes död biträtt Christian Eriksson Carl Milles, f. 1875. vid utförandet av Näckrosen i marmor. Under sex års vistelse i Paris utförde han porträttreliefer, byster och kvinnostatyer. "Natten" (i marmor 1899) stannade i norska nationalgalleriet. På världsutställningen 1900 representerades han av statyn "Vågen". Där utställde Eldh "Oskulden" och Milles "Ung flicka".

Carl Eldh — smedson från Uppland — hade från sitt trettonde år förtjänt sitt bröd genom eget arbete. Hans underbyggnad som konstidkare inskränkte sig till vad han inhämtat under en kort kurs i Tekniska skolan. Han blev ornamentsbildhuggare och arbetade som sådan vid Uppsala domkyrkas restaurering. Till Paris kom han 1895, och omkring sekelskiftet hade han manifesterat sitt konstnärskap genom aktstudier av unga kvinnor, statyetter i brons eller marmor — "Eva", "Linnea" — genom uttrycksfulla bilder som "Morderssorg" och "Förtvivlan", genom parisiska gattityper. Hans rika



C. Eldh. Linnea.
1891. I marmor i Stockholms högskola.

verksamhet efter hemflyttningen har omfattat kvinnliga aktstudier av omedelbarhet i karaktär och känsla och av kraft i formen, porträtt — framför allt av konstnärskamrater (Bergh, Liljefors, Nordström m. fl.) — slutligen även statyer (Gunnar Wennerberg på Djurgården, prins Gustav i Uppsala).

Även *Carl Milles* — officersson från Uppland, liksom Eldh alltifrån sin tidiga ungdom hänvisad till arbete för det dagliga brödet — hade i Stockholm trängts bland hundratals pojkar i Tekniska skolan och hade arbetat som snickarlärling

och ornamentsskulptör. Med stöd av ett stipendium på 200 kronor från Svenska slöjdföreningen hade han 1897 tagit sig fram till Paris.

Där sökte han sig mest fram på egen hand, utförde säljbara småskulpturer, försökte sig på porträttbyster av modern hållning och vann snart nog erkännande för



C. Milles. Sten Sturemonumentet.

Första skissen 1901. Gips. Uppsala studentkår.

bred, böljande form, som bevarar intryck av den fuktiga lerans mjuka massa och som söker målerisk verkan av ljus- och skuggpartier — ett motstycke inom plastiken till det samtida skymnings- och nattmåleriet.

Detta brett skisserade behandlingssätt återkom i Milles' första utkast till Sturemonumentet.

Alltsedan 1871, då 400-årsdagen av slaget på Brunkeberg firades, hade frågan om ett minnesmärke över Stockholms räddning den gången legat och grott. 1874

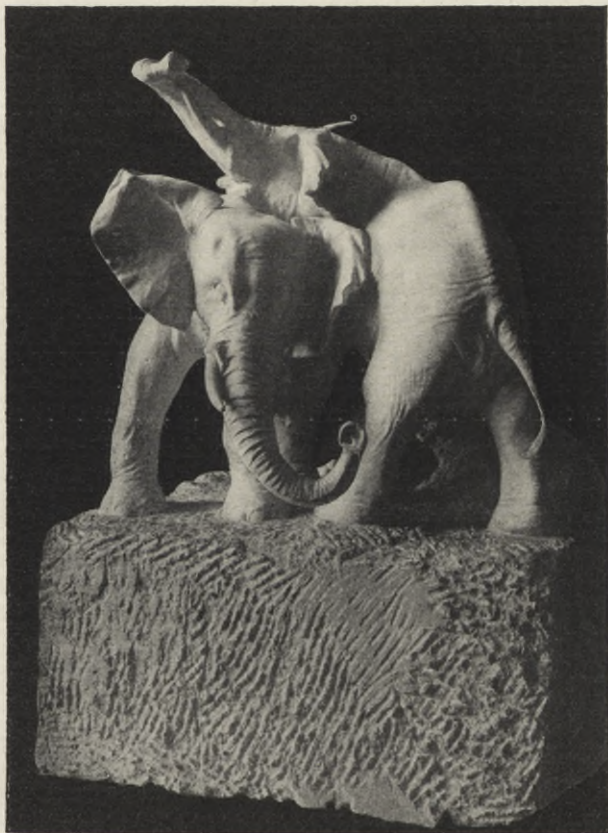
ett par aktstudier: "Hylas" — sittande yngling, lyssnande till najaderna vid källan — och "Lyss" — en ung flicka, smärt och späd, påminnande om Snöklockan men med båda armarna upplyftade i mjuka vackra linjer. "Hylas" vann mention på salongen 1900, "Ung flicka" samtidigt andra klassens medalj på världsutställningen.

Vid denna tid tillkom under påverkan av Rodin kandelabern "Himmel och helvete" med en mängd nakna figurer i svävande rörelser, därjämte många genreskulpturer med ämnen från Paris' gator, grupper och småfigurer, tiggare, tidningspojkar, husvilla omkring en natteld. Här var Milles inne på ett helt nytt område, impressionistisk skulptur, kompositioner hållna i

hade Börjeson uppvisat sitt ståtliga förslag till monument — Sten Sture till häst, sockeln omgiven av representanter för svenska folket i vapen.¹ Börjesons uppslag var stort tilltaget och för kostsamt att utföra. Ej heller ledde det inom Uppsala studentkår väckta förslaget att vid universitetets 400-årsfest 1877 resa ett minnesmärke i Uppsala över Sten Sture i egenskap av universitetets stiftare till ett omedelbart resultat. Men efter två årtionden återupptogs frågan och 1898 inbjöds svenska skulptörer till pristäv-

lan. Det var uteslutande unga krafter, som här väckte uppmärksamhet. Första priset gavs åt det förslag, som utarbetats av skulptören Erik Lindberg och arkitekten Viktor Fagerström, det andra åt arkitekten Ragnar Östberg, det tredje åt skulptören Christian Eriksson. Enligt programmet skulle i monumentet ingå en porfyrykolonn, som universitetet erhållit i gåva för detta ändamål. Första pristagarna hade ställt Sture som staty på ett postament vid foten av kolonnen, de båda övriga prisvinnarna placerade honom på kolonnens topp. Denna täv-

lan ledde likväl ej till åsyftat resultat. Erik Lindberg, som på hösten 1899 vistades i Paris som akademiens resestipendiat, kunde ej åtaga sig att omedelbart utarbeta sitt förslag — han blev uteslutande medaljgravör och som sådan sin faders värdige efterföljare — och då andra och tredje pristagarna på anmodan framlagt ett gemensamt förslag, som ej vann vederbörandes gillande, utlystes 1901 ny tävlan — denna gång med frihet för de tävlande att efter behag använda eller utelämna kolonnen. Tjugutre tävlingsförslag inkommo. Första priset tillföll skulptören G. Malmquist och arki-



C. Milles. Lekande elefanter.
Savonitsten 1904. Nationalmuseum.

¹ Avbildat sid. 197.

tekten C. Lindholm för en variant av Lindberg—Fagerströms tidigare förslag, det andra R. Östberg, det tredje målaren Olle Hjortzberg, som behandlat motivet Sankt Göran jämte den fällda draken, och det fjärde priset Carl Milles.

Att denne sattes i sista rummet bland prisvinnarna berodde alls ej -- som det blivit sagt — på att han i sin komposition ej upptagit kolonnen, ty denna var ej föreskriven i programmet för denna tävlan, utan på den dryga kostnad, utförandet av hans stora grupp skulle medföra. Han hade framställt Sten Sture järnklädd på sin stridshäst, tätt omsluten av väpnade kämpar till fots. Med detta uppslag hade han givit uppgiften en ny innebörd, den var ej längre endast en ärestod över Sten Sture och den tog lika litet som de andra tävlande sikte på hans egenskap av Uppsala akademis stiftare — den hade växt till ett monument över svenska folket samlat kring sin hövding och redo till strid för sin nationella tillvaro.

De övriga förslagen lämnades nu ur räkningen och studentkåren beställde av Milles en större, relativt utarbetad modell. Frågan gällde nu, *var* monumentet fullbordat skulle uppställas. Platsen bestämdes till en början enligt en frikostig donators vilja till Tunåsen, en öppen höjdsträcka invid Gamla Uppsala. Men detta beslut väckte från början en ganska kompakt opposition, och under åratals framåt blev studentkårens Sturemonument av olika förslagsställare hänvisat till olika platser i Uppsala — och även i Stockholm, där Brunkebergsåsen osökt erbjöd sig för ett Sturemonument — till dess den segslitna frågan slutligen och sist fick en storartad snöplig lösning: monumentet fick sin plats inne i en furuskog söder om Uppsala. Den äldsta skissens pyramidartat avsmalnande sockel var nu utbytt mot en fyrkantig skorstensliknande granitpelare, 13 meter hög.

Då monumentet omsider avtäcktes — i februari 1925 — på sin undangömda plats, hade gruppen en helt annan formkaraktär än den ursprungliga skissen ägt. Milles' franska impressionistkonst tillhörde en förgången tid — under intryck av en kraftig rörelse inom tysk skulptur (Adolf Hildebrand) hade han sökt ett förenklat, kärvt, strängt och slutet monumentalt formspråk. Stureskissen från 1901 var nu i sin slutliga gestalt översatt i granitstil — att den skulle utföras i granit var dock aldrig ifrågasatt.

Den unge Milles' parisår inledde en flödande verksamhet, rik på nya intryck och på sökande efter nya uppslag, nya utgångspunkter.

Ruth Milles, f. 1873. Samtida med Carl Milles' små impressionistiska genrer från Paris och Holland äro hans syster *Ruth Milles'* reliefer och Herman Neujd, f. 1872. statyetter av franska fiskarkvinnor och barn — senare även Aron Jerndahl, f. 1858. av svenska — framställda med säkert uttryckt karaktär och ofta med osökt naiv plastisk hållning. Axel Robert Petersson i Döderhult, f. 1868, d. 1925. Vid samma tid tillkommo *Herman Neujds* folktyper, Potatisplockerska, bysten Stina m. fl. bilder i porslin, samt *Christian Erikssons* skånska typer på Skånebankens fasad, hans Lappgosse, Smeden och

andra representanter för de djupa leden inom den svenska nationen. Då gav även *Aron Jerndahl* sina fåtaliga men fullödiga bidrag till realistisk, folkligt svensk skulptur.

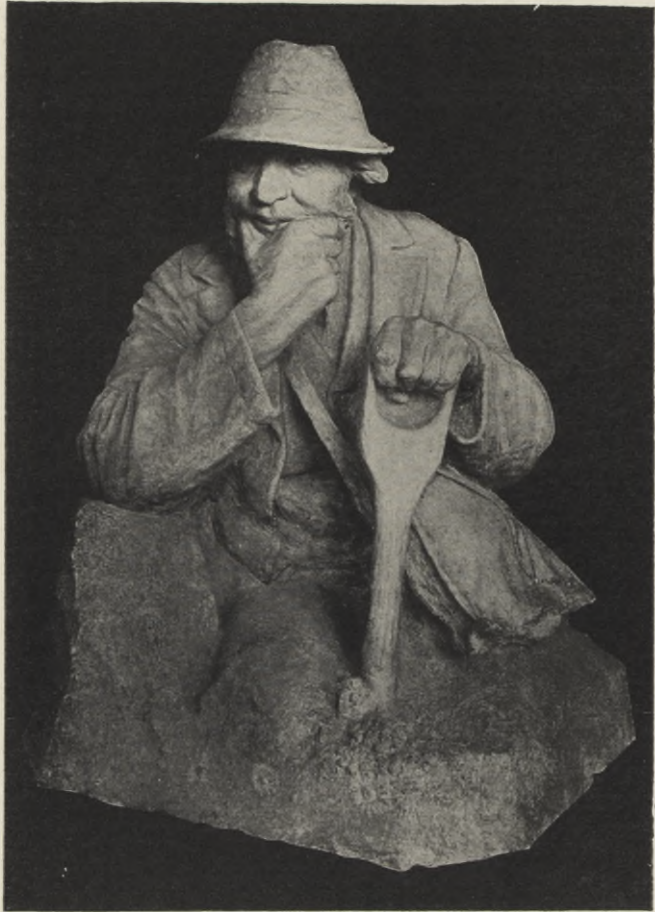
Självbondson — från Järna i södra Dalarna — ägde han den händighet, som ofta finns i rikt mått hos den svenska bonden och som hos enstaka individer stegrats till konstnärligt mästerskap.

Lusten att måla följde honom, medan han förde en arbetares liv i Stockholm och Eskilstuna. Någon ledning fick han ej förrän han förirrat sig till Köpenhamn. Där blev han 1886 elev vid Konstakademien och sedan i Krøyers målarskola. Åter i Sverige

arbetade han vid Uppsala domkyrkas restaurering och utförde där i koret en relief — Sankt Eriks skrin överföres från Gamla Uppsala. Först vid denna tid vågade han blygsamt uppträda med anspråk på att räknas bland artister. 1900 debuterade han som skulptör på Konstnärslöfunds utställning med en brevprens i brons, återkom året därefter med en porträttbyst, som han kallat "Ålderdomens lycka" — en gammal man, försjunken i sina minnen — och med en spis med figurer i relief, man, hustru och barn vid sin måltid. 1903 följde den bild, som konstnären uppkallat "Det lider mot skymning" — en gammal jordarbetare med kloka ögon och ett betänksamt tag av den väldiga näven om hakan. Det är en svensk typ, lika svensk som Constantin Meuniers utsläpade fabriks-trälar äro hemma i de svarta fabriksdistrikten i Belgien. Jerndahl hade ett annat tag på sina typer än vad före honom förekommit i vår konst, det framgår även



Ruth Milles. Blåsväder. Brons.



A. Jerndahl. Det lider mot skymning.
Sandsten 1902. I Engelbrekts folkskola, Stockholm.

av hans smärre alster, mästerliga karaktärsfigurer, summariskt upplagda och gärna burna av bastant och godlynt humor.

Bondeskildrare blev även *Axel Robert Petersson*, Döderhultaren kallad efter sin hemsocken i Småland. Hans i trä snidade bondtyper och ej minst boskapen äga i sin groteska karikatyr en utomordentlig skärpa och fylla därjämte i sin breda behandling moderna stilfordringar.

4.

Byggnadskonst. Inom svensk arkitektur inledde seklets sista årtionden ett skede av växt och landvinning, av ökat kraftmedvetande och stegrade utvecklingsmöjligheter, med ett ord av förnyelse.

Med Scholanders avträdande från skådeplatsen hade konstvärlden förlorat en klar intelligens och en upplyst ledare, vilkens tendenser till despotism tyvärr ofta dämpats av hans skepticism men som i frågor av betydelse sagt sitt ord med kraft och som, då han ej fick bestämma, vid mer än ett tillfälle åtminstone uppnådde att mindervärdiga uppsåt uppskötos, om de också ej alltid inställdes.

Två frågor av denna art — Uppsala domkyrkas restaurering och Helgeandsholmens, Stockholms medelpunkts monumentala bebyggelse — blevo brännande under 1880- och 90-talen.

Efter Scholanders död våren 1881 och efter Dardels avgång från överintendentsbefattningen följande år hade *Helgo Zettervall* blivit den ledande arkitekten inom ämbetet och dess högste chef. På denna plats kvarstod han till 1897.

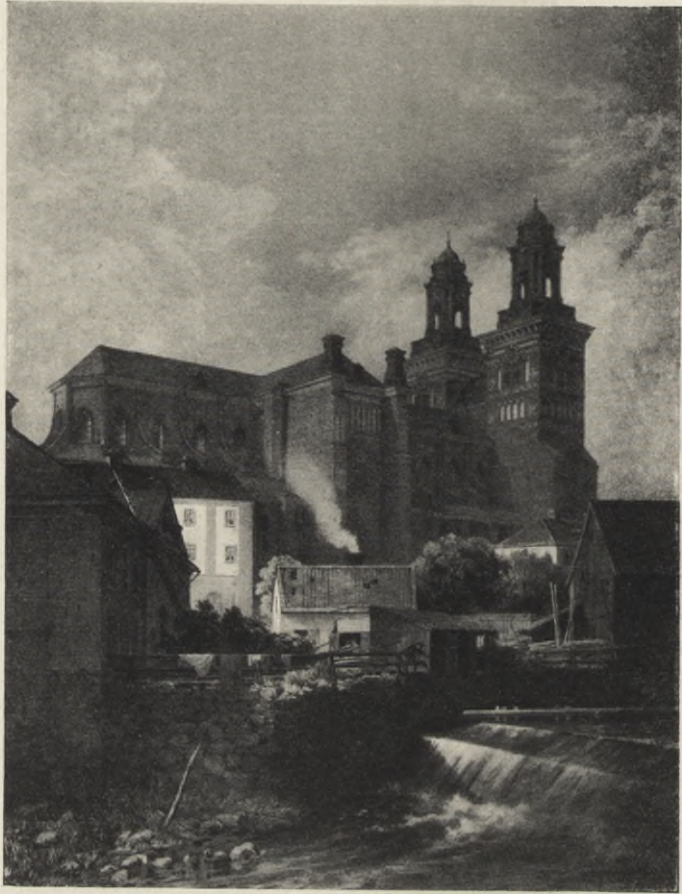
Helgo Zettervall. Zettervall hade vid Scholanders frånfälle nått sitt femtionde år, var utan fråga dennes presumtive arvtagare, en arkitekt av kraftfull och personlig läggning, hade utvecklat en flödande och imponerande alstringsförmåga och sökte allt fortfarande nya och stora uppgifter.¹

Under arbetet på Lunds domkyrkas nydaning hade han uppgjort förslag till restaurering av ytterligare fem katedraler — i Linköping, Uppsala, Strängnäs, Skara och Kalmar. Projektet till Uppsaladömens förnyelse hade han framlagt 1875, och detta uppslag hade föranlett en principdebatt med Scholander — här skildrad i det föregående.²

Scholander var alls ej någon motståndare till restaurerande av gamla byggnader, han hade med intresse sett restaureringar i Frankrike och Tyskland och hade själv försökt sig på att återställa ett rum från 1500-talet i Kalmar slott. För resultatet av Zettervalls verksamhet i Lund hade han de högsta lovord. Men mot dennes Uppsalaprojekt ställde han sig från början upprorisk. Zettervall hade med utgångspunkt i domkyrkans planläggning och i dess äldsta delars karaktär sökt rekonstruera kyrkan, sådan hon kunnat vara gestaltad, om hon blivit konsekvent utförd efter den plan, som kunde utläsas ur hennes äldsta del. Men i själva verket hade kyrkan aldrig blivit uppförd i en enhetlig stil, under en långvarig byggnadstid hade hon fått en av materialet — tegel — betingad övervägande nordtysk karaktär. Zettervall ville av katedralen, sådan han nydanat den, åstadkomma en konsekvent genomförd helhet, Scholander såg i domkyrkan ett historiskt minnesmärke och framhöll, att ändamålet med en restauration vore att bevara det fornuttryck, byggnaden erhållit under uppbyggandet.

Så blev frågan liggande, till dess Scholander dött och Zettervall blivit den ledande i statens byggnadsfrågor. Då befalldes överintendentsämbetet av Kungl. Maj:t att inkomma med nytt utlåtande i restaurationsfrågan. Efter en ny studieresa till norra Frankrike 1882 framlade Zettervall överarbetade ritningar, där en och annan detalj i de tidigare förslagen var ändrad, varpå dessa ritningar stadfästes av Kungl. Maj:t den 30 januari 1884.

¹ Om Zettervalls tidigare verksamhet se sid. 144 o. f. — ² Sid. 148 o. f.



C. J. Billmark. Uppsala domkyrka 1854.
Litografi.

Riksdagen beviljade en halv million kronor, detta likväl med ytterst ringa majoritet — i gemensam omröstning 5 rösters övervikt av 339 röstande. Arbetet på kyrkans nydanande tog sin början 1885 och varade till 1893. Den gamla dōmen blev därmed förvandlad till en modern gotisk kyrka av nordfransk typ men i tegelstruktur. Utförandet av restaureringen medförde en och annan kompromiss. Helt kunde upphovsmannen ej genomföra sitt uppsåt i detalj. Men ett uppslag, som redan Scholander underkänt men som Zettervall envist höll fast vid, var konsekvent användande av cement — ett oäkta och för kyrkans byggnadssätt främmande material — där huggen sten varit det enda rätta.

Byggets tekniske ledare blev arkitekten Emil Langlet, som skötte sin uppgift med skicklighet och omsorg. Och en förmildrande omständighet vid denna lik-



Uppsala domkyrka restaurerad.

Foto.

som vid Zettervalls övriga restaureringar var, att den medförde konstruktiva förstärknings- och förbättringsarbeten.

I konstakademiens jubileumsutställning 1885 deltog överintendenten Zettervall med en samling laverade teckningar av "Restaurerade svenska domkyrkor". Katalogen meddelade den upplysning, att "restaureringen av Lunds domkyrka är utförd, av Linköpings under verkställighet, av Uppsala och Skara bestämd att utföras från och med nästa år, av Strängnäs och Kalmar ännu endast projekt".

Arbetet på Skara domkyrka var vid denna tidpunkt redan igångsatt. Det var säkert den vanskligaste av de uppgifter, Zettervall givit sig in på — den gamla helgedomen, upprepade gånger ombyggd, ödelagd, misshandlad, hade att uppvisa detaljer från 1100-talet intill 1800-talets nyklassicism. Dess historia var allt annat än klarlagd. Kyrkan förnyades i höggotik och med regelbundenhet som önskemål. Om dess individualitet ge endast enstaka detaljer och fragment en föreställning.

Domkyrkan i Linköping hade ej blivit så misshandlad som den i Skara. Den hade visserligen förlorat sin egendomliga yttre form, som återgives i Erik Dahl-

bergs teckning för Sueciaverket, då de små tornspirorna revos och takresningen tillplattades. I mitten av 1700-talet hade dessutom Hårleman ställt ett högt fyrkantigt torn i barock framför västfasaden och skylt denna. Men kyrkans härliga inre hade blivit behandlat med försiktighet och aktsamhet. Dardel nämner, att han 1869 uppdragit åt Scholander att göra ritning till det gotiska torn, som staden ville uppföra till domkyrkans prydnad, men att Scholander ohågad föreslagit Zettervall i sitt ställe. Zettervall ombyggde mycket riktigt barocktornet i gotik, torrt och schablonmässigt.

Av hans restaurationsförslag för Klara kyrka i Stockholm utfördes endast det höga, smidigt formade götiska tornet.

Zettervalls verksamhet som kyrkoombyggare hindrade honom ej från att bygga nytt och detta i en i vårt samhälle mindre vanlig omfattning. Förutom en mängd nya kyrkor på landsbygden äro bland hans verk på detta område Allhelgonakyrkan i Lund — påbörjad 1877 — Matteuskyrkan i Norrköping — börjad 1887 — och Oskar Fredrikskyrkan i Göteborg 1889, alla tre i gotik, den sistnämnda med fintligt användande av den ojämna terrängen. På många områden av profan byggnadskonst var han därjämte allt fortfarande rastlöst verksam: slott, herresäten och villor, skolor — Norra latinläroverket i Stockholm, börjat 1876 — hyreshus i Stockholm, bland dessa under åttiotalet Sörensenska och Palmeska husens fasader, båda på Blasieholmen, andra på det nya Östermalm.

Om hans arkitektur yttrade, medan han ännu kvarstod som överintendent, en av det näst följande släktledets främste arkitekter, Gustav Clason:¹

”I alla dessa kyrkor och profanbyggnader möta vi städse en hurtig, dädlysten ande, som gärna vågar sig ut på nya både konstruktiva och dekorativa experiment utan minsta vacklande men med en säkerhet i fråga om medlen och en klarhet och fördomsfrihet i uppfattningen av målet, som äro beundransvärda, och som måste verka hänförande på var och en, som icke är känslig för detaljbildningens hårdhet och stelhet. Hans byggnader hava icke Scholanders graciösa, förnäma rörelser, de verka senfulla, kraftmedvetna, utmanande.”

Orädd, verkningslysten, våghalsig var han de dristiga uppslagens man. Hans arkitektur bröt ut över gränserna för Scholanders skönhetsvärld, där antik och renässans voro utgångspunkt och grundval för modern byggnadskonst och där formspråket var genomarbetat i stilrenhet, lugn och regelmässighet. Zettervall fann gotik, Frans I:s stil, nederländsk renässans och barock erbjuda mera givande utgångspunkter för moderna byggnadsverk än han funnit i de klassiska idealen. I sina egna verk sökte han målerisk gruppering, dristighet i plananordning, kraftig och livlig form, djärvhet och konsekvens i konstruktion. Och naturligtvis ivrade han för äkta material. Liksom många andra arkitekter tvangs han vid vissa

¹ I ”Överblick över byggnadsverksamheten i Sverige under de sista 25 åren”. I Teknisk tidskrift 1896.

tillfällen att jämka på sina önskemål. Det abstrakta och schematiska i hans formgivning får väl delvis tillskrivas hans lynnes livlighet och otålighet.

Han står som representant för en övergångstid i svensk byggnadskonst. Han är stildyrkare men på samma gång impulsgivare och i viss grad föregångsman.

Hans stridbara lynne invecklade honom framemot århundradets slut i en konflikt, som i hetsighet övergick striden om Uppsaladömens restaurerande. Det gällde en stadsbyggnadsfråga, det gällde denna gång centrum av Stockholm och dess framtida gestaltande.



Stockholms slott och Norrbro.
Foto, slutet av 1870-talet.

5.

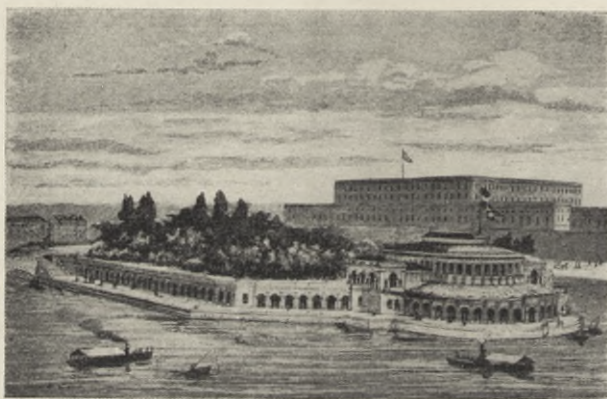
Riksbyggnadsfrågan Planer på byggen i Stockholm för statens och för kommunens i Stockholm.

räkning hade ej saknats under de gångna årtiondena. Kommunalhus hade förslagsvis placerats i staden mellan broarna — vid Myntgatan, Riddarhustorget, Stortorget, Slottsbacken — eller på Norrmalm vid Gustav Adolfs torg, Brunkebergstorg, Karl XIII:s torg (f. d. Kungsträdgården). Men en plats, som rätt allmänt ansågs predestinerad för monumental bebyggelse, var Helgeandsholmen. Och den undgick ej sitt öde.

Redan i början av 1840-talet, då det gällde att finna en plats för det tilltänkta Nationalmuseet, hade Helgeandsholmen varit på tal. Den tyske arkitekten Stüler — sakkunnig i museibygnen — utdömde dock vid sitt första besök i Stockholm 1847 holmen som byggnadsplats — han fann det uppenbart, att en där placerad stor byggnad skulle förtaga intrycket av slottet. Redan den allt annat än monumentala butikbyggnad, "basaren", som blivit placerad utmed Norrbro,

ansågs av finkänsliga estetiker hindra utsikten till slottet från Gustav Adolfs torg. Den på sid. 479 införda fotografien visar, hur föga "basaren" i själva verket skymde. Helgeandsholmen upptogs för övrigt av hovstallets område och längst i väster av boställs- och privatbyggnader med gårdar och uthus, som sedda utifrån Mälaren utgjorde en högst målerisk bråte.

Förslaget att placera det efterlängtade nya riksdagshuset på Helgeandsholmen blev under seklets sista skede ett högst segslitet stridsämne. Uppslaget gavs 1872, då inom riksdagens första kammare förslag väcktes att på holmen uppföra en byggnad för riksdagen och riksbanken. Zettervall fick i uppdrag att utföra



Wetterhoffs och Holmgrens förslag till Helgeandsholmens ordnande 1876.

förslagsskiss och hade denna färdig 1873. Men därmed var frågan ej avgjord; under en följd av år framåt framlades av olika förslagsgivare olika projekt, som visade holmen planerad, reglerad och prydd med byggnader än för riksdagen ensamt, än för riksbank och riksarkiv.

Axel Nyströms förslag från 1820 att förvandla Helgeandsholmen till en nationell festplats i anslutning till slottet, monumentalt hållen med kolonnader, triumfbågar och statyer, var längesedan bortglömt. Men Scholander yrkade i en ämbetsskrivelse 1877 på att holmen med sitt enastående läge borde ordnas till en öppen plats. En lösning i samma riktning hade blivit framlagd ett år förut av tidningsmannen Karl Wetterhoff och arkitekten Holmgren. Holmen visade sig i deras förslag avröjd och förvandlad till en liten lummig park, området väster om Norrbrö var omslutet av låga arkader och som avslutning utåt Mälaren var placerad en halvrund festlokal i lätta former. Här liksom på ett projekt från 1875 — detta med riksbank och riksarkiv på holmen — ledde trappor från Norrbrö ner till dennas ytterkant, som hade helt låg strandskoning. Ett annat

förslag upptog genomgång från Strömparterren genom ett valv under Norrbro — en detalj, som ses redan på en fantasibild av Desprez.

1886 återkom Zettervall med sitt förslag, som uppvisades för riksdagen. En bild av Helgeandsholmen i framtiden. Från Gustav Adolfs torg öppnar sig en fri utsikt över slottets nordfasad i dess hela utsträckning, den öppna platsen framför det projekterade palatset är planterad och prydd med skulptur, i dess medelpunkt ett ryttharmonument över Karl XV. På båda sidor om en yppig fontän leder en monumental uppfartsväg till riksdagshusets kolonnprydda mittparti. Byggnaden är värdig, en smula tung, dess sidofasad åt Norrström pry-

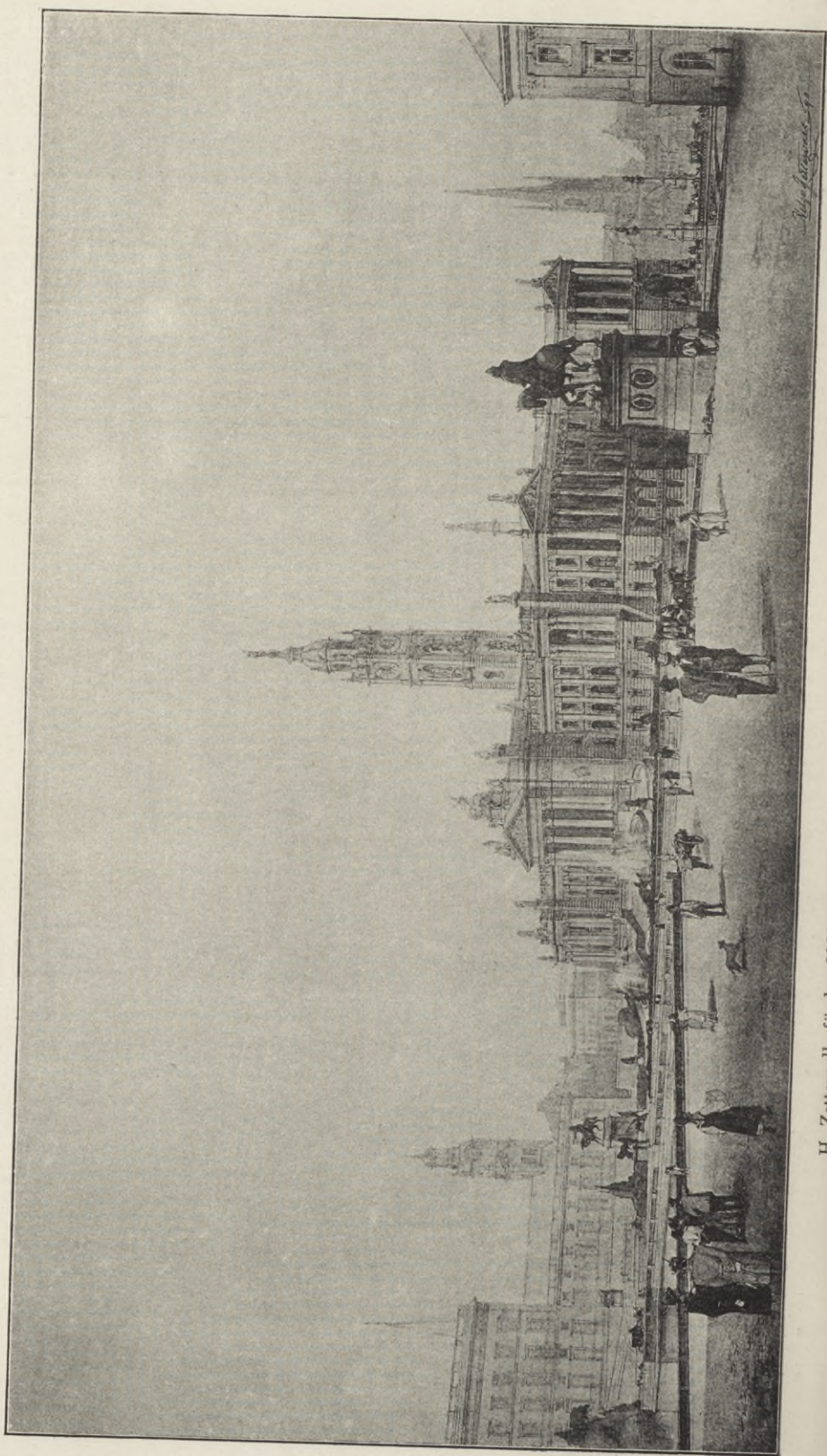


Förslag 1875 till riksbank och riksarkiv på Helgeandsholmen.

des av klassiska tempelgavlar, takbalustraden smyckas av rik bildprydnad. Från västfasaden utgår en utbyggnad i halvcirkel för riksbanken.

Byggnadsfrågan föll emellertid i riksdagen 1887, men den hade energiska förespråkare, och när den återkom 1888 vann den en överraskande majoritet. Det förslag, som då antogs, innebar ett nytt uppslag: riksdagen och riksbanken skulle få var sin byggnad på Helgeandsholmen.

Nu inbjödos svenska arkitekter till tävlan. Dennas resultat blev ett första pris åt Valfrid Karlson — akademieleiv från sjuttioalet — och ett andra pris för ett anonymt förslag av märket Cospetto. De båda förslagen hade i sitt yttre en i ögonen fallande likhet, och båda tycktes påverkade av riksdagshuset i Berlin, som sedan 1884 stod under byggnad. Karlsons hade en livlig, bruten fasad, Cospettos var lugnare hållen, båda hade ansenliga kupoler över mittpartiet. Då prisenämnden ej ville förorda någotdera förslaget till uppförande, uppdrog riksdagshuskommittéerade åt överintendenten Zettervall att uppgöra nya ritningar —



H. Zettervalls förslag 1890 till riksdagshus på Helgeandsholmen, sett från Gustav Adolfs torg.

det ansågs på goda grunder, att han var identisk med den fortfarande anonyme Cospetto.

Han inlämnade nu två förslag 1890 och 1891. De båda byggnaderna voro åtskilda av en förlängning av Drottninggatan, utdragen över Helgeandsholmen, men sammankomponerade till en estetisk enhet. Arkitekturen var hållen i starka och rika former, kolonner och tempelgavlar, riksdagens byggnad var på förslaget av 1890 krönt av en hög kampanil, 1891 var denna utbytt mot en högt uppdriven kupol på ett högt underlag. På sistnämnda förslag var takskulpturernas



H. Zettervalls förslag 1890 till riksbyggnader på Helgeandsholmen, sedda från Mälaren.

antal något inskränkt, hörnpartierna hade balustrader, som kröntes av småobelisker. Överhuvud visa Zettervalls olika förslag — såväl de officiella som Cospettos — vad den yttre arkitekturen vidkommer varianter av en och samma idé. De äro ej fria från den opersonliga karaktär, som plägar vara traditionell i internationell officiell arkitektur.

Förslaget av 1891 blev det sista i raden av Zettervalls riksbyggen på papperet. Hösten 1892 utgick han ur riksdagshuskommittén, där han varit den sakkunnige ledamoten. Inom kommittén hade blivit ifrågasatt, att man för att vinna ökat utrymme för riksdagen skulle framflytta den nya byggnadens fasad åt öster sex meter över den förut bestämda gränslinjen. Men denna gränslinje hade Zettervall uppdragit från första början, och hellre än att tumma på sin fordran på

fri utsikt från varje punkt av Gustav Adolfs torg över slottets fasad i dess hela utsträckning, så lämnade han hela företaget åt sitt öde.

Ännu hade inga ritningar antagits. Men Zettervall hade sedan 1890 som biträde på ritkontoret den unge arkitekten Aron Johansson, som 1889 hemkommit från sin stipendieresa. Han hade med sin chefs vetskap sysslat med egna skissritningar till det stora bygget, han utarbetade nu dessa och efter en del detaljändringar blevo de 1894 antagna till utförande.

Under dessa år hade Helgeandsholmsfrågan fortfarande debatterats såväl inom riksdagen som utanför. Frågan ansågs alls ej avgjord. Arkitektkåren hade protesterat 1891, och åren därefter hade ett par motförslag till Helgeandsholmskommitténs blivit framlagda, först anonyma förslag till riksdagshus på Skeppsholmen — en allvarlig och värdig byggnad i vasastil — och riksbank ensamt på Helgeandsholmen, därefter "det stora motförslaget", utarbetat 1894 av det nyss nämnda projektets båda upphovsmän, arkitekterna Ringström och Wickman jämte Boberg, med riksbank på Helgeandsholmen och riksdagshuset förlagt till västra delen av Riddarholmen. Det var ett på uppslag rikt och betydande projekt. Innan det förelåg avslutat, hade en tysk auktoritet, skaparen av riksdagshuset i Berlin, Paul Wallot, på inbjudan av oppositionen i Stockholm besökt vår huvudstad (september 1894) och i kraftiga ordalag sagt ifrån, att Stockholm i Norrström ägde en mäktig, makalös vattenväg genom stadens centrum och att det vore en vidunderlighet att spärra denna öppna väg med stora byggnader.

Inga förnuftsgrunder godtogos, "riksbyggnadspolitiken" hade sina mäktiga och förfarna ledare. Vid 1895 års riksdag avgjordes frågan definitivt, och 1897 lade konung Oskar högtidligen grundstenen till riksbyggnaderna.

Helgeandsholmsfrågans behandling vittnar från början till slut om en nästan otrolig osäkerhet i begreppen. Gång på gång bedyrade förslagens förespråkare, att någon konkurrens mellan riksbyggnaderna och slottet ej finge ifrågakomma. Varpå de tävlade om att åstadkomma just denna konkurrens. De Zettervallska förslagen från det första till det sista söka genom arkitektonisk monumentalitet och slösande utstyrsel draga uppmärksamheten till riksbyggnaderna. Ingen hänsyn till vad denna plats krävde, fullkomlig "oförmåga att inordna och underordna ett nytt verk i det av kultur och natur givna sammanhanget".¹ Oppositionen betraktades som estetiskt flabberi och möttes med överlägsen ringaktning. Och då landets främsta auktoritet i bygnadsfrågor stödde bygnadsförslaget under en följd av år, vad var då att hoppas av en riksdagsmajoritet?

6.

Under den tid, då riksbyggnadspolitiken upprörde sinnena, lämnade alltså den rådande smaken ett och annat att önska. Den borgerliga arkitekturen från tiden

¹ Ragnar Josephson i praktverket "Stockholms stadshus" 1893.

efter århundradets mitt hade i sina bästa verk visat jämnmått och odlad smak och den hade smidigt inpassat sig i sin miljö.¹ Den här meddelade bilden av Gustav Adolfs torgs norra del vid slutet av 1870-talet visar en lugn, värdig bebyggelse. Hotell Rydberg stod fortfarande i sin ursprungliga gestalt — dess bottenvåning blev omkring 1880 moderniserad, ett offer för den nya tidens fordringar. Men den nobla portalen av vit marmor kvarstod orörd så länge byggnadsräckan utmed platsens fondparti fick existera.

På 1870-talet och framåt hade Stockholm upplevat en byggnadssvindel, då den s. k. Ladugårdslandsstilen blomstrade och de nya hyresbyggnaderna ståtade med "stiliga" fasader, rikt utsmyckade med kolonner, karyatider, ornament i



Gustav Adolfs torg.
Foto, slutet av 1870-talet.

gips eller cement och med marmorimitation målade på putsen. Utan tvivel funnos kunniga arkitekter, som åstadkommo så goda skicklighetsprov som den rådande smaken medgav. Flera av dem arbetade på frigörelse från förvildningen. Strävan efter äkta material röjdes här och var, en nyhet för Stockholm på 1870-talet blev — som här i det föregående är påpekat — tegelbyggnader, fasader av bart tegel utan betäckning av murbruk.² Ernst Jacobsson gav i Centraltryckeriet uppslag till en industribyggnad i realistisk anda. Uppslaget varierades. Det kunde även tillämpas med användande av gamla stilar, Isæus skapade t. ex. i Norstedt & söners boktryckeri — med fritt och öppet läge på Riddarholmen — ett förtjänstfullt tegelbygge i gammaltysk karaktär.

Magnus Isæus, f. Magnus Isæus, som tillhört Scholanders elevkrets på 1860-talet, 1841, d. 1890. blev en representativ åttiotalist, som levererade stilprov av växlande karaktär och lödighet. Från firman Isæus & Sandahl utgingo vid åttio-talets mitt Sturebadet — fasaden, målade i marmorimitation, varierar det vene-

¹ Se sid. 40 o. f. — ² Sid. 143.

zianska palazzo Vendramin-Calergi — och Skandias florentinska palats vid Mynttorget, i huggen sten.

I ritningarna till Sturebadet hade Gustav Wickman sin andel. Han arbetade i sin ungdom på Isæus & Sandahls ateljé. Dessa voro ej de enda arkitekter, som delade med sig av sina beställningar åt lovande och verkningslystna ungdomar. På Kasper Salins arkitektkontor skisserade Gustaf Clason ett par Östermalmhus, det Kåbergska och det J. W. Smittska, båda ritades sedan av Boberg. Och Ludvig Peterson utförde ritningar efter Zettervall, Melander o. fl. 1880-talets unga arkitekter fingo behandla historiska stilar, de ritade i italiensk palatsstil, i tysk medeltidsstil, i Frans I:s stil eller spansk stil eller morisk, i Sienagotik, i Rosenborgsstil, och de fingo en viss färdighet i att omsätta äldre arkitektur i sina verk och tillämpa den för moderna behov.

Adolf Kjellström, I denna surrogatarkitekturens tid verkade i en av våra provinser. 1834. städer en ivrare för materialets helg, *Adolf Kjellström*.

Efter studier vid Tekniska högskolan i Stockholm på 1850-talet hade han verkat som lärare i Örebro, var nu lektor i byggnadskonst vid Tekniska elementarskolan därstädes, hade restaurerat den gamla Nikolaikyrkan i Örebro — ”på ett intelligent sätt”, vittnar Dardel — och ledde från 1883 nybygget av Floda kyrka efter ritningar av Herman Hägg. Vid dessa arbeten använde han de byggnadsmaterial, hans hemtrakt erbjöd och som blivit använda sedan medeltiden. Han blev en grundlig kännare av deras natur och av det rätta sättet att använda dem för byggen i vårt klimat.

”Amatörarkitekten”, som Dardel kallar honom, tog sin sak praktiskt. Clason berättar, att han invid sin egen villa, vilkens material han valt av Yxhults kalksten, ”inrättat en stenhuggarverkstad, där höll han sin son Erik i stenhuggarlära, där arbetade då ock bröderna Gustafsson. Dessa äro nu våra förnämsta ornamentshuggare och hava på ett utmärkt sätt motsvarat på dem ställda anspråk”. Detta enligt Clason, som hade Kjellström att tacka såväl för goda impulser som för praktiska råd och anvisningar vid sina första försök att bygga i kalksten i förening med tegel.¹

7.

1880-talets genombrott fick till en början sina målsmän i de tre sista elever, som utgått ur Scholanders skola före omorganisationen, Carl Möller, Ludvig Peterson och Gustaf Clason. De hade vunnit sina kungliga medaljer 1879, 1880 och 1881 och hade i tur och ordning varit akademiens resestipendiater.

¹ G. Clason i Teknisk tidskrift 1896. Adolf Kjellström lämnade sedermera tillsammans med Herman Hägg ritningar till Olaus Petrikyrkan i Örebro, fullbordad 1909.

Carl Möller, f. 1857. *Carl Möller* begav sig 1879 på Scholanders råd till Paris och var under sitt första år i utlandet elev av akademien där. *Peter-son* tog 1881 samma väg, likaledes efter uppmaning av Scholander. I februari 1882 beslöts i akademien att han skulle uppmanas att bege sig till Italien och där invänta vidare order, men denna skrivelse mottog han i Spanien, dit han rest utan tillstånd. Nu hade han vistats två månader i Sevilla. Han svarade, att han där studerade morisk arkitektur, som han fann ej "så överflödigt i dekorativt hänseende, även i vårt klimat". Från Spanien ämnade han sig till södra Frankrike, sedan gick hans väg till Italien och Tyskland. Men i juli 1883 avsåg han sig stipendiet och återvände hem. Hans självrådighet ådrog honom likväl ej akademins onåd. Stipendiet övergick till *Gustaf Clason*.

Även han tog vägen till Rom över Spanien, vistades från hösten 1883 till våren 1886 i Italien, en tur till Wien obereknad. Hans sakrika rapporter hem till akademien visa livaktigt uppfattning och minst av allt ensidiga intressen. När Grundström som stipendiat vistades i Italien, skrev han till Scholander, att han studerar "uteslutande renässans — barocken går jag lugnt förbi".¹ Det unga släktledet koncentrerade ej sitt studium på ett avgränsat område. Clason såg och lärde vart han kom, fann det uppfriskande att jämföra den moderna blomstrande Wienarkitekturen med det gamla och tillägnade sig allt, vad gångna tiders kultur och lokal smak erbjöd. Det tycks, som hade han intresserat sig för *byggen* minst lika mycket som för *stilar*, i Piacenza uppmäter han Palazzo del Popolo, "den på samma gång värdigaste, konstnärligaste och gedignast utförda byggnad av sammansatt sten och tegel, jag hittills träffat", i Sydfrankrikes småstäder fångslar honom tegelarkitekturen och i Loiredalen "den friska och graciösa tidiga franska renässansen". På denna väg kom han till Paris våren 1886.

I Rom hade han vid sidan av studierna i klassisk arkitektur löst en självständig byggnadsuppgift, som han fått genom Kasper Salin i Stockholm. Den gällde ett större hyreshus, som byggmästar E. Thavenius ville uppföra vid Strandvägen.

¹ Grundströms brev 1879 och 1880.



Gustaf Clason.
Foto omkr. 1890.

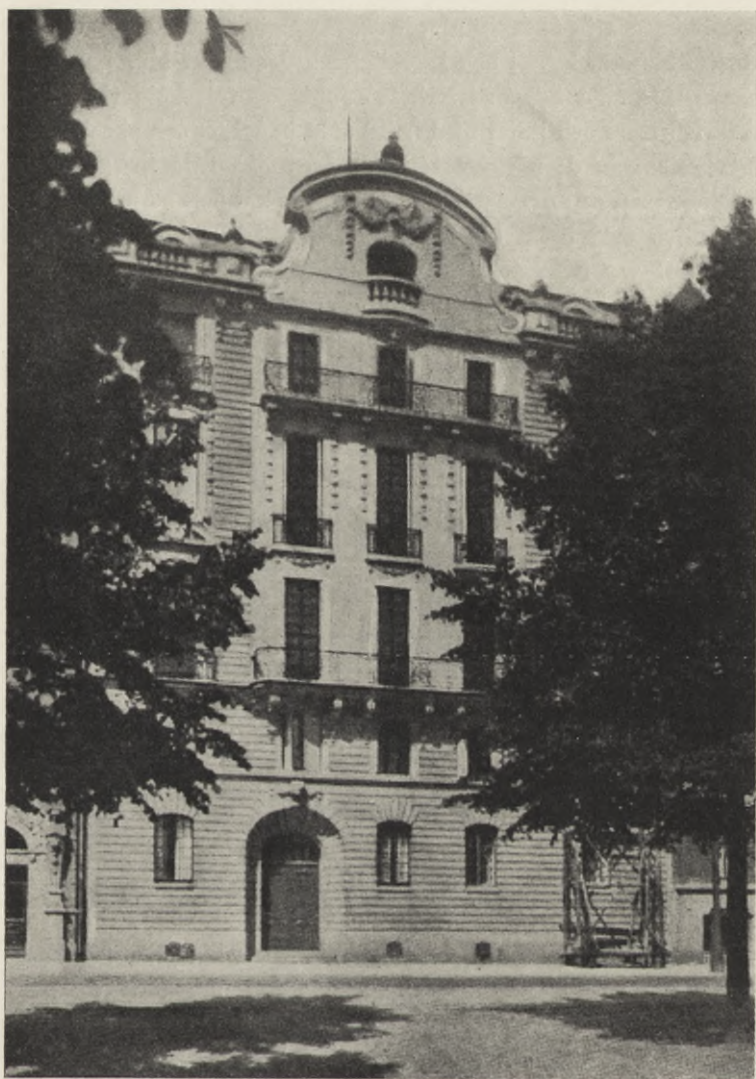


G. Clason. Bünzowska huset, mittpartiet.
Foto.

Det blev ett renässanspalats, där intryck från Spanien smugit sig in i de allvarliga, kompakta, närmast florentinska fasaderna. Byggnaden pryddes med raffinerat ritade portaler och mellan fönsterna i översta våningen insattes dekorativa målningar efter kartonger av Julius Kronberg.

Husets yttre komponerades för att utföras i äkta material men fick vid utförandet nöja sig med en i puts och målning imiterad stenasad.

I Frankrike utförde Clason ritningar till ett annat storbygge i Stockholm, Bünzowska huset. Ritningarna hemsändes till utlyst pristävlan, Clason erhöll första priset och reste hem, innan stipendietiden ännu var utgången.



G. Clason. Rosenska huset i Stockholm.

Foto.

Efter studieåren i utlandet fingo de hemvändande utan svårighet arbete och erkännande. Det dröjde ej länge förrän de gjorde sig bemärkta genom självständiga alster.

Möller — den yngsta av de tre — hade varit tidigast ute. Efter sin hemkomst 1881 vann han i början av 1882 första priset vid tävlan om nybyggnad för Johannes kyrka — andra priset gavs åt Ludvig Peterson, som då vistades utomlands. Möllers kyrka, gotisk i tegelstruktur utan och innan, grundlades 1884 och invigdes 1890.

Möllers administrativa förmåga gjorde sig snart gällande, i konflikterna var han vänsterpartiets klaraste huvud och i överintendentsämbetet blev han självskriven tronarvinge. Bland hans byggnadsverk äro Johannes folkskola (1890), som förenade enkelhet i form och linjer med frihet från banalitet och ej saknade ett drag av fantasi, och från de närmast följande åren den lilla livligt komponerade Gustav Adolfskyrkan och Arbetarinstitutets nybyggnad helt nära Klara kyrka, där den lilla fasaden med osökt klarhet anger byggnadens inre. Ett efemärt verk av stor förtjänst var hans planläggande av den skandinaviska utställningen i Stockholm 1897, där han var byggnadschef.

Efter Zettervall, som avgick detta år, blev Gellerstedt överintendent. 1904 blev Möller dennes efterträdare.

Clason hade skyndat hem, ivrig att få utföra sina planer. Till en början gällde det att få utföra Bünsowska huset i äkta material, kalksten och tegel. Och det lyckades Clason att praktiskt lösa denna uppgift, som gav signal till en revolution i uppsvensk byggnadskonst.

Bünsowska huset vid Strandvägen var ett omfattande monumentalt palats i Frans I:sstil, måleriskt livligt i linjer och detaljer. En nyhet var att fönsterna till läge och storlek lämpades efter de olika rummens fordringar.

Näst efter detta storbygge följde Östermalms saluhall — i samarbete med Salin. Åter ett försök att lämpa en historisk stil för en modern uppgift. Saluhallen hölls i norditaliensk tegelstil — hörnkupolen och glasöverbyggnaden vilja ej rätt samsas med tegelmurarnas historiska former.

Clasons fortsatta verksamhet leder steg för steg från hans ungdoms kosmopolitiska sökande till svensk karaktär. Den avspeglar tidens gång och själv blir han en av smakens ledare.

Sökandet tillbaka till gångna tiders och till olika länders former väckte intresse även för de svenska. På inhemsk byggnadstradition hade visserligen Brunius byggt sin hela verksamhet, och någon frukt hade tvivelsutan hans läror burit. Men den nordiska stil — mest träbyggnadsstil — som gjort sig gällande på Karl XV:s tid, var mera norsk än svensk och visade föga livskraft. Scholander spred genom sina akvareller intresse för gamla svenska byggnadsminnen, och Clason har framhållit Gellerstedts förtjänst att hänvisa sina elever i Tekniska skolan till att studera svenska slott och kyrkor, portaler och ornament, ”urkällor för god fosterländsk byggnadskonst”. De unga arkitekterna hade börjat göra upptäcktsfärder i gamla Stockholm och i andra städer: Visby, Vadstena och Kalmar. Den nationella andans uppräckning på 1890-talet medförde sökande till det svenska stilarvet i konst och konstindustri.

Den första byggnad av svensk karaktär i Clasons verksamhet är ett hus Österlånggatan 14, i gammal Stockholmsstil, utsökt inställt i sin miljö peckar det ej

på uppmärksamhet. Därefter (1839) följde Adelsvårdens huset vid Norrström, som bröt ut ur sin klassiska omgivning utan att verka uppkomling i bredd med det Bondeska husets kolonnad. Dess två nedre våningar visa en slät, absolut oprydd yta, betingad av materialet, skiffer från byggherrens bruk. Men för byggnadens övre del äro utgångspunkterna att söka i svenska 1600-talsbyggen, i herrgårdar från storhetstiden med släta murar, sparsam dekorerings, festoner och burspråk i feta, mustiga former. Samtidigt är det ståtliga slottet Lejonaldal i Upp-



G. Clason. Förslag till byggnad för Nordiska museet 1891.

land i Vasastil. I början av nittiotalet tillkom slottet Kronovall i Skåne i dess nya gestaltning — stilkonstnären förvandlade den långsträckt herrgårdsbyggnaden till ett elegant 1700-talsslott i fransk barock. Ett undantag i Clasons alstring under 1890-talet utgjorde greve v. Hallwyls palats i Stockholm. Här gåvo konstnärens intryck från Spanien anslaget, här skapade han direkt efter förebilder och åstadkom ett stilfullt stilprov, ett spanskt privatpalats av förnämt sluten, fast och stram hållning. Det Rosenska huset vid Strandvägen 1896 fick i sin lätta rokoko i vit marmor en nobel fransk karaktär.

Vid sekelskiftet byggde Clason på det rivna Tessinska husets tomt vid Skeppsbron — och på den angränsande smala tomten — ett modernt affärspalats för

Städernas allmänna brandstodsbolag. Den gamla fasadens karaktär liksom dess förnämt smyckade mittstycke övergingo till den nya, likväl med betydligt stegrade mått och anspråk.

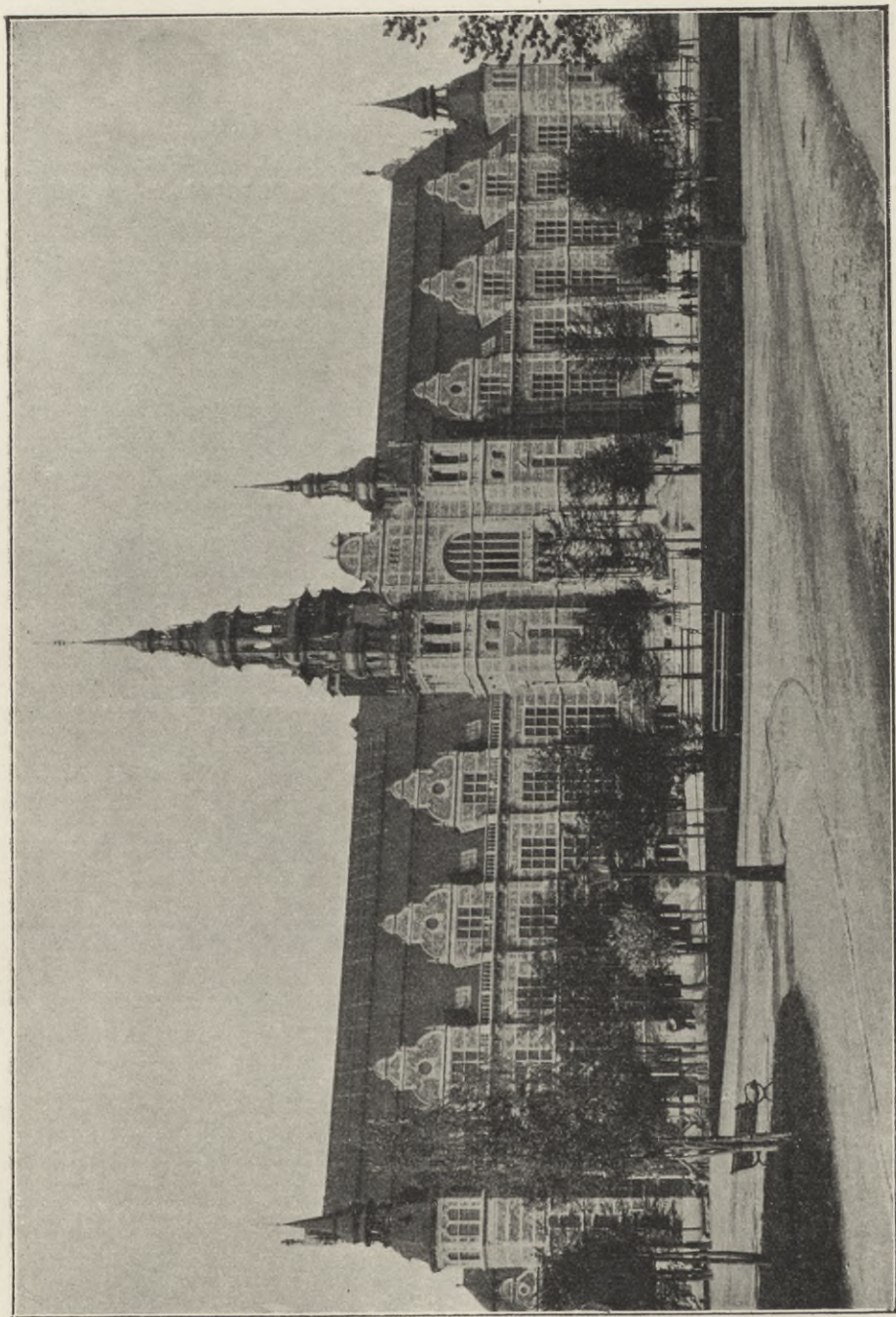
Hans största byggnadsuppgift var Nordiska museets palats på Djurgården. Efter en internationell pristävlan 1883 och senare försök att lösa problemet hade Isæus och Clason 1888 anmodats att inkomma med ett gemensamt förslag. Då Isæus avled 1890 blev Clason ensam om det stora verket. Så som museet visar sig på den framtidsbild, han tecknade 1891, är det ett omfattande byggnadskomplex, två långsträckta parallella längor, förenade med korta tvärbyggnader, i de fyra hörnen fasta runda torn, torn likaså över huvudingången på den främre längans mitt.

Att uppgiften är löst i nordisk karaktär säger sig självt. Idéer äro upptagna från gammal svensk och dansk arkitektur. Det imponerande komplexet blev likväl uppfört i betydligt inskränkt gestalt, av den väldiga fyrkanten byggdes endast den ena av längorna, hörntornen miste karaktären av fästning, mittornet och flera andra detaljer fingo ändrad form. Den storslagna mitthallen, som upptager byggnadens hela längd, är den mest imponerande interiör, den svenska moderna byggnadskonsten åstadkommit.

Mäktigt och kärnfullt har Clason i sina verk från det nya århundradet utformat svenskt betonad arkitektur. Stadigt och säkert, med kärv trygghet, med murar, som föra åskådarens tanke till medeltiden, har han murat upp Timmermansordens hus och Adelsnäs slott — i vår arkitektur från denna tid representerar han på en gång gammal tradition och modernt temperament.

Ludvig Peterson hade som frukt av sina resestudier upplivat Östermalms gator med ett par små italienska gotikfasader och hade förvänat kafépubliken med Sveasalen, där han frossade i flödande spansk ornamentik. I Höganäs-magasinet 1888 hade han givit en fyndig lösning av en byggnadsuppgift. Stilen bestämdes av materialet, Höganäs eldfasta tegel, ytan anger klart innehållet: de breda infarterna, de väldiga magasinöfönsterna, hörntrappan, hissarna. Det stora Sjöqvistska komplexet, hörnet av Birjer Jarlsgatan och Nybroplan, blev ett av det moderna Stockholms främsta privatbyggen. Det hölls i engelsk gotik, kraftigt i sin gestaltning och elegant i detaljerna, ett värdigt sidostycke till Clasons strandgatspalats i Frans I:ststil. Bland hans byggnadsverk från 1890-talet är Konstnärshuset med elegant spansk fasad i sandsten.

Praktisk, kunnig och klartänkt blev *Ludvig Peterson* många gånger använd, när det gällde att utreda stora och vanskliga uppgifter. Det rent omöjliga kunde han icke klara, exempelvis ej inrymma en ny dramatisk teater på någondera av två föreslagna platser vid Nybron, båda så olämpliga som möjligt, eller bygga



G. Clason. Nordiska museet.
Foto 1907.



Birger Jarlsgatan i Stockholm.

Hörnbyggnaden t. v. av *F. Ulrich* och *E. Hallquist*, den t. h. av *Ludvig Peterson*.

kanslihus utmed Kungsträdgården. Hans ritningar till hovstall voro antagna 1888, men utförandet fräntogs honom.

8.

I Stockholms byggnadshistoria var övergången till 1890-talet en livaktig tidpunkt. Uppgifter av stor betydelse inväntade sin lösning, tävlingar gällde riksbyggnaderna, operahuset, Nordiska museet, Konstakademien.

Näst efter Helgeandsholmsbyggnaderna blev operabygget ett huvudnummer i nydanandet av Stockholms centrala och mest krävande och ömtåliga parti. Det gustavianska operahuset utgjorde ett led i stadsbilden, i den monumentala enhet, som området norr om slottet utgjort och som borde ha blivit ansett okränkbar. Nu var operahuset emellertid för trångt och otidsenligt för sitt ändamål, och på sista tiden hade förändringsförslag ej saknats — det hade bland annat blivit ifrågasatt att använda tomten till riksdagshus eller riksbank. Ett förslag att utvidga operans scen- och salongsområden med bibehållande av Adelcrantz' fasad åt Gustav Adolfs torg och med husets utbyggande åt motsatt håll, där det fanns tillräckligt utrymme, hade 1881 blivit framlagt av Isæus, ett förslag av Zettervall till inre ombyggnad följde 1884. Allmän pristävlan anordnades och 1888



*A. Anderberg. Nya operahuset i Stockholm.
Foto 1898.*

gavs första priset åt Valfrid Karlson — som ett år senare fick samma utmärkelse vid tävlan om riksbyggnaderna — det andra åt A. Anderberg och det tredje åt E. Lallerstedt och R. Enblom, som utarbetat ett gemensamt förslag. De båda sistnämnda hade skapat en överraskande nobel och smakfull exteriör — den gamla byggnadens karaktär var osökt och konsekvent bevarad även i den nya fasaden utmed Norrström. Karlsons förslag hade sin styrka i planläggningen. Anderberg hade komponerat ett modernt teaterhus, klart och redigt, avsett att placeras i Kungsträdgården.

Något definitivt resultat nåddes ej, förrän — efter det Jakobsson och Isæus framlagt nya förslag — nya ritningar av Anderberg 1891 blevo fastställda av regeringen. Därmed var lokalfrågan avgjord, det gamla operahuset skulle upptäckas och det nya intaga dess plats.

Axel Anderberg, f. 1860. 1898 stod Anderbergs operahus färdigt, en tung och kompakt byggnadskoloss. Helt och hållet främmande för sin omgivning
Erik Lallerstedt, f. 1864. förrycker byggnaden proportionerna i omgivande stadsparti.
Aron Johansson, f. 1860. Fasaden åt Gustav Adolfs torg har den för moderna teatrar typiska anordningen, en täckt förhall, däröver en öppen loggia och över denna en skulpturprydd attika. Åt öster tillades en monumental terrass i förbindelse med Operakällaren, som tog stort utrymme och blev hela anläggningens mest populära avdelning.

En viss osäkerhet röjes i sammanställningen av den invecklade byggnadens olika delar. Uppgiften erbjöd stora svårigheter. Bäst har arkitekten lyckats i byggnadens inre, framför allt i det storslagna trapphuset och i foajén.

Samtidigt med operan uppfördes 1892—97 Konstakademiens nybyggnad efter prisbelönad ritning av *Erik Lallerstedt*.¹ Fredrik Bloms akademibygnad, som väckt så mycken split, innan den tillkom 1841 o. f.,² ingick, så att säga, i det nya huset. Arkitekten hade, där så ske kunde, använt de gamla murarna. Han hade fintligt löst utrymmesfrågorna, fastän tomtens trånga gränser, som ej kunde överskridas, nödgat honom att fördela lokalerna mera på höjden än önskligt varit.

1894 började *Aron Johanssons* riksbyggnader att växa upp på Helgeandsholmen. Så stark och utbredd som motviljan mot hela företaget och mot vederbörandes metoder för dess genomförande var — ej minst bland konstnärerna — sågs "Arons" insats med ganska sura blickar. Med utgångspunkt i Zettervalls "fullt färdiga förslag" genomförde han den vanskliga uppgiften med skicklighet och utan sökande efter originalitet.

Riksdagshusets fasad mot Norrbro är i Johanssons variant genomgående enklare än hos Zettervall och hos Valfrid Karlson. Johansson har slopat de ståtliga uppfartsvägarna till portalen och i betydlig grad sparat in på den överflödande skulpturella utsirningen. Han slopade omsider även den glastäckta kupoien, som han upptagit från sina föregångare, och höll taklinjen relativt hel och obruten — de små obelisker vid hörnpartierna, som stå kvar från Zettervalls sista variant, befinnas nu efter ett trettiotal år störande i silhuetten och hotas med avflyttning. Jämfört med det mest pompösa av Zettervalls förslag — det från 1890, här avbildat — är Johanssons riksdagshus så när som på det braskande riksvapnet över portalen alls ej anlagt på effekt. Det har i alla fall det fel att det trängt sig in på en plats, där det ej har hemortsrätt.³

9.

Gustav Wickman, f. Bland nittioalets representativa arkitekter, bland dem, som 1858, d. 1916.
Ferdinand Boberg, sökte nya och personliga uttryck för sin konstnärliga vilja, f. 1860. tillhörde *Gustav Wickman* och *Ferdinand Boberg* de främsta.

Efter grundläggande studier, den förre i Chalmerska institutet i Göteborg, den senare i Stockholm vid Tekniska högskolan tillhörde de det första kamratlaget i den vid åttiotalets början nyorganiserade arkitekturskolan vid akademien.

¹ Se sid. 325. — ² Se del I, sid. 375.

³ Avbildningar av Zettervalls förslagsritningar till riksbyggnaderna finnas i Ny illustrerad tidning 1887, 1889, 1890, 1891, 1894 och 1895, av V. Karlsons förslag 1890. "Det stora motförslaget" utgavs i ett bildverk 1895, det fullbordade riksdagshuset skildras i ord och bild i en minneskrift 1905. De tre prisbelönade tävlingsritningarna till operahuset äro avbildade i Ny illustrerad tidning 1888.

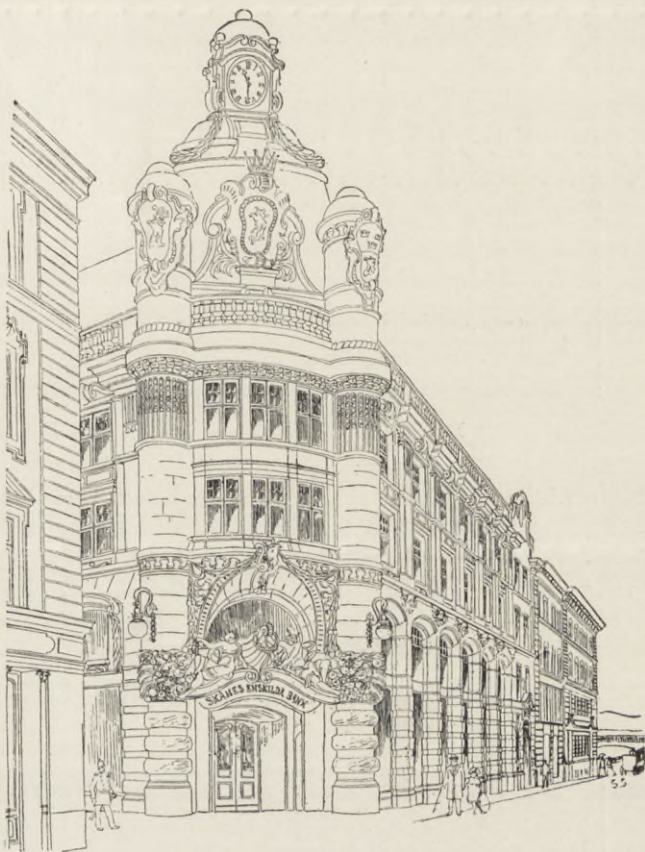
Båda fortsatte sina studier på kontinenten och utsträckte dem till Nordamerika 1893, Wickman uppförde då Sveriges byggnad på Chicagoutställningen.

Wickman hade efter en tidigare resa till södra Europa arbetat i Stockholm hos Isæus & Sandahl. 1886 vann han jämte hans kamrat Anderberg första priset vid tävlan om Skandias hus, som de likväl ej fingo utföra. Men Isæus

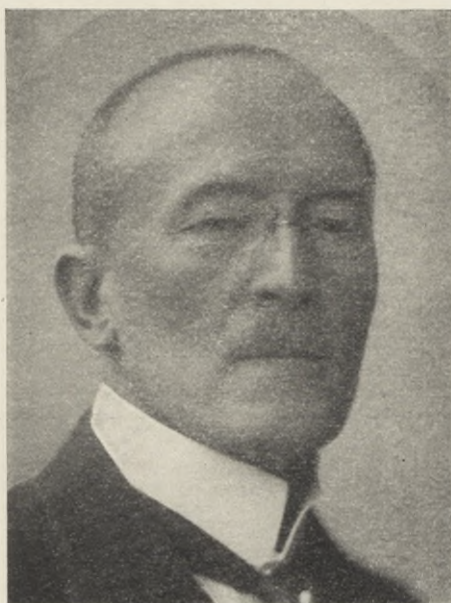
gav sin brådmågne elev fria händer i de arbeten, han anförtrodde honom. Så fick Wickman bland annat rita Bengt Carlssons hus vid Jakobs torg — i fransk renässans — samt Beskowska skolan, i modern hållning, båda i äkta material. Uppslaget till utställningsbyggnaden i Chicago hade Wickman fått i en svensk träbyggnad från 1600-talet, det primitiva och egendomliga rådhuset i Lidköping — ursprungligen ett jakt-slott eller lusthus. I den kosmopolitiska utställningsarkitekturen i Chicago utgjorde Wickmans centralbyggnad i träkonstruktion ett överraskande och uppseendeväckande nummer. I vår arkitektur från opponenttiden är den ett av de uppslag, som visa tillbaka till rötterna i svensk mark och på samma gång genom sin redbara konstruktion angiva vägen framåt.

Efter nära nog ett års vistelse i Chicago återvände Wickman till Stockholm. Såväl före som omedelbart efter sin Amerikaresa hade han arbetat på oppositionella inlägg mot Helgeandsholmsbygget ("det stora motförslaget" 1894). Till Stockholmsutställningen 1897 lämnade han ett litet behagfullt och överraskande stilprov i Stockholms stads paviljong i elegant barock.

32. — Nordensvan. II.



G. Wickman. Skånebanken i Stockholm.
Teckning 1898.



Ferdinand Boberg.

Foto.

ma former. Han var ej skämtare i sin konst, hans verk äro genomtänkta och solida, och själv var han en helstöpt och gedigen karaktär.

Ferdinand Boberg — till sin härkomst dalkarl liksom Clason — blev inom sitt släktled den mest mångsidige, blev uppslagsman och nyhetsman.

Liksom Clason och andra av kamraterna övade han sig under elevtiden med att rita stiliga Östermalms hus åt äldre och med beställningar begåvade arkitekter. Vid akademien vann han kungliga medaljen 1884 på samma gång som Aron



F. Boberg. Konsthallen vid Nordiska utställningen i Stockholm 1897.

Foto.

Något av denna tillfällighetsbyggnads sommarglada lynne spåras i monumentalt material och i pompösa former i den första i ordningen av Wickmans bankbyggen, Skånebanken (fullbordad 1900). I denna byggnads hörnparti åt Drottninggatan och Fredsgatan är samlat ett överflöd av bastant och massiv ornamentik. Det hela är anlagt att ses på nära håll och anlagt på överraskning. Feta massor, upptornade svängda linjer, rik, framför allt över portalen överrik utsmyckning av figurer, blomster och frukter. Det är den mest ungdomliga av skedets byggnadsfantasier. Materialet är röd skånsk sandsten. När Wickman senare fick placera en annan bank i närmaste hörn, höll han sitt muntra lynne i tygel och höll sitt material inom lugna, stillsam-

Johansson, företog sedan upprepade studieresor till kontinenten och ett par gånger till Nordamerika.

Vid 1890-talets inbrott gjorde han sig känd som originalitetssökare med brandstationen i Gävle och med Stockholms gasverks byggnader vid Värtan. 1892 tillkom Stockholms elektricitetsverk, som bildade ett undantag i Regeringsgatans arkitektur. Dessa anläggningar äro skapade inifrån utåt, deras bestämelse uttalar sig omedelbart och utan minsta maskering i deras yttre, och den yttre dräkten har massiv fasthet och imponerande kraft. Där saknas ej heller detaljskönhet. I elektricitetsverkets portal brytes den kärva stenmassan av en ornamentik av filigransartad finhet, där olika motiv, bland dem så överraskande föremål som glödlampor och ledningstrådar, äro sammanbundna i elegant broderi i sten.

Med flödande fantasi och stor omväxling i val av former gav Boberg märkliga inslag i 1897 års

Stockholmsutställnings karaktär. I konsthallen med dess släta vita mur, prydd endast med en förlöpande fris utmed takkanten och med en rik, elegant och originell portal gav han ett genialiskt uppslag, som han sedermera ytterligare utarbetade i den konstindustriella utställningen 1909, "den vita staden" med dess gårdar och loggior, dess torn och kupoler och överraskande perspektiv med mästertligt utnyttjande av den ojämna terrängen och av utsikterna över grönska och vatten.

I den högst egenartade lilla svenska paviljongen på världsutställningen i Paris 1900 gav Boberg en fri fantasi över motiv från gamla träbyggen. Dess



F. Boberg. Posthuset i Stockholm: Portalen.

Foto.

egenskap av tillfällighetsbygge var starkt betonad — rikt pyntad med flaggor och girlander gav denna träkonstruktion vid den internationella rue des nations ett intryck av bondesmak, en hälsning från de stora skogarnas land. Svenska besökare måste tänka på marknadsfester eller simuppvisningar.

Vid denna tid bidrog Boberg med flera storbyggen till det nya Stockholms fysionomi: Carlbergska huset, som med sin kraftiga silhuett av de båda massiva runda tornen utgör en verksam bakgrund i utsikten uppåt Vasagatan, Rosenbads-huset vid Norrström — där det av Palmstedt byggda Bondeska huset med dess



*F. Boberg. Posthuset i Stockholm.
Foto.*

klassiska tempelfront ersattes av en långsträckt, elegant fasad, som väcker venezianska och spanska minnen hos den vittbereste stockholmare — och Posthuset vid Vasagatan, style moderne. Byggnadens läge, som ej medger en överblick av fasaden annat än i perspektiv, har bestämt anordningen med kraftiga former, de trubbiga hörntornen, som dragits in i byggnadens massa, och det låga tornet — av spansk karaktär — som effektivt bryter horisontallinjerna. En för Boberg högst karakteristisk detalj är portalen med dess massiva men mjuka former, dess frodiga blomstergirlander, allt i stensnideri. Runtom bottenvåningen smyger sig en lätt dekoration i låg relief med genomgående motiv av grankvistar. Former ur växtvärlden har Boberg sedan ofta använt som ornament, ej minst i interiörer, i möbler och kakelugnar.

Bland hans större byggen från det nya seklets första skede torde Thielska galleriet — som ett utsökt smycke insatt i Djurgårdens lummiga grönska — och den lilla bysantinska Uppenbarelskyrkan i Saltsjöbaden ge de mest personliga uttryck för hans fantasi och skönhetsökande. Ungefär samtidigt med den sistnämnda byggde Wickman 1919 kyrkan i Kiruna i träkonstruktion.

Alltifrån ungdomen hade Boberg idkat etsningens konst. Hans arkitekturmotiv — Chartres, Toledo, Uppsala — gå närmast i Häggs riktning, likväl mjukare och mera flott hållna än dennes praktblad. På äldre dagar började han i teckningar ge en inventering av vad Sverige bevarat av byggnadsminnen. I 1,200 stora kolteckningar har han skildrat stockholmska palats och kåkar, hamnar och gränder, dessutom herrgårdar och bondgårdar landet runt, bruk och gruvor i Bergslagen. I denna samling har han givit en kulturellt och konstnärligt oskattbar rundbild, en ny Suecia antiqua et hodierna.

10.

Spådomarna att den svenska arkitekturen skulle försvagas och gå under genom undervisningens omorganisation — Scholander var ej den enda, som spådde att den tekniska förkursen skulle pina all individualitet ur eleverna — ha visat sig helt och hållet ogrundade. Tvärtom gävo de ökade fackvetenskapliga förstudierna en fast och säker grund för arkitekternas verksamhet. Den materiellt praktiska grundläggning, som Tekniska högskolan gav, fick vid Konstakademien, så att säga, sin estetiska överbyggnad.

Avdelningen för byggnadskonst vid Tekniska skolan leddes efter Gellerstedt av Isæus och efter dennes död 1890 av Clason. Vid Konstakademien var Grundström en kunnig och nitisk lärare.

Jämte de här omnämnda målmännen för sekelslutets svenska arkitektur verkade under denna övergångstid många andra, äldre och yngre förmågor, och 1890-talet och åren omkring sekelskiftet medförde många byggnadsföretag av värde och intresse.

I Stockholm byggdes kyrkor, kapell och församlingshus av *Erik Lallerstedt*, *G. Hermansson*, *G. Lindgren*, *Agí Lindegren* (Gustav Vasakyrkan), skolor av *Georg Nilsson* (Adolf Fredriks folkskola) m. fl., kaserner av *Erik Josephson* (Hästgardets kasern i Stockholm i svensk barock, mycket verkkningsfull), bankbyggnader av densamme (Industribankens hus i gotik vid Munkbron), av *Aron Johansson* (Stockholms sparbank, florentinsk stil) m. fl., vårdanstalter av *Fr. Lilljekvist* (Danviks hem), affärshus med stomme av granit och med järnkonstruktion av *E. Stenhammar* (Centralpalatset) och *J. Laurentz*, hotellbyggnader i Stockholms skärgård av *Erik Josephson* (Saltsjöbaden), *Lallerstedt* (Vaxholm), badanstalter av *W. Klemming* (Centralbadet i Stockholm). I Göteborg represen-

teras modern arkitektur av *Hans Hedlund* (Stadsbiblioteket, Folkbiblioteket och i förening med *Yngve Rasmussen* bolaget Sveas hus), *Karl Johansson* (Köpmansbanken, florentinsk stil), *V. Adler* (riksbankens filial), *G. Krüger* (Valands utställningshus), *E. Thorburn* (Hantverks- och industriföreningens hus), *Adrian Peterson* (Handelsinstitutet), *J. A. Westerberg* (kyrkor).

Flera av de mindre städerna ha följt med i den moderna rörelsen. Bland förtjänstfulla byggen vid 1890-talets början märkes rådhuset i Hälsingborg — gotik i tegelkonstruktion av *A. Hellerström*.

Inom nittioalet faller fullbordandet av Zettervalls gotikkyrkor i Norrköping och Göteborg m. fl. Kyrkor i gotik byggdes även av *Hermansson* i Sundsvall 1893, av *Melander* i Luleå 1888, av *Fredrik Lindström* i Umeå 1894 o. fl.

Av Zettervalls kyrkorestaurationer avslutades Uppsala domkyrka 1893 och Skara året därefter. Men när Strängnäs domkyrka några år senare restaurerades av *Fredrik Lilljekvist* — arbetet avslutades först 1910 — skedde det genomgående med varsam hand och med pietet för det gamla. På 1890-talet hade Lilljekvist restaurerat Gripsholm efter då gällande, nu längesedan utdömda principer och hade oförfärat förvandlat slottet Koberg i Västergötland efter förebild av Vadstena slott. Det var att ”göra en gammal byggnad ännu äldre”. På Stockholmsutställningen 1897 var Lilljekvists fantasirekonstruktion av vasatidens Stockholm ett nummer av stort intresse.

Bland nybyggda slott från 1890-talet märkas Hjularöd i Skåne av *L. Wahlman* i samarbete med Clason (medeltida borgstil, torn, tinnar och vallgrav) och av den förre ensamt Tjolöholm i Halland i skotsk renässans.

Inom träbygget härskade banala snickerifabrikstyper litet varstädes i villa-städer, badorter och stationssamhällen. Likväl gjordes även förtjänstfulla arbeten i träbygge, än med engelsk anstrykning, än med användande av närmast liggande svenska motiv, tillämpade för moderna fordringar, av *Ernst Stenhammar*, *Magnus Dahlander*, *Karl Westman*, *Rudolf Arborelius*, *Erik Lallerstedt*, *Torben Grut*, *Ragnar Östberg*.

11.

Stilsökandet under 1870- och 1880-talen hade medfört fordringar på stilenhet även inomhus. Till modern fordran på ett burget hem hörde sal i tysk renässans med hög panelning och tunga möbler i ek, men för salong och kabinett föredrogs style Louis XVI. Mörka kakelugnar, tunga draperier, makartsbuketter, små mattor, mjuka puffar och små plyschbord voro på modet.

Av då verksamma arkitekter ägnade sig Isæus med intresse åt interiören. Närmast honom stod *Karl Grabow*; utbildad i Berlin, teaterdekoremålare i Stockholm och mycket anlitad privat dekoratör. Båda skapade ölstuguinteriörer i gammal tysk stil och ”guldkrogar” i modern elegans. Isæus gav unge *Gustav*

Wickman tillfälle att försöka sig inom genren (i Berns nya salong och Blanchs kafé). Men ett utsökt prov på imitationskonst gav *Ludvig Peterson* i Sveasalen (i Alhambrastil 1886).

Agi Lindegren, f. Med odlad smak och teknisk skicklighet dekorerade *Agi Lindegren* 1858, d. 1927. *Hugo Hörlin*, f. *gren* såväl nya kyrkor som gamla — *Johannes och Gustav Adolfs* 1851, d. 1894. *Katarina, Jakobs m. fl.* i Stockholm, *Katarina* i väl prunkande färger, *Klara med nobel, dämpad färgverkan* — och utanför Stockholm ledde han utsirandet av Uppsala domkyrka vid Zettervalls restaurering. Västerås domkyrka fick *Agi* själv restaurera 1896—98. Han arbetade i sin tids smak, var tvivelsutan bland våra konstnärer den främste i ornamental komposition och stiliserad teckning, utförde vid sidan av sina dekorativa uppgifter ett stort antal smakfulla teckningar, textade adresser, bokband och annat. Han fick betydelse ej minst som vägröjare, föregångsman — hans närmaste efterföljare voro *Olle Hjortzberg* och *Filip Månsson*.

Agi Lindegren stod i sin fulla kraft, mitt inne i ett intensivt och rastlöst arbete, då hans hälsa bröts av ett slaganfall. Han levde därefter i hela sjutton år i tvungen överksamhet.

I förtid bröts även *Hugo Hörlin* mitt i en outtröttlig verksamhet för konstsinnets och konstkunskapens höjande. Som ledare (från 1879) av Tekniska skolans högre konstindustriella avdelning var han konstslöjdens mest energiska målsman, en väckande kraft både som författare och som främjare i praktiken av industriens höjande, av konstens popularisering och nationalisering, av svenska stilars tillämpning på konstslöjden.

Flera av de i det föregående nämnda arkitekterna ha varit verksamma även på de dekorativa konsternas område. Även där gick vägen från imitation till nyskapande. I ruminredning liksom inom möbelkonsten ha våra landsmän strävat mindre till det överraskande och originella än till det ändamålsenliga. *E. Josephson*, *Wahlman*, *Westman* och andra åstadkommo praktiskt användbara, enkla, smakfulla och billiga vardagsmöbler. På detta område gjorde även målare — *Gustaf Fjæstad*, *Alf Wallander m. fl.* — lyckade försök.

Alf Wallander. *Alf Wallander* liksom *Gunnar Wennerberg* vunno även inom textil konst och keramik namn, berömda långt utom Sveriges gränser. *Wallander*, som vi lärt känna som målare — tidigt utvecklad, orädd och företagsam¹ — debuterade 1896 som keramik och textilkonstnär och blev en outtröttlig försökare även på dessa områden. Hans keramiska alster uppenbara fantasi och fyndighet, ej så litet av ungdomligt gåpålyne, därjämte rörlig skulptural karaktär, formgivningerna gärna kraftig, robust, bastant, färgverkan stark och livlig. Växtvärlden och även djurvärlden gävo honom motiv. *Solrosor*, *näckrosor*, *kardborrar*, *rönnblad* och därjämte *delfiner*, *svanor*, *ödlor*, *krabbor* liva hans skålar, fat och vaser,

¹ Se sid. 438.

realistiskt behandlade och gärna i stark relief. Delfiner och havsnyfmer kunde han ej undgå, han kunde också använda havsvågor i ornamentalt syfte, och ett sådant motiv som "Kråkor i en tall" använde han med god verkan för en lampa.

Gunnar G:son *Wennerberg* — i Paris elev av Bonnat och Gervex — var en Wennerberg, f. 1863, d. i Paris 1914. mera förfinad och försynt natur än den något grovhuggna gåpåaren Wallander. Wennerberg blev blomstermålare och pastellist, började med att pryda vaser och tallrikar med lätt stiliserade blommor, ängens blyga blomster omväxlande med praktblommor, effektivt dekorativa, övergick så till att modellera och att behandla konstglas med växtdekorering i den franske mästaren Émile Gallés stil. Han nådde hög förfining, mjukhet och koloristisk känslighet.

Bland övriga svenska idkare av keramisk konst var målaren greve *Nils Barck*, bosatt i Paris. Hans vaser och krukor i grèsmassa ägde både smak och originalitet.

Även inom den textila konsten medförde 1800-talets sista skede en betydande utveckling. Föreningen Handarbetets vänner, som stiftades 1874, gav här uppslaget. Sedan verkade även Selma Giöbel, Tora Kulle o. fl. för smakens och stilsinnets höjande. Den första uppgiften var att samla vävnader och broderier i bygderna och återuppliva traditionella tekniska förfaringssätt. Från upptagandet av olika landsdelars allmogesmak, av gammalnordiska och nyare skedens historiska stilar fördes rörelsen fram till nya och moderna uppslag. Motiven valdes på ett friskt och ursprungligt sätt och behandlingen upparbetades med konstnärlig konsekvens och odlad smak, med stora krav på det tekniska och med fint förstående av materialets och arbetssättets fordringar. Den nya rörelsen fick fast grund att bygga på och ryggrad i strävandet. De främsta mönsterriterskor voro *Hanna Winge*, *Agnes Branting*, *Sofia Gisberg*, *Maria Sjöström*, *Selma Giöbel*, *Karin Wästberg*, och även på detta område stodo Alf Wallander och Gunnar Wennerberg i främsta ledet bland de nyskapande konstutövarna.

Sveriges blomstervärld gav en mångfald motiv för vävnad. På detta område var stiliseringen självklar, rytmiska linjer, plana ytor, bred, enkel färgbehandling, dekorativ tonskönhet voro oavvisliga fordringar, men stiliseringen kunde omväxla, den kunde vara stram nog — som i Wallanders lilla bonad med de båda filosoferande kråkorna — eller fri och lekande som i hans skatmotiv eller som i Wennerbergs skogsinteriör i blomsterrik sommar. Svenska vintermotiv — snö mot blå himmel — läto sig verksamt stiliseras, exempelvis i *Anna Bobergs* kompositioner för haute-lissevävnad, och *Gustaf Fjæstad* fann i vävnadskompositioner originella uttryck för sådana motiv som rinnande vatten, sett mellan lövverk, eller småböljors glittrande i solen.

Nittonde århundradets konst har visat rastlös och mångsidig strävan. Hon har sökt förebilder i gångna tiders ideal och hon har sökt uttryck för sitt eget känsloliv.

Vid århundradets början utgjorde kärleken till antiken intelligensens adelsmärke. I arkitekturen härskade klassicism utan medtävlare. Tidens slagord var *ideal* och *stil*, konsten var internationell, bildkonsten hade till uppgift att förhärliga religion och förfädrens dygder. "De låga delarna i levnaden och de allmänna händelserna i privata släkter" hade ingen plats i det skönas tempel, befolkat av gudar och heroer. Plastiken, formen, som uttrycker tingens skapnad, härskade även i måleriet, färgen ansågs som något tillfälligt, underordnat och förvillande.

Så bröt romantiken fram, *fantasi*, "imagination" blev slagordet. Och fantasien sökte till sagor och hävder, men hellre än till grekers och romares gick den tillbaka till hemlandets fornvärld och sägner. Och i arkitekturen till medeltidens fornvärld, som nu växte upp på nytt.

Mot romantiken ställde realismen krav på *natur*. Denna fordran lockade konstnärerna ur studierummet, öppnade nya vidder, uppställde nya uppgifter och den väckte nya motströmningar, väckte ånyo fordran på poesi och fantasi, på romantik och svärmeri, på allt det, som ansågs ha blivit förbisett under de sträv-samma försöken att giva en trogen avbild av verklighetens yta.

Det visade sig snart, att intet av allt detta var glömt, att fantasien alls ej övergivit konsten. *Sentiment*, *impression* blev den unga tidens slagord. Den fordrade främst av allt personlig känsla i uppfattning av naturen och livet, men den byggde på naturstudium, även när den lät inbillningen föra sig utom det synligas värld.

Den kretsgång, som idéerna genomlupit under århundradets lopp, avspeglas i Sveriges konst. Från utlandet hade den fått sina livgivande impulser. De unga svenska konstnärernas första mål har varit att få resa "ut" för att se och lära, och många huvudnummer i vår konst ha tillkommit i utländsk miljö.

Det har dock ej saknats längtan efter en konst, som i karaktär och uttryck kunnat kallas svensk. "Väl våra efterkommande, om det är dem förbehållet att få se en *svensk* litteratur och *svensk* konst", skrev Axel Nyström i ett brev från Rom 1822. Ett årtionde tidigare hade en av de akademiska fäderna i Stockholm ettrats över "det urgamla Svithiods inbyggare", som ej äga "nog själsstyrka att

söka en nationalanda" och som "i allt utan urskillning vilja vara de rikare länders apor". Det var under den götiska rörelsens första tid, dessa maningsord fälldes.¹ Både då och senare skönjas dock ansatser till nationell anda i svensk konst. Fogelberg sökte väcka Valhalls gudar till liv, strävan till en konst, som ägde gemensamhet med folk och land, skönjdes hos folklivsmålarna vid århundradets mitt, hos Dahlström, Ekman och andra, som utan stora anspråk målade små bondetavlor och små vardagslandskap, i det lyriska sagomåleriet, som fick sin målsman i Blommér, och i Sandbergs flitigt odlade men skäligen torra historiemåleri. Konstnärsgillet program upptog krav på fosterländsk konst, och denna strävan levde upp hos Qvarnström och Molin i skulpturen och hos Winge och Malmström i måleriet med ämnen ur nordmannasagor. Svenskt bondeliv skildrades flitigt i Düsseldorf på denna tid, då man ännu ej insett nödvändigheten för konsten att andas det egna hemmets luft.

På 1870-talet togo enstaka konstvägvisare till orda mot de unga svenska konstnärernas traditionella utflyttning. Utan påföljd, ungdomen längtade till ett rikare och mera sporrande konstnärsliv än det hemmet erbjöd, längtade efter starka impulser. Mot den ofta upprepade fordran på fosterländskhet i konsten yttrade Ernst Josephson 1886:

"Första villkoret för svensk konst är, att det skall vara konst, andra att hon får en särskild svensk prägel. Man har sökt att framtvinga något svenskt och det har blivit på konstens bekostnad. När det unga släktet flärdfritt sökt konstnärlig fulländning och hunnit den, då få vi en svensk konst i Sverige, ty det skall icke vara ämnet som gör henne svensk, det skall bli en naturlig följd av det konstnärliga skaplynnets hos svenska konstnärer."²

Det blev 1890-talets nationella strömning, som väckte till liv en nationellt betonad konst och detta utan agitation och utan program. Parissvenskarna från sjuttio- och åttiotalen hade rest hem, levde sig in i landets natur och sökte personliga uttryck för dess karaktär och stämningar. En svensk stil arbetade sig fram.

Och samtidigt stod en byggnadskonst av svensk karaktär i växt. Vad århundradet saknat och upprepade gånger efterlyst blev helt oväntat en verklighet.

Året 1900 var intet märkesår i svenska konsthävd. Det förgick i splitets tecken och förefaller oss nu så avlägset, vi som leva högt uppe i det nya århundradet.

De yttre förhållandena inom konstliv och konstvärd ha sedan dess undergått stora förändringar. Till en början fortlevde partisöndringen. Konstnärsförbundet förhöll sig stramt mot fredstrevare — för dess ledare voro försök till medlande alltid misstänkta — "i hjärtesaker tålas inga halvmesyrer", skrev Karl Nordström

¹ Uttryck av arkitekten Gustav av Sillén i en akademisk inlägga till Kungl. Maj:t 1813. Axel Nyströms ovan anförda yttrande fälldes i ett brev till Clas Livijn 13 december 1822.

² I uppsatsen "Om svenskhet i konsten bland annat", tryckt i "1886, Revy i litterära och sociala frågor".

i förbundets årsberättelse 1903. Från och med detta år avhöll sig förbundet konsekvent från delaktighet i alla allmänna utställningar såväl hemma som utomlands — en ståndaktighet, som väckte stark ovilja även hos partiets gamla anhängare, den innebar ju vilja att försvåra svenska konstens framgång vid internationella tävlingar.

Förbundets jubileumsutställning 1905 blev en glanspunkt i dess tillvaro. Den upplivade minnet av dess heroiska förflutna, av oppositionens utbrott, som nu låg 20 år tillbaka i tiden. 1905 erhöll förbundet även ett ekonomiskt stöd i bankdirektör Ernest Thiel, som då bildade sitt konstgalleri och därmed upptog Pontus Fürstenbergs mecenatskap. Fürstenberg hade avlidit 1902 och hans konstsamling hade övergått till Göteborgs museum. Mot Nationalmuseum visade förbundet en sur uppsyn. Museets styrelse — nu delvis men ännu otillräckligt rekryterad — ställde sig dock utanför partierna och sökte överslåta de styrandes under ett förgånget århundrade begångna synder. De partifärgade nya bestämmelser i inköpsstadgan av 1900, som väckt så mycken ond blod och som förvärrat partistriden,¹ blevo upphävda 1906.

I utlandet föranstaltade förbundet separatutställningar, de främsta i Köpenhamn 1903 — med stor framgång — och i Berlin 1910. Men sin största triumf upplevde förbundet 1915, då Richard Bergh efter Nationalmuseets omorganisation blev dess chef. Konstnärsschismen var därmed avslutad. Fredsslutet medförde omedelbart en genomgående förnyelse av museets moderna svenska avdelning, där förbundet nu intogade i samlad flock.

Inom förbundets skola hade verksamheten pågått 1889—1891 och 1905—1908. Sistnämnda år medförde en ny ungdomsutvandring till Paris, där många av kamraterna samlades i Henri Matisses elevateljé. Redan 1909 uppträdde de i samlad trupp i Stockholm med "de ungas utställning". Under den vinter, som närmast följde, räknades samtidigt 15 unga svenskar i Matisses skola.

Inom måleriet blåste nu nya vindar, förkunnades nya lärosatser. Måleriet hade under det gångna århundradet nått en imponerande färdighet i naturavbildning, i teckning, modellering, färgbehandling, ljus- och luftstudium. En skeptisk iakttagare kunde få intryck av att måleriet tröttnat vid de vunna resultaten och att utvecklingen nu måste gå i helt ny riktning.

Missnöje hade naturligtvis ej saknats under den gångna tiden av brytningar och experiment. Leda vid skolor, skolkonst, professorslärdom kläddes i starka ord. I otåliga ungdomars brev från 1890-talet läsas uttryck som "den döda naturen", "den banala, intetsägande verkligheten" — det saknades ej opposition varken mot realisternas fordran på naturanalys eller mot impressionisternas på naturintryck. Konstnäreus uppgift var ej att efterbilda utan att skapa, ej att

¹ Se sid. 331.

sträva efter illusion utan efter syntes, efter personlighetens frihet gentemot naturen, efter formens befrielse och fantasiens nyskapelse.

Från realism gick alltså vägen genom dekorativt måleri till konstruktivt. Riktningens impulsgivande mästare voro Gauguin, som representerade dekorativt fantasimåleri med starkt exotiskt inslag, van Gogh i strävan efter lidelsefullt rörligt uttryck i linjer och naturformer, Cézanne i sin energiska fordran på komposition, fast, uthamrad form även i de enklaste och vardagligaste motiv (exempelvis i stilleben, en blomma i kruka, ett par äpplen på en bordduk). Cézanne blev riktningens profet och helgon, Matisse formulerade sitt program: "Min strävan är expression." Koloristisk förnyelse var på samma gång ett önskemål, färgblandning var av ondo, impressionisternas prickmaner likaledes, målningens uppgift var uteslutande formel, ett linje- och färgschema, ett system av förenklade, uttrycksfulla linjer och avbalanserade plan av klara, lysande primära färger.

De övriga riktningar, som förkunnades under 1900-talets första skede — kubism, futurism, naivism, dadaism och vad de allt kallades, allvarligt eller gycklande — fingo enstaka svenska adepter. Kubism lämnade spår efter sig även i svenskt måleri, futurism väckte en smula förargelse men tycks ha avlidit i stillhet. Naivismen, som ej följde de antirealistiska lagbuden, tvärtom strävade efter okonstlad, om också summarisk naturlighet, bildade en relativt hälsosam motvikt mot konstruktiv fantasikonst.

Efter världskriget förekom en liten svensk utvandring till Italien. De unga parisersvenskarna träffades i Venedig, Florens och toscanska bergsstäder och deras målningar visade anslutning till italienskt måleri från 1300-talet. Några utsträckte sina upptäcktsresor till Spanien eller Marocko. Reserresultaten utställdes hemma, utställningarna voro nu helt internationella, 1890-talets svenska strömningar tycktes vara helt och hållet bortblåsta.

I Konstnärsförbundets utställning 1916 — den utställning, som blev förbundets sista — deltog på inbjudan 18 av de unga. Av förbundets medlemmar deltog 14. Lederna hade glesnat, som opponentparti hade förbundet ej längre något skäl för sin tillvaro, det avtynade och självdog. Dess upplösning — mars 1920 — väckte föga uppmärksamhet.

Arkitekturen hade arbetat målmedvetet och behärskat, ostörd av partigräl och konstpolitik.

1890-talets insats i internationell arkitektur — L'art nouveau, Jugendstil, försök att skapa ett nytt, från reminiscenser fritt, abstrakt formspråk — slog knappast rot i vårt land, där samtidigt tendenser i annan riktning gjorde sig gällande.

Nittioåret hade medfört leda vid grannläts- och surrogatbyggnader, ett verkligt tillnyktrande, hade spritt sunda grundsatser för konsten att bygga och förståelse av vårt lands byggnadsminnen. Monumentalbyggen från början av 1900-

talet anknyta till gammal svensk byggnadskarakter, till enkelhet, samlad massa, konstruktiv fasthet och kraft, sparsamhet i utsirningen, en viss kärvhet men reda och rytm.

Av stor betydelse blir det allt allmännare användandet av handslaget tegel som byggnadsmaterial. Det förekom i Skåne kort före sekelskiftet, vann terräng i Stockholm och litet varstades i landet och blev snart härskande — om också ej ensamt — såväl i monumentala som i enskilda byggnadsföretag.

Den borgerliga arkitekturen undergår förenklingskur. Smaken skiftar märkligt hastigt och radikalt, nu — på 1920-talet — renskrapas fasaderna från 1870- och 80-talen, grannlåten bortplockas, byggnadsstommen står bar och naken. Någon gång utgör denna rensning ett verkligt restaurerande, en återgång till byggnadens tidigare utseende, det händer, att den blivit våldsamt moderniserad för kanske ett tjugotal år sedan och att den nu blir återställd till någorlunda likhet med sin äkta gestaltning. Någon gång händer det även, att byggnader göras äldre än de någonsin varit, t. ex. att hus från mitten av 1800-talet omkostymeras i empire.

Klassicism har åter blivit modern. Det unga 1900-talet återupptager antika former, klassiska tempelfronter, kolonner, gavlar, reliefer i stark stilisering. Det är ej minst denna riktning, som satt märken i byggnadskonsten av i går och i dag. Den låter gott förena sig med fordran på ren och enkel struktur.

Klarast uttalar sig den innevarande dagens fordran på konstruktiv renhet och konsekvens i moderna byggnader i järn och armerad betong: i järnvägsanläggningar, fabriker, affärshus. Bostadsbyggets omgestaltning i modern och praktisk riktning är en brännande fråga och "funktionalistisk" arkitektur är att vänta av morgondagen.

Många betydande byggnader ha tillkommit på senaste tid — storartade uppslag och mäktiga resultat ha ej saknats. Här må endast nämnas i Stockholm Stadshuset av Ragnar Östberg, Rådhuset av Karl Westman, Tekniska högskolans komplex av E. Lallerstedt, Stadion av T. Grut, Engelbrektskyrkan av Lars Wahlman, Högalidskyrkan av Ivar Tengbom, som även är Konserthusets mästare.

På stadsplanekonstens område — länge sorgligt försummat — ha verkat P. O. Hallman, Fredrik Sundbärg (död 1913) och Erik Hahr. Den sistnämnde har med utmärkta resultat verkat i Västerås.

Skulpturen har i modern byggnadskonst fått betydligt ökad omfattning. Dekorativ prydnad ingår exempelvis i Stockholms stadshus i vida högre grad än dylikt under det gångna århundradet förekommit i en byggnad av denna art. Materialet är ofta granit, som medfört bred, manlig behandling, stor skulptural stil. Skulpturer, ej avsedda att ingå i arkitektur, ha blivit alltmera vanliga platsprydnader i våra städer — de gjutas fortfarande mestadels i brons, och särskilt de

numera talrika fontänggrupperna hållas gärna i en om barockskulptur påminnande stil.

Den frodigaste begåvning bland skedets svenska skulptörer är Carl Milles, allt fortfarande en outtröttlig sökare på olika områden och i olika material.

Under den långvariga konstnärsschismen hade Konstakademien ej undgått förvandlingens lag. Ledningen övergick till nya män. Preses blev efter baron Nordenfalks död 1902 greve Fredrik Wachtmeister och efter honom arkitekten Gustaf Clason 1918. Vice preses blev nämnda år målaren Oscar Björck. Direktör för skolorna var Gustav Cederström intill 1911, därefter skulptören Teodor Lundberg till 1920 och efter honom Olle Hjortzberg. Sekreterare blev medaljgravören Erik Lindberg 1922 efter Ludvig Looström.

Nya bestämmelser hade tillkommit och nya skolor: etsningsskolan, dekorativa skolan, en skola för materiellära och målar teknik samt i byggnadsskolan en avdelning för svensk arkitektur med sin egen lärare — hittills nuvarande riksantikvarie Sigurd Curman och professor Martin Olsson. Bland lärare i de övriga skolorna ha under de senast gångna åren varit Carl Wilhelmson, Albert Engström, Carl Milles, i byggnadsskolan Ivar Tengbom och Ragnar Östberg, i dekorativa skolan Olle Hjortzberg och arkitekten Ture Ryberg. Då akademiens ganska nya byggnad visat sig otillräcklig för skolornas ökade verksamhet, ha nya lokaler erhållits i det gamla, historiskt märkliga statsbildhuggarbostället vid Rännarbanan — nuvarande Sergelgatan — dit såväl skulpturskolan som den dekorativa skolan blivit flyttade.

Minst av allt kan akademien av i dag anklagas för lojhet och tröghet. Minst av allt är den rädd för nya riktningar och nya synpunkter. Liksom åtskilliga gånger förr har den under de sist förgångna åren arbetat på att reformera sig själv, nu likväl i en helt annan omfattning än vid föregående tillfällen, som också i regeln fört till skäligen obetydliga resultat.

Och ett obegränsat tillflöde av elevaspiranter kan akademien liksom övriga läroanstalter glädja sig åt eller frukta — beroende på individuell optimism eller motsatsen. Scholander ojade sig, när Karl XV blivit konung, över att antalet av artister tillväxte "som ohyra på en fattiglapp" — på hans tid voro de i alla händelser lättare att räkna än nu.



LITTERATUR.

Här upptages huvudsakligen endast *svensk* litteratur om svensk konst och svenska konstnärer — endast undantagsvis ha ett par uttalanden från våra närmaste grannländer upptagits. En mängd "källor" äro anförda i texten.

L. Hammarköld, Utkast till de bildande konsternas historia 1817. — *F. Boije*, Målarelexikon 1833. — *K. G. Estlander*, De bildande konsternas historia från slutet av 1700-talet 1867. — *L. Dietrichson*, De bildande konsternas historia 1879. — *F. Sander*, Sveriges nationalmuseum 1866. — Nationalmuseum, bidrag till tavelgalleriets historia 1872—76. — *L. Looström*, Den svenska konstakademien 1735—1835, 1887—91. — K. Akademiens för de fria konsterna samlingar av målningar och skulptur 1913—15. — Festskrift vid invigningen av akademiens nybyggnad 1897. — *Scholanders* skrifter 1882 o. f.

Svensk konsthistoria, utgiven av A. Romdahl och J. Roosval 1913. — *K. Asplund*, Den svenska porträttminiatyrens historia (i Konsthist. sällsk:s årsskrift) 1916. — Hj. Wicanders miniatyrsamling (skänkt till Nationalmuseum 1928) 1920. — *S. Strömbom*, Svenska porträtt 1700—1850, 1919. — *Boije* och *Wetterling*, Kungl. svenska museum, 95 graverade teckningar 1821. — Litografiskt allehanda 1859—61. — Svenskt konstgalleri. Bildverk, text av J. Roosval 1912—13. — Svenska slott och herresäten 1908 o. f. — Sveriges kyrkor, utg. av S. Curman och J. Roosval 1912 o. f.

Årsberättelser från Nationalmuseum (tryckta från 1881), Akademien för de fria konsterna, Göteborgs museum m. fl. — Statens konstsamlingar (1794—1894), festskrift 1894. — Nationalmusei årsbok 1919 o. f.

OMFATTANDE MONOGRAFIER.

G. Göthe, Sergel 1898. — Sergelbrev 1900. — Sergels skulpturverk 1921. — *H. Brising*, Sergels konst 1914. — *K. Warburg*, K. A. Ehrensvärd 1893. — *O. Sirén*, Pilo 1902. — *O. Levertin*, N. Lafrensen d. y. 1898. — *F. Sander*, Breda 1896 (i Sv. akad:s handlingar). — *E. Hultmark*, Breda 1915 (på tyska språket, utgivet i Tyskland). — *C. D. Moselius*, Masreliez 1923. — *S. Strömbom*, Pasch d. y. 1915. — *A. Hahr*, Hilleström 1900. — *E. Ugglå*, Per Krafft d. y. 1928.

J. Böttiger, Fogelberg (intill 1825) 1888. — *T. Stjernschantz*, Lauréus 1927. — *J. Kruse*, Wickenberg 1901. — *B. Hintze*, Ekman 1926. — *K. Wåhlin*, Wahlbom 1901. — *C. R. Nyblom*, Scholander 1898 (i Sv. akad:s handlingar). — *K. Asplund*, Egron Lundgren 1914—15. — *H. Kjellin*, Troili 1917. — *A. Gauffin*, Markus Larson 1907—8 — Fagerlin 1910. — *E. Wettergren*, Norstedt 1914. — *J. K. Janzon (Spada)*, Alfr. Wahlberg 1909. — *K. Wåhlin*, Ernst Josephson 1911—12. — *G. Nordensvan*, Carl Larsson 1920—21. — *T. Hedberg*, Zorn 1923—24. — *N. G. Wåhlin*, Eug. Janssons konst 1919. — *A. Borelius*, Höckert 1927. — *C. Köper*, Milles 1913.

SMÄRRE MONOGRAFIER.

C. G. Bergsten, P. Hörberg 1904. — *L. Looström*, O. J. Södermark 1879. — *G. Thomæus*, Blommér 1922. — *H. Wieselgren*, Höckert 1899. — Malmström 1904. — *G. Pauli*, Ernst Josephson 1902 och 1914. — *A. Romdahl*, Hasselberg 1908. — *A. Gauffin*, Prins Eugen 1915. — *T. Hedberg*, Zorn 1901, Liljefors 1902, R. Bergh 1903, Nordström 1905.

E. Areen, Gustavianska konstnärsväpner (Sundvall till Wertmüller) 1916. — *J. K. Linnerhielm*, Brev under resor i Sverige 1797, 1806 och 1816. — *U. Thersner*, Om landskapsmålning 1828. — *G. A. Silverstolpe*, Strödda avhandlingar rörande de fria konsterna 1808—9. — *J. Arsenius*, Minnesanteckningar 1924. — *K. A. Adlersparre*, Anteckningar om bortgångna samtida 1859—62. — *K. R. Nyblom*, Konststudier i Paris 1863. — Estetiska studier 1873 och 1884. — *C. Eichhorn*, Svenska studier 1869—81. *L. Dietrichson*, Den skandinaviska konstexpositionen i Stockholm 1866. — *G. Upmark*, Karl XV:s tavelnsamling (katalog) 1882. — *O. Levertin*, Svensk konst (Saml. skrifter vol 19) 1910. — *E. Wettergren*, G. v. Rosens konst 1919. — *A. Romdahl*, C. Larsson som etsare 1913. — Konstmonologer i Göteborgs museum 1911. — *K. Asplund*, Julius Kronbergs ateljé 1922. — Zorns graverade verk 1920. — *E. Malmberg*, Larsson, Liljefors, Zorn 1919. — *G. Paulsson* och *R. Hoppe*, Ernst Josephsons teckningar 1918. — *Eugen*, Målningar, akvareller, teckningar med text av G. Pauli 1925.

R. Bergh, Vad vår kamp gällt 1905. — Om konst och annat 1908. — Efterlämnade skrifter 1921. — *K. Fähræus*, Konsthistoriska essayer 1924. — *A. Brunius*, Färg och form 1913. — *H. Brising*, Den brokiga pelargången 1912. — *A. Gauffin*, Konstverk och människor 1915. — *T. Hedberg*, Ett decennium II 1912. — *J. Haggman*, Uppsala studentkårs Sten Sturefråga 1871—1924, 1924. — *A. Tallberg*, Vår moderna konstgrafik 1920. — *C. Malmsten*, Om svensk karaktär inom konstkulturen 1917.

Chr. Molbeck, Breve fra Sverig i Aaret 1812, 1817. — *J. K. Becker*, Dagbog fra en Reise i Sverig 1812, 1814—17. — *Galschiöt*, Skandinaver i Rom 1923. — *J. Lange*, Nutidskunst 1873. — Billedkunst 1884. — *Sergel* og *Thorvaldsen* 1886. — Udvalgte Skrifter 1900—3. — *E. Hannover*, Svensk Kunst 1916. — *J. Thiis*, Samlede avhandlingar om Nordisk Kunst 1920. — *A. Schwartz*, Skagen 1913—14.

R. Hjärne, Götiska förbundet och dess huvudmän 1878. — *Atterbom*, Minnen från Tyskland och Italien 1859. — *L. H. Roos*, Strödda anteckningar under vistandet i Preussen o. s. v. 1836. — *Malla Montgomery-Silverstolpes* memoarer 1908—11. — *Egron Lundgren*, En målares anteckningar 1870—73. — *G. Nordensvan*, Egr. Lundgren, reseskildringar, anteckningar och brev 1905. — *Crusenstolpe*, Medaljonger och statyetter 1882. — *C. R. Nyblom*, Ett år i södern 1864. — En sjuttioårs minnen 1908. — Minnesskrift vid Konstakademiens 150-årsfest 1885. — *L. Dietrichson*, En norrmans minnen från Sverige II (sv. upplaga 1902). — *E. W. Edholm*, Från Karl XV:s dagar 1906. — *Cl. Lundin*, Tidsbilder ur Stockholmslivet 1895. — *Signe Taube*, Gunnar Wennerberg 1913—16. — *F. v. Dardel*, Minnen — Dagboksanteckningar 1911—20. — *G. Cederström*, Minnen 1913—27. — *J. Ahrenberg*, Människor som jag känt 1904 o. f. — *F. U. Wrangel*, Minnen från konstnärskretsarna och författarvärlden 1925. — *J. Janzon (Spada)*, Svenska pariserkonstnärer i vardagslag 1913. — *Ville Wallgrens* ABC:bok 1917. — *G. Pauli*, Konstnärsliv och om konst 1913. — Paris, nya konstens källa 1915. — Konstens socialisering 1915. — Väggmåleri 1920. — En målares resa 1922. — Mina romerska år 1924. — I vår ungdom 1925. — Pariserpojkar 1926. — Opponenterna 1927. — Konstnärsväpner 1928. — *C. Laurin*, Konsten i skolan och konsten i hemmet 1899. — Konsthistoria 1900. — Skämtbilderna 1908. — Konsten i Sverige 1915. — Nordisk konst 1921—26. — *G. Nordensvan*, Konstnärsklubben 1856—1906, 1906. — *L. Looström*, Minne av Johan Nordenfalk 1909.

C. G. Brunius, Antikvarisk och arkitektonisk resa 1839. — Konstanteckningar under en resa 1851. — *A. Lindblom*, Stockholms slott genom seklerna 1925. — *A. Bäckström*, Studier i Göteborgs byggnadshistoria före 1814, 1923. — *I. G. Clason*, Överblick över byggnadsverksamheten i Sverige under de sista 25 åren. Teknisk tidskrift 1896. — *R. Josephson*, Svensk 1800-talsarkitektur 1922. — *A. Brunius*, Hus och hem 1912. — Det nya Stockholm 1926. — *E. Langlet*, Protestantiska kyrkobyggnader enligt centralsystemet. Bildverk 1879. — Svenska herrgårdar och villor av svenska arkitekter, bildverk utg. av Hj. Kumlien 1894. — Auswahl von Schwedischen Architektur der Gegenwart. Bildverk med inledning av R. Östberg 1908. — *G. Paulson*, Den nya arkitekturen 1916.

N. J. Söderberg, Uppsala domkyrkas restaurering 1885—1893, 1923—24. — *O. Rydbeck*, Lunds domkyrkas byggnadshistoria 1923. — *A. Lindegren*, Mariakyrkan i Västerås 1902.

A. Johansson m. fl. Riksdagshuset å Helgeandsholmen. En minnesskrift 1904. — Förslag till riksdagshus å Ridderholmen o. s. v. ("det stora motförslaget") bildverk 1894.

TIDNINGAR, TIDSKRIFTER, BROSCHYRER.

Journal för svensk litteratur (G. A. Silverstolpe) 1797—1812. — Journal för litteratur och teater (Wallmark) 1809—13. — Stockholmsposten, Nya Posten, Extra Posten, Klytia, Svensk litteraturtidning, Nya extraposten.

Omkring götarnas uppträdande, broschyrer: Silverstolpe, Strödda avhandlingar rörande de fria konsterna 1808—9. — Wennberg, Strödda anteckningar rörande vitterheten, fria konsterna och antikviteterna 1815. — Gierss, Anti-Hammarspikiana 1815.

L. A. Ekmarck, Beträktelser över de år 1818 i Stockholm för allmänheten exponerade konststycken 1818. Dess följskrifter "Anmärkningar vid de s. k. Beträktelser o. s. v. (av Silverstolpe) och "Bihang till betraktelser".

F. Boije, Konst och nyhetsmagasin 1818—23, Magasin för konst, nyheter och moder 1823—44.

Gierss, Försök till ledning vid konstarbetens bedömande 1822.

Allmänna Journalen 1813—24. — Argus 1822 o. f. — Journal för handel, slöjd och konst 1824. — Svea (Palmblad) 1825. — Kometen 1826. — Heimdals 1828 o. f. — Konversationsbladet. — Aftonbladet 1830 o. f. — Svenska Minerva 1830—48. — Granskaren 1832. — Svenska litteraturföreningens tidning 1833—38. — Freja 1836. — Frey (N. Arfvidsson 1841 o. f.). — Svenska biet, Stockholms Figaro, Helios (1840-talets mitt).

Crusenstolpe, Ställningar och förhållanden 1838 o. f.

Tidningar under århundradets senare hälft torde här ej behöva uppräknas. Nämnas bör dock Illustrerad tidning 1885—67 och Ny illustrerad tidning 1865—1900. Bland tidskrifter Svensk litteraturtidning (Nyblom) 1865—68, fackorganet Tidskrift för byggnadskonst (under något växlande titel 1850—70), Tidskrift för bildande konst och konstindustri (Dietrichson) 1875—76 samt Ord och bild 1892 o. f.

OTRYCKTA KÄLLOR.

Konstakademiens handlingar, årsberättelser, stipendiatbrev, arkivalia samt otaliga konstnärsbrev, däribland 773 brev till Fogelberg samt G. W. Palms brevsamling, 354 stycken. — En stor mängd brev i Nordiska museet, Nationalmuseum, Kungl. biblioteket — som bland mycket annat äger Egron Lundgrens litterära kvarlåtenskap — i Scholanderska arkivet och i andra enskilda samlingar.

NAMNFÖRTECKNING.

- Abildgaard, Nicolai Abraham, I 1, 40, 65, 79, 158, 210.
 Achenbach, Andreas, I 105, 518, 520 o. f. 544 o. f., II 66, 114, 116, 120, 122 o. f.
 Acke, Johan Axel Gustaf, II 85, 139, 246, 254, 354 o. f., 439 o. f.
 Adelcrantz, Carl Fredrik, I 6, 15, 18 o. f., 29 o. f., 50, 113, 132, 136, 325.
 Adelsköld, Karl, II 155.
 Adler, Bror Viktor, II 134, 143 o. f., 254, 502.
 Adlersparre, Sofia, I 382, 424 o. f.
 Agricola, Ludvig, I 244.
 Aguéli, Ivan, II 408, 410, 413 o. f., 417.
 Ahlberg, Johan, I 132.
 Ahlborn, Karl, II 199.
 — Lea, II 53, 199.
 Ahlgrensson, Björn, II 437.
 — Fritz, II 110, 186, 240.
 Akrell, Karl Fredrik, I 292.
 Albert, Gustav, II 416, 421 o. f.
 Alexander, Johan Abraham, I 141, 366.
 Althin, Caleb, II 354.
 Améen, Carl Gustav, II 327.
 Ancher, Anna, II 246, 370.
 — Michael, II 370.
 Anckarsvärd, Johan August, I 351.
 — Mikael Gustaf, I 223, 232 o. f., 238, 242 o. f., 244 o. f., 252, 254 o. f., 260, 264 o. f., 278 o. f., 287, 292, 298, 301, 309 o. f., 331, 335, 351 o. f., 357, 364 o. f., 372, 376, 389, 397, 405, 415, 417 o. f., 427 o. f., 431, 446 o. f., 452, 468 o. f., 471 o. f., 479 o. f., 488 o. f., 495, 498, 509, 511 o. f., II, 1, 5, 7, 21, 28, 66, 114.
 Anderberg, Axel, II 495, 497.
 Andersson, Nils, I 374, 381, 496 o. f., 505, 512, 517 o. f., II 4, 6, 26, 45, 49, 102, 104 o. f., 108.
 — Oscar, II 452.
 — Oskar, II 46 o. f., 101, 155.
 — Sven, II 254.
 Andrén, Viktor, II 139, 254, 354 o. f., 373, 448 o. f.
 Angelico, Fra Giovanni, II 226, 446.
 Angelini, Giuseppe, I 133.
 Ankarcrona, Alexis, II 437.
 — Gustav, II 263, 323, 437 o. f.
 — Henrik, II 48, 53, 101, 437.
 Arbo, Peter Nicolai, II 18, 48.
 Arborelius, Olof, II 48, 132, 137, 207, 210, 243, 254, 259, 261, 301 o. f. 317, 322, 326, 330, 418.
 — Rudolf, II 502.
 Arenius, Olof, I 8, 361.
 Arosenius, Ivar, II 446.
 Arsenius, Georg, II 254, 257, 263, 287 o. f., 292, 323.
 — John, I 446, 516, 532, II 4, 20, 24 o. f., 29, 31, 34, 53, 63 o. f., 70, 72, 74, 96, 100 o. f., 128, 138, 287, 440.
 Aspelin, Karl Johan, II 139.
 Axelsson, Axel, II 190.
 Baade, Knut, I 520, II 4, 11, 18, 129, 152.
 Backer, Harriet, II 156, 246.
 Ballu, Théodore, I 431, 433.
 Barck, Nils, II 504.
 Barrias, Erneste Louis, II 206.
 Barye, Louis, I 398.
 Bassi, Charles, I 115, 120, 123, 135.
 — Giambattista, I 406.
 Bastien-Lepage, Jules, II 206, 216, 281, 434.
 Battoni, Pompeo Girolamo, I 44.
 Bauck, Charlotta, II 246.
 Bauer, John, II 446.
 Baumann-Jerichau, Elisabeth, II 48, 52.
 Beck, Julia, II 246, 254.
 Begas, Reinhold, II 191.
 Behm, Vilhelm, II 426.
 Belanger, Louis, I 134 o. f., 152 o. f., 204, II 120.
 Bellangé, Hippolyte, I 284, 442.
 Bendemann, Edvard, I 378.
 Bennet, Karl Stefan, I 286, 346, 352, 354, 382, 398, 403, 474.
 Berchem, Nicolas, I 205.
 Berg, Albert, I 521, 545, II 46, 137.
 Bergh, Edvard, I 452, 499, 515, 517 o. f., 521, 545, II 6, 18, 22 o. f., 26, 46, 48 o. f., 53, 68, 111, 122 o. f., 131, 135, 137, 207, 293, 364.
 Berg, Julius, II 46.
 — Karl Axel Bernhard, II 134.
 — Oskar, II 132, 151, 202, 211.
 Bergh, Richard, II 139, 188, 246, 249, 254, 256 o. f., 263, 280 o. f., 290, 292, 317 o. f., 320 o. f., 328 o. f., 364 o. f., 371, 373, 377, 384, 389, 400, 406, 408, 439 o. f., 469, 507.

- Berger, Johan Kristian, I 370, 382, 394, 412 o. f., 498, II 18, 32, 46, 49.
- Berggren, Per, I 220, 222, 227, 340, 359, 366, 370.
- Bergslien, Brynjulf, II 57.
- Bergström, Alfred, II 327, 427.
- Berndes, Anton Ulrik, I 132, 134, 150 o. f.
- Bernini, Lorenzo, I 243, 313, 421.
- Berntson, Gunnar Fredrik, II 246.
- Bertrand, I 433.
- Biard, François Auguste, I 442.
- Biefve, Edouard de, I 379.
- Billing, Lars Teodor, I 374, 432, 498, II 46, 53.
- Billmark, Karl Johan, I 351, 370, 382, 394, 413 o. f., 432, 449, 504, II 32, 92, 454.
- Bischop, Christoffel, I 544.
- Bissen, Herman Wilhelm, I 264, 493, 515, II 47 o. f., 57.
- Björck, Oscar, II 139, 245, 257, 263, 311, 322 o. f., 326 o. f., 338 o. f., 356, 369 o. f., 440, 510.
- Blackstadius, Johan Zacharias, I 371, 375, 498, 509, 517, II 6, 46 o. f., 53, 88 o. f.
- Bloch, Karl, II 48.
- Blom, Fredrik, I 129, 177, 223, 283, 305, 312, 314, 317 o. f., 323 o. f., 327, 331 o. f., 363 o. f., 375 o. f., 468, 474, 482 o. f., 487, II 143, 496.
- Blom-Carlson, Karl Gustav, I 483, 486.
- Blomberg, Sigrid, II 327.
- Blommér, Nils Jakob, I 374, 381, 481, 492, 496 o. f., 501 o. f., 515, II 18, 49, 53 o. f., 57, 78, 84, 506.
- Blommers, Bernardus Johannes, I 544.
- Blomstedt, Väinö, II 412.
- Blouet, Abel, I 517.
- Boberg, Anna, II 356, 429, 504.
- Ferdinand, II 245, 455, 484, 486, 496 o. f., 509.
- Bodom, Erik, I 515.
- Boklund, Johan Kristoffer, I 276, 374, 381, 398, 497, 509, 512 o. f., 516 o. f., 541, 546, II 3 o. f., 10 o. f., 18 o. f., 45, 47 o. f., 50, 59 o. f., 65, 74, 79, 89, 99, 124, 129 o. f., 136, 138, 152, 155 o. f., 163, 169, 173 o. f., 182, 184, 188, 207 o. f., 215, 222, 229, 231, 244, 247.
- Bolander, Lars, I 164.
- Bolinder, Johan Erik, I 134, 150 o. f., 159.
- Bonde-Bruegel, II 338.
- Bonheur, Rosa, I 452, II 102.
- Bonington, Richard Parkes, I 380.
- Bonnat, Léon Joseph, II 210, 215, 222, 224, 280, 286, 416.
- Bonneville, Cordier de, I 153.
- Bonnier, Eva, II 283 o. f.
- Borg, Axel, II 132, 137, 207, 210, 225 o. f., 246, 254, 312.
- Borromini, Francesco, I 313.
- Bosio, François, I 262.
- Bossi, Domenico, I 134, 149 o. f., 180.
- Botticelli, Sandro, I 335.
- Bouchardon, Jacques-Philippe, I 5, 8, 11, 364.
- Boucher, François, I 14, 28, 55, 57, 92, 214, II 179.
- Bouguereau, Adolphe William, II 249.
- Bourgerel, Gustave Alexandre, I 431.
- Bramante, Donato, I 312, II 152.
- Brambeck, Edvard, II 132, 134, 207, 246, 251, 257, 456.
- Brandelius, Gustav, II 48, 53, 102 o. f., 110, 137, 155, 206.
- Branting, Agnes, II 504.
- Breda, John von, I 142, 187, 191, 211 o. f., 215 o. f., 222, 225 o. f., 230.
- Karl Fredrik von, I 41, 50, 92 o. f., 131 o. f., 157, 159, 186 o. f., 197, 212, 214, 216, 218, 221 o. f., 225 o. f., 230, 252, 294, 343, 361, 426.
- Lukas von d. ä., I 93.
- Breton, Jules, I 518, II 216.
- Brisset, Pierre Nicolas, I 433.
- Brouwer, Adriaen, II 226.
- Brueghel, Pieter d. ä., II 168.
- Brunius, Karl Georg, I 255, 329 o. f., 483, 485, II 42, 143 o. f., 146, 490.
- Brusell, Johan Gottlob, I 200.
- Brusewitz, Gustav Henrik, I 356, 373, 382, II 47, 64, 109.
- Bunth, Herman, II 254.
- Burne-Jones, Edvard, II 179, 335.
- Bürkel, Heinrich, I 398.
- Byström, Johan Niklas, I 142, 158 o. f., 178, 180 o. f., 188 o. f., 197, 199, 208, 215 o. f., 221, 223, 229, 231, 239, 245 o. f., 249 o. f., 260, 262, 266, 268 o. f., 274 o. f., 280, 286 o. f., 293 o. f., 301, 303, 310, 324, 333 o. f., 359, 363 o. f., 384, 388, 408, 418, 421, 426 o. f., 436, 440, 495, II 8, 56, 99.
- Böcklin, Arnold, II 249, 335, 397, 445.
- Böe, Frants Diderik, I 518.
- Börjesson, Agnes, II 109, 155, 157, 169.
- John, II 137, 157 o. f., 190, 194 o. f., 207, 211, 248, 256, 323, 329, 338, 344, 458, 471.
- Cabanel, Alexandre, I 517, II 204, 215.
- Cabat, Louis, I 380.
- Cainberg, Erik, I 134, 139, 141 o. f., 155, 178, 181 o. f., 229.
- Calame, Alexandre, I 545, II 122 o. f.
- Callmander, Reinhold, II 254, 340.
- Camphausen, Wilhelm, I 452, II 101, 155.
- Camuccini, Vincenzo, I 244.
- Canaletto, Antonio, I 47.
- Canova, Antonio, I 44 o. f., 183 o. f., 243, 269.
- Cantylér, Axel Leopold, II 46, 86.
- Cappelen, Herman August, I 515, II 18.
- Caracci, Annibale, I 60.
- Cardon, Johan Elias, I 351, 370.
- Kerstin, II 375.

- Cardon, Oskar, I, 370, II 6, 131.
 Carlberg, Karl Vilhelm, I 117, 120 o. f., 127, 283.
 Carleman, Karl Vilhelm, I 496 o. f.
 Carlson, Alexander, II 89, 132, 157 o. f., 190, 200, 249, 308, 456.
 — Vilhelmina Bredberg-, II 375.
 Carpeau, Jean Baptiste, II 206.
 Carpelan, Vilhelm Maximilian, I 351.
 Catel, Franz Ludwig, I 244.
 Cavalier, Pierre Jules, II 191.
 Cedergren, Per Vilhelm, I 537, II 113.
 Cederholm, Axel Fredrik, I 217, 346.
 Cederström, Gustav, I 538, II 137, 189, 207, 210 o. f., 221 o. f., 246, 256, 262, 279, 312, 323, 326, 330, 338 o. f., 344, 510.
 — Thure, II 137, 190, 258, 263.
 Cézanne, Paul, II 335, 410, 508.
 Chadwick, Francis Brook, II 287.
 Chambon, I 517.
 Chapu, Henri Antoine, II 206.
 Chardin, Jean Baptiste, I 28.
 Charlet, Nicolas Toussaint, I 284.
 Chavannes, Puvis de, II 206, 264, 335.
 Chiewitz, Elis, I 350.
 — Georg Teodor, I 483, 485 o. f.
 Christensen, Christen, I 493.
 Cimabue, Giovanni, I 463.
 Clason, Isak Gustaf, II 152, 178 o. f., 251, 327, 455, 478, 486 o. f., 498, 501 o. f., 510.
 Clays, Paul Jean, II 236.
 Cogell, Per Eberhard, I 13.
 Cogniet, Léon, I 379, 382, 424, 454, 502, 516 o. f., II 9, 107, 109.
 Collin, Raphael, II 249.
 Comte, Charles, II 215.
 Constable, John, I 47, 235, 380.
 Cornelius, Peter von, I 244, 377, 518 o. f.
 Cornilsen, A. Hjalmar, II 254.
 Corot, Camille, I 518, II 84, 204, 236 o. f., 239 o. f., 304, 309, 335.
 Corregio, Antonio da, I 60, 202, 214, 338.
 Cortona, Pietro da, I 60.
 Courbet, Gustave, I 379, 518, II 50, 162, 206, 237, 240, 408.
 Court, Joseph Désiré, I 442.
 Cousin, Charles Guillaume, I 5, 11.
 Couture, Thomas, I 379, 424, 516 o. f., 529 o. f., 539 o. f., II 4, 20, 50, 65, 76, 80, 88, 94, 104.
 Coypel, Antoine, I 28.
 Cranach, Lucas d. ä., I 248.
 Crome, John, I 47.
 Cronstedt, K. Johan, I 6, 8, 17 o. f., 36, 113.
 Dahl, Gustav, II 142 o. f., 151, 338.
 — Johan Christian, I 105, 208 o. f., 244, 353, 515, 520, II 62, 111, 120.
 — Mikael, I 10.
 Dahländer, Magnus Emil, II 502.
 Dahlberg, Fredrik, II 254.
 Dahlström, Karl Andreas, I 286, 346, 352, 357 o. f., II 102, 506.
 Dalsgaard, Christen, II 48.
 Dardel, Fritz von, I 350, 382, 417, 443, II 8 o. f., 20 o. f., 30, 53, 77, 91, 98, 110, 129, 131 o. f., 147, 153, 161, 176, 207, 216, 222, 240, 244, 250, 255, 302, 329, 344, 447, 475, 486.
 Daubigny, Charles François, II 84, 204, 231, 236, 239, 304, 309.
 David, Louis, I 44 o. f., 70, 87, 89, 145, 157 o. f., 192, 196, 214, 234 o. f., 239, 347, 503.
 — Pierre Jean (d'Angers), I 442.
 Decamps, Alexandre Gabriel, I 379, 442, 518.
 Delacroix, Eugène, I 235 o. f., 378, 517 o. f., II 77, 81, 206.
 Delaroche, Paul, I 379, 407, 417, 440, 517, II 63, 156.
 Demangeat, Eugène, I 431 o. f.
 Desmarées, Georg, I 11.
 Desportes, François, I 28.
 Desprez, Louis Jean, I 27 o. f., 50, 80 o. f., 90, 113 o. f., 119, 123, 125, 127, 129, 131, 135, 139, 157, 166, 171, 179, 192, 214, 314, 317 o. f., 324, 361, 482, II 30, 481.
 Diday, François, II 122.
 Domenichino, Domenico Zampieri, I 60.
 Dorph, Anton Johannes, II 108.
 Dou, Gerard, I 200.
 Doyen, Gabriel François, I 69.
 Dubois, Paul, II 206.
 Dufourner, Léon, I 26.
 D'Uncker, Karl Lützow, I 521, 523 o. f., 538, II 18, 47, 49, 51 o. f., 70, 155.
 Dupont, L. P. Henriquel, I 518.
 Dupré, Jules, I 380, II 204.
 Dyck, Anthon van, I 28, 47, II 161.
 Dürer, Albrecht, II 159, 166, 446.
 Ebbe, Axel, II 468.
 Eckersberg, Christoffer, I 158, 201, 209, 211, 244, 335.
 — Johan Fredrik, I 515, II 18, 111.
 Eckstein, Karl Gustav, I 132, 134, 141 o. f., 178, 218, 366.
 Edelfelt, Albert, I 494, II 246, 249, 265, 274, 443.
 Edelsvärd, Adolf Vilhelm, II 41 o. f., 142 o. f.
 Ehrenstrahl, David Klöcker von, I 168.
 Ehrensvärd, Karl August, I 26, 30, 38, 65, 70 o. f., 80, 120, 128, 180, 214.
 Ek, Birger, II 133, 207.
 Ekbon, Fanny, II 245.
 Eklund, Anders, I 135, 154.
 Ekman, Petter Johan, I 483, 487, II 42, 144.
 — Robert Wilhelm, I 358, 361, 371 o. f., 382, 416 o. f., 498, II 2, 4, 48, 88, 506.
 Ekström, Per, II 132, 134 o. f., 137, 207, 238 o. f., 246, 254, 256 o. f., 263, 294, 306 o. f., 322 o. f., 417.

- Ekvall, Emma, II 132.
 — Knut, II 190.
 Eldh, Carl, II 468 o. f.
 Ellström, Brita, II 327.
 Elmquist, Hugo, II 327, 468.
 Enblom, R., II 495.
 — Viktor, I 384 o. f., 406.
 Enckell, Magnus, II 445.
 Engström, Albert, II 356, 409, 421, 443, 450 o. f., 510.
 — Vilhelm, II 155.
 Erdman, Axel, II 428.
 Erdman, Elias, II 426.
 Ericsson, Ida, II 327.
 — Johan Edvard, II 7, 45 o. f., 89, 157, 190, 199 o. f.
 — Johan Erik, II 132, 207, 246, 254, 256, 309.
 Eriksson, Christian, II 262 o. f., 322 o. f., 327 o. f., 412, 414, 464 o. f., 469, 471 o. f.
 — Oskar, II 143.
 Eskilson, Peter, I 521, 528, 535, II 47, 53, 109.
 Essen, Didrik von, II 254.
 Estenberg, Per, I 79, 115, 119, 127, 135.
 Eugen, Napoleon Nicolaus, II 238, 263, 272, 322 o. f., 327, 329, 338, 356, 383, 395 o. f., 424, 428.
 Exner, Johan Julius, I 515, 518, II 48, 108.
 Ezdorf, Johann Christian, I 353, 359.
- Fagerlin, Ferdinand, I 375, 521, 538, 541 o. f., II 13, 22, 46 o. f., 137, 155, 207, 220 o. f., 254, 256.
 Fagerström, Viktor, II 471 o. f.
 Fahlcrantz, Axel, II 254, 426.
 — Karl Johan, I 106, 135, 158 o. f., 178, 180, 203 o. f., 212 o. f., 216, 218, 220 o. f., 225 o. f., 231, 237, 241, 247, 250, 252, 260, 268, 287, 289, 304, 306, 334 o. f., 339, 344, 351 o. f., 359 o. f., 363 o. f., 402, 404, 406, 410, 444, 495, 503, II 8, 18, 21, 49, 315.
 — Karl Robert, I 142.
 Fahlgren, August, II 175.
 Fahlström, C., II 254.
 Falkman, Severin, II 169.
 Fallstedt, Ingel, II 132, 207, 246, 254, 256 o. f., 259, 456 o. f.
 Fast, I 181.
 Fearnley, Thomas, I 353 o. f., 515, II 18, 120.
 Fehrman, Daniel, I 18.
 — Karl Gustav, I 13, 131, II 199.
 Feron, William, II 254.
 Feuerbach, Anselm, II 335.
 Finnberg, Gustav Vilhelm, I 348, 355.
 Fioroni, Luigi, I 455.
 Fischer, Gustav, II 133 o. f., 308.
 Fjæstad, Gustaf, II 418 o. f., 503 o. f.
 Flandrin, Hippolyte, I 379.
 Floding, Per Gustav, I 12 o. f., 18.
- Flodman, Karl, II 326, 455.
 Fogelberg, Bengt Erland, I 180 o. f., 186, 189, 206, 211 o. f., 215, 217 o. f., 221 o. f., 223, 225 o. f., 232 o. f., 237, 238, 242 o. f., 245 o. f., 254 o. f., 259 o. f., 285, 289, 292, 294 o. f., 304 o. f., 308, 310, 323, 326, 333, 335 o. f., 339, 341 o. f., 354, 359, 361, 363 o. f., 372 o. f., 376, 384 o. f., 388 o. f., 407, 418, 421 o. f., 425 o. f., 429, 433, 437, 444 o. f., 468, 480, 486, 488, 490 o. f., 495, 500, 506, 511 o. f., II 12, 20, 49, 53, 58, 87, 506.
 Forsberg, Anders, II 452.
 — Nils, II 207, 210, 223 o. f., 246, 254, 262 o. f., 279 o. f., 322, 329, 338 o. f.
 Forsgren, I 135.
 Forssell, Kristian, I 220 o. f., 223, 231, 242, 265 o. f., 306, 333, 343 o. f., 349, 351, 369, 414, 480.
 — Viktor, II 132, 238, 242, 257, 306 o. f., 338.
 Forsslund, Jonas, I 96, 131, 134, 139, 147, 182.
 Franceschini, Marcantonio, I 425.
 Frémiet, Emmanuel, II 206.
 Freund, Herman, I 244 o. f., 263 o. f., 515.
 Frick, Joachim Christian, I 485.
 Friedländer, Julius, I 385.
 Fröhlich, Lorens, I 515.
 Fyt, Jan, I 28.
 Fägerplan, Axel Johan, I 356, 366, 370, 454.
- Gainsborough, Thomas, I 47.
 Gallait, Louis, I 379, II 156.
 Gallé, Émile, II 504.
 Garnier, Charles, I 431, II 35, 150, 207.
 Gauermann, Friedrich, I 452.
 Gaught, I 250.
 Gauguin, Paul, II 336, 383, 414, 508.
 Gegerfelt, Viktor von, I 483 o. f., II 41, 143, 254.
 — Wilhelm von, II 48, 132, 137, 155, 207, 210, 233 o. f., 246, 248, 254, 256 o. f., 259, 309, 323.
 Gellerstedt, Albert Teodor, II 20, 45, 47 o. f., 137, 153, 244, 255, 305 o. f., 326, 330, 338, 452, 490, 501.
 Genberg, Anton, II 327, 427.
 Genelli, Bonaventura, I 378.
 Gérard, François, I 196, 235, 237, 239, 338.
 Géricault, Théodore, I 235, 242, 284, 452.
 Gerle, Aron, II 428, 437.
 Gérôme, Jean Léon, I 517, II 204, 226, 249, 286, 315.
 Gerss, Jacob Vilhelm, I 117, 130, 176, 179, 183, 190, 194, 196 o. f., 199, 202, 216, 270, 283, 288, 305, 312, 316, 318, 326, 328, 338 o. f., 358, 363, 369, 375, 403, 426, 469.
 Gertner, Johan Vilhelm, I 518.
 Ghirlandajo, Domenico, I 172.
 Gillberg, Jacob, I 13, 18, 32, 50.

- Gillberg, Jacob Axel, I 131 o. f., 150 o. f., 305.
348, 363, 365, 479 o. f.
- Giotto, di Bondone, I 71, 175, 463.
- Girodet-Trioson, Anne Louis, I 196, 235, 239.
- Gisberg, Sofia, II 504.
- Giöbel, Selma, II 504.
- Gjörwell, Carl Christoffer, I 31, 40, 60, 108,
115, 120, 124, 135, 150, 278, 312, 314, 317,
325, 327, 375, II 41.
- Gogh, Vincent van, I 66, II 335, 410, 508.
- Gottman, Lorens, I 67.
- Goya y Lucientes, Francisco, I 49.
- Goyen, Jan Josefszoon van, I 28.
- Grabow, Carl, II 254, 502.
- Graf, Paul, II 416.
- Graffman, Karl Samuel, I 351, 353, 355, 370.
- Grafström, Olof, II 139.
- Granberg, Johan Rudolf, II 46.
- Grandel, Lars, I 42, 131 o. f., 176, 223, 305.
- Granet, François Marius, I 244.
- Greco, Domenico Theotocopuli, II 413.
- Greuze, Jean Baptiste, I 145.
- Gros, Jean Antoine, I 235, 238, 347.
- Grubb, I 499 o. f.
- Grundström, Claes, II 35, 43, 134, 143, 146,
148 o. f., 157, 207, 228, 245, 318, 325 o. f.,
338, 487, 501.
- Grut, Torben, II 327, 502, 509.
- Guardi, Francesco, I 47.
- Gude, Hans Fredrik, I 485, 515, 518, 520 o. f.,
545, 547, II 18, 48, 62, 80, 114, 122, 124,
126 o. f., 155, 295.
- Gudin, Jean Théodore, I 241, 442.
- Guercino, da Cento, I 171.
- Guérin, I 231, 239, 262.
- Gummesson, Per, II, 430.
- Gurlitt, Heinrich Teodor, I 385.
- Gustafsson, bröderna, II 486.
- Guys, Constantin, II 70.
- Görtz, Jeanette, I 153, 159.
- Göthe, Erik Gustav, I 134 o. f., 155, 178,
180, 182, 184 o. f., 217, 221, 229, 233, 268
o. f., 331 o. f., 364.
- Hafström, Gillis, II 137, 155, 207, 256.
- Hagborg, August, II 132, 137, 207, 210 o. f.,
217 o. f., 225, 246, 249, 254, 256 o. f., 263,
265, 274, 312, 322 o. f., 329, 340, 373.
- Otto, II 254.
- Hagelberg, Niklas, I 135.
- Haglund, Robert, II 455.
- Hahr, Erik, II 509.
- Hall, Peter Adolf, I 12, 32, 50, 149, 151,
361.
- Richard, II 139, 245, 257, 287.
- Hallgren, I 371.
- Hallman, Per O., II 509.
- Hallström, Gunnar, II 327, 435 o. f.
- Hals, Frans, II 226.
- Hambré, Alexander, I 178 o. f., 217 o. f., 229,
231.
- Hammar, Carl, II 458 o. f.
- Hammarsköld, Lorenzo, I 54, 66, 80, 85, 92,
130, 178 o. f., 184, 190 o. f., 195 o. f., 200,
202, 205 o. f., 212 o. f., 226 o. f., 229, 233
o. f., 237, 253, 255, 263, 316, 329, 340,
343, 353, 359, 361, 381, II 132.
- Hamon, Jean Louis, I 517.
- Hansen, Constantin, I 386, 515, II 48.
- Hans Christian, II 145.
- Hanson, Anders Johan, I 135 o. f.
- Harpignies, Henri, II 303 o. f.
- Hasselberg, Karl Peter, II 207, 246, 248 o. f.,
251, 254, 256 o. f., 259, 263, 265, 274,
321 o. f.
- Per, II 460 o. f., 466 o. f.
- Hasselgren, Gustav Erik, I 135, 139, 141
o. f., 155, 158, 177, 182, 190, 197, 199
o. f., 220 o. f., 223, 229, 244, 252, 305,
335 o. f., 338 o. f., 368, 426.
- Hausen, W. von, II 410, 414.
- Haverman, John, I 483, 485, II 41, 143.
- Hedberg, Bengt, II 327.
- Erik, II 427.
- Hedin, L., II 42.
- Hedlund, Hans, II 254, 502.
- Heidecken, Per Gustav von, I 135, 159, 217,
234, 247, 353, 360, 373, II 8.
- Heim, François Joseph, I 518.
- Heland, Martin Rudolf, I 133, 145, 153, 155,
157, 159.
- Helander, Sven Viktor, II 155.
- Hellerström, A., II 502.
- Hellqvist, Karl Gustav, II 132, 134, 137, 156,
186 o. f., 246, 256 o. f., 308, 447.
- Herkomer, Hubert von, II 429.
- Hermansson, G., II 501 o. f.
- Hermelin, Olof, II 207, 231, 233, 237, 243,
254, 257, 259, 303, 308, 322.
- Hernlund, Ferdinand, II 310.
- Hersent, Louis, I 233.
- Hertman, Jonas, I 170.
- Hertzberg, Axel Gustav, II 45 o. f., 49, 89,
155, 183 o. f.
- Hess, Heinrich, I 295.
- Max, II 62 o. f.
- Hesselbom, Otto, II 420, 424, 426.
- Heyerdahl, Hans Olaf, II 156, 246.
- Hildebrand, Adolf, II 334, 472.
- Hildebrandt, Ferdinand Teodor, I 521, 528.
- Hill, Karl, II 133, 207, 232, 237 o. f.
- Hilleström, Karl Peter, I 133.
- Per, I 13, 32, 50, 56 o. f., 102, 131, 133
o. f., 139, 144, 176, 200, 222, 341, 361,
- Hirsch, Hanna, II 283 o. f., 322, 329 o. f.,
375, 377, 401.
- Hjelm, Karl Jakob, I 314.
- Hjortzberg, Olle, II 327, 417, 445 o. f., 472,
503, 510.
- Hoffman, Jonas, I 15.
- Hofrén, Olof, I 174.
- Hogarth, William, I 101, 145, 156.

- Holbein, Hans d. y., I 248, II 159, 180.
 Holm, Hjalmar, II 254.
 — Per Daniel, II 47 o. f., 131, 135, 137, 155, 207, 244, 293, 298, 300 o. f., 310, 326, 329, 338, 344.
 Holmberg, Axel Emanuel, II 196.
 — Verner, I 522, 546, II 48.
 Holmbergsson, Johan, I 345, 355.
 Holmgren, Herman Teodor, II 132, 142 o. f., 207, 480.
 Holmström, Otto, II 421.
 Holtz, I 132.
 Hondecoeter, Melchior, I 28.
 Houdon, Jean Antoine, I 44, 214.
 Huet, Paul, I 380.
 Hullgren, Olof, II 327, 429.
 Hult, Hildur, II 327.
 Hultgren, Anders, I 178, 218 o. f.
 Håkansson, Klemet, I 164.
 Hårleman, Karl, I 4, 6, 8, 28, 36, 113, 122, 127, II 348, 478.
 Hägg, Axel Herman, II 251, 254, 261, 452 o. f., 486, 501.
 Härstedt, Johan M., I 154.
 Höckert, Johan Fredrik, I 445, 448 o. f., 516 o. f., 529, 538, 544, II 3, 6, 18, 21, 23 o. f., 46 o. f., 52 o. f., 59 o. f., 81, 96, 98, 101, 110, 114, 118, 169, 178, 207, 229, 248, 364, 431, 447.
 Hörberg, Per, I 50, 54, 130, 133, 159 o. f., 165 o. f., 218 o. f., 330, II 87.
 Hörlin, Hugo, II 36, 254, 317, 322, 503.
 Höyen, Niels Andreas, I 480, II 2, 51, 145.
 Ingres, Jean Auguste Dominique, I 235, 517 o. f., II 168.
 Isæus, Magnus, II 142 o. f., 485 o. f., 492, 494 o. f., 497, 501 o. f.
 Israëls, Josef, I 544.
 Jacobs, Paul Emil, I 398.
 Jacobsson, Ernst Abraham, II 17, 48, 142 o. f., 151, 338, 485, 495.
 Jaensson, Karl Wilhelm, II 139, 245, 310.
 Jansson, Eugen, II 323, 328, 400 o. f., 428.
 Jensen, Christian Albrekt, I 244.
 Jerichau, Elisabeth Marie, II 52.
 — Jens Adolf, I 385 o. f., II 48.
 Jernberg, August, I 517, 521, 538 o. f., II 18, 45 o. f., 52, 70, 137, 155, 207, 254.
 — Olof, II 190, 254.
 Jerndahl, Aron, II 472 o. f.
 Johansen, Viggo, II 370.
 Johansson, Aron, II 245, 327, 484, 495 o. f., 499, 501.
 — Arvid, II 254, 416, 429.
 — Carl, II 427.
 — Karl, II 502.
 Johnson, August, II 430.
 Jordaens, Jacob, I 28, 168.
 Jordan, Rudolf, I 520.
 Josephson, Erik, II 501, 503.
 — Ernst, I 387, II 132, 134, 137, 157, 207, 210, 226 o. f., 238, 246, 249 o. f., 254, 256 o. f., 260, 263, 265 o. f., 274, 283, 285, 315, 322 o. f., 329, 506.
 Jouffroy, François, II 191.
 Juel, Jens, I 134.
 Julin, Johan Fredrik, I 353, 370.
 Jungstedt, Axel, II 139, 257, 327, 338, 374.
 Jönsson, Kers Erik, I 174.
 Kallenberg, Anders, II 18, 48, 137, 155, 257, 298 o. f., 416.
 Kallstenius, Gottfrid, II 326, 330, 425 o. f.
 Karlson, Valfrid, II 481, 495 o. f.
 Kaulbach, Wilhelm von, I 378, 518, II 66.
 Keyser, Elisabeth, II 375.
 — Nicaise de, I 379, 388.
 Kielland, Kitty, II 156.
 Kindborg, John, II 139, 254, 311.
 Kiörboe, Karl Fredrik, I 374, 382, 414 o. f., 517, II 18, 24, 26, 46, 48 o. f., 98 o. f., 112, 137.
 Kjellberg, Agnes, II 327.
 — Frithiof, I 491, II 45 o. f., 49, 89, 131, 142, 157 o. f., 190 o. f., 193 o. f., 199 o. f., 206, 244, 449.
 Kjellström, Adolf Vilhelm, II 42, 486.
 Klemming, W., II 501.
 Klenze, Leo von, I 377, II 35.
 Klingspor, Fredrik, I 134, 220, 310.
 Knaus, Ludwig, I 518, 520, 524, 540, II 62 o. f., 66.
 Koch, Joseph Anton, I 244, 406.
 Korn, Johan Filip, I 132 o. f.
 Koskull, Anders Gustav, I 521, 535, II 46 o. f., 53, 109, 137, 256.
 Krafft, Per d. y., I, 133, 147, 155, 157 o. f., 177, 192 o. f., 197, 217, 221, 223, 297, 306, 334 o. f., 346 o. f., 356, 363, 368, 480, 503 o. f., II 4, 8, 46.
 — Per d. ä., I 13, 32, 50, 54, 102.
 — Vilhelmina, I 134.
 Kreuger, Nils, II 139, 246, 249, 254, 256 o. f., 280, 288 o. f., 292, 311, 323, 367, 369, 377, 384, 386 o. f., 428, 450.
 Krogh, Christian, II 370.
 Kronberg, Julius, II 132, 134 o. f., 137, 155 o. f., 173 o. f., 186, 207, 228, 248, 251, 257, 308 o. f., 321, 324, 326, 330, 339 o. f., 346, 353, 456, 488.
 Krouthén, Johan, II 139, 246, 254, 257, 311 o. f., 440.
 Krumlinde, Olof, II 254.
 Kruse, Olle, II 445 o. f.
 Krüger, G., II 502.
 Krøyer, Peter Severin, II 157, 246, 257, 265, 370, 473.
 Kulle, Axel, II 132, 137, 155, 246, 254, 256, 308, 312 o. f., 338.
 — Jakob, II 132, 137, 308, 313 o. f.

- Kulle, Tora, II 504.
 Kumlien, Axel, II 142.
 — Hjalmar, II 142.
 Kùchler, Albert, I 386, 391 o. f.
 Kùhler, Johan Gustav, I 360, 367, 370, 497,
 II 6, 131.
 — Per, I 159.
 Kùrner, Magnus, I 501, II 3.
- Læssøe, Thorald, I 385.
 Lafrensen, Niklas d. y., I 12 o. f., 32, 50,
 56 o. f., 134, 144, 147 o. f.
 Lagerholm, Vilhelmina, I 542, II 155.
 Lallerstedt, Erik, II 325, 327, 495 o. f.,
 501 o. f., 509.
 Lampi, Johann Baptista von, I 134.
 Lamy, Eugène, I 442, II 9.
 Lancret, Nicolas, I 28.
 Landseer, Edwin Henry, I 518.
 Lange, Erik, II 452.
 Langlet, Emil Viktor, II 42 o. f., 143, 476.
 Lanoue, Felix Hippolyte, I 433.
 Lantingshausen, Albrekt von, I 152.
 Larchevêque, Pierre Hubert, I 8, 18, 22, 59,
 63, 126.
 Larsson, Albert, II 430.
 — Carl, I 175, 349, 456, 537, II 28, 131
 o. f., 134, 136 o. f., 172, 188, 207, 210,
 227 o. f., 241, 246 o. f., 249, 254, 256
 o. f., 261, 263, 265, 274 o. f., 292, 306,
 321 o. f., 326, 329 o. f., 340 o. f., 356
 o. f., 365, 369, 377, 389, 393, 400, 409,
 419 o. f., 431 o. f., 443, 445, 447 o. f.,
 450, 452, 464.
 — Markus, I 105, 375, 413, 498, 515, 517
 o. f., 521, 536 o. f., 544, II 6, 18, 46, 111
 o. f., 124, 234, 248, 308, 408.
 Laurens, Jean Paul, II 281, 287.
 Laurentz, J., II 501.
 Lauréus, Alexander, I 142, 145, 159, 178, 200
 o. f., 213, 216, 218, 225, 229, 231, 233,
 236 o. f., 242 o. f., 245, 247, 287, 341,
 355, 361, 379, 430, 536, II 8.
 Le Bas, Hippolyte, I 232, 431 o. f.
 Lebrun, Charles, I 5, 167, 441.
 Leconte, Emile, I 431.
 Leffler, Robert, I 382, 513.
 Leibl, Wilhelm, II 434.
 Leighton, Frederick, II 179.
 Lemoine, Jacques, I 28, 152.
 Lepré, I 433.
 Lepoitevin, Edmond Eugène, I 442.
 Lerche, Vincent Stoltenberg, II 190.
 Lessing, Karl Friedrich, I 378, 385, 452.
 Leys, Henri, I 518, II 158 o. f., 186 o. f.
 Liebermann, Max, II 237.
 Liljefors, Bruno, II 246, 254, 256 o. f., 263,
 291 o. f., 322 o. f., 329, 389 o. f., 408,
 418 o. f., 428, 450, 469.
 Liljeström, II 143 o. f.
 Lilljekvist, Fredrik, II 356, 501 o. f.
- Linnell, Per Emanuel, I 133 o. f., 142 o. f.,
 159, 177, 197 o. f., 212, 218, 220 o. f., 223,
 226, 305, 320, 340, 357, 368, 458, 480,
 495, 499, II 8, 60, 215.
 Lindberg, Adolf, II 137, 200, 338.
 — Erik, II 327, 471 o. f.
 — Garibaldi, II 327, 445.
 — Gustav, II 254, 256, 259, 263, 468.
 Lindegren, Agi, II 353, 446, 501, 503.
 — Amalia, I 515, 517, II 7, 26, 46 o. f.,
 52 o. f., 90, 106 o. f., 137, 256.
 — Axel, II 327.
 Lindgren, G., II 501.
 Lindh, Bror, II 437.
 Lindholm, Berndt, II 48, 309.
 — Charles, II 327, 472.
 — Lorentz August, I 374, 448, 496 o. f.,
 509 o. f., 515 o. f.
 Lindman, Axel, II 132, 207, 243, 254, 257
 o. f., 309 o. f., 318, 320, 329 o. f., 377.
 Lindström, Fredrik II, 134, 137, 502.
 — Fritz, II 437.
 — Karl Johan, I 245, 247.
 — Mauritz, II 132, 207, 234, 246, 251, 254,
 257 o. f., 306, 322.
 — Richard, II 428.
 Linnerhielm, Jonas Carl, I 54, 66, 127, 132,
 135, 152 o. f.
 Linning, Kristian, I 158.
 Linstow, Hans Ditlew Frantz, I 317.
 Ljung, Ernst, II 245.
 Ljungberger, Gustaf, I 13, 18, II 199.
 Lorrain, Claude, I 47, 100, 205 o. f., 231, 238,
 422.
 Louvet, Louis Victor, I 431.
 Lund, Bernt, I 515.
 — J. F., II 3.
 Lundberg, Gustav, I 11 o. f., 18, 50.
 — Robert, II 438 o. f.
 — Teodor, II 20, 132, 245, 251, 257, 259,
 318, 321, 327, 338, 369, 458 o. f., 510.
 Lunde, Anders Christian, I 385.
 Lundegård, Justus Evald, II 139, 254, 430.
 Lundgren, Egron, I 273 o. f., 298, 302, 338,
 348, 354 o. f., 361, 367, 371 o. f., 374,
 381 o. f., 384 o. f., 388 o. f., 391 o. f.,
 394 o. f., 405 o. f., 417, 419, 422, 430,
 435, 443 o. f., 449, 453 o. f., 498, 511
 o. f., 517, II 7, 13, 18, 21, 24 o. f.,
 32, 48, 66, 70, 91, 111, 132, 137, 169,
 239, 251, 359, 364.
 — Ludvig Persson, II 199.
 — Per Henrik, II 199 o. f.
 Lundh, Henrik Teodor, I 371.
 Lundqvist, Anders, II 18.
 Lundström, Ernst, II 254.
 Löfgren, Erik Johan, II 48.
 Lönnroth, Fredrik, II 100 o. f., 104, 155.
 Löwstädt, Emma, II 139, 254, 287.

- Madsen, Karl, II 434.
Makart, Hans, II 156, 162, 175, 249.
Malmberg, Josef, II 46 o. f., 110.
Malmqvist, Alexander Magnus, I 227, 234.
— Knut Gustav, II 327, 471.
Malmström, August, I 497, II 11, 18 o. f., 23, 45 o. f., 50, 53, 78 o. f., 87, 89, 104, 131, 137, 155, 158, 206 o. f., 221, 244, 256, 262, 283, 318, 321, 326, 338 o. f., 344, 374, 447, 506.
Mandelgren, Nils Månsson, I 366, 370, 384, 474, 480, II 10, 23, 48, 254, 324.
Manet, Edouard, II 169, 206, 222, 232, 268.
Maratta, Carlo, I 60.
Marées, Hans von, II 335.
Marstrand, Vilhelm Nikolai, I 386, 515, II 48.
Martin, Elias, I 13, 32, 50, 99 o. f., 133, 135, 147, 150, 153, 155, 204, 219, 350, 361, 412, II 87, 448.
— Johan Fredrik, I 99, 101, 109, 153, 155, 182, 351.
Masreliez, Adrien, I 8, 59, 127.
— Louis, I 15, 26, 28, 31 o. f., 38, 50, 59 o. f., 65, 67 o. f., 87, 125, 127, 131, 136, 158 o. f., 176 o. f., 187, 195, 199, 208, 214, 231, 320, 336, 345, 361, 369, II 179.
Matisse, Henri, II 507 o. f.
Matsys, Quinten, II 159.
Mazer, Karl Peter, I 347 o. f., 370, 436, II 46, 91.
Medelplan, Tor, II 45.
Meissonier, Erneste, I 518, 523, II 166, 204, 222.
Melander, Anders, I 135, II 486, 502.
Melbye, Daniel Anton, II 48.
— Vilhelm, I 515, II 113.
Melchers, Gari, I 544.
Meldahl, Ferdinand, II 145.
Memling, Hans, II 159.
Mengs, Anton Rafael, I 44, 70.
Metzu, Gabriel, I 509.
Meunier, Constantin, II 194, 334, 473.
Meyer, Ernst I 386.
— Gerhard d. y., II 140.
Michallon, Achille Etna, I 244.
Michel, Georges, I 380.
Michelangelo, I 60, 214, 222, 243, 273, 420, II 87.
Michelsen, Hans, I 334, 485.
Milles, Carl, II 414, 468 o. f., 510.
— Ruth, II 472.
Millet, Jean François, I 398, 518, II 203 o. f., 206.
Molin, Hjalmar, II 455.
— Johan Peter, I 259, 276, 280, 298, 389, 391 o. f., 411, 487, 491 o. f., 504 o. f., 512, II 3, 5, 7, 13, 45 o. f., 48, 53 o. f., 199 o. f., 202, 506.
Monet, Claude, II 232.
Monginot, Charles, II 65.
Monies, David, I 515.
Monnier, Henri, I 284.
Montan, Anders, II 133, 155, 254.
Moreau, Gustave, II 205.
Morén, Sven Nilsson, I 164 o. f.
Morris, William, II 333.
Munkaczy, Mihaly, II 231, 233.
Munsterhielm, Hjalmar, II 48.
Munthe, Gerhard, II 156.
— Ludvig, I 546, II 18.
Murillo, Bartolomé, I 424.
Müller, Andreas, I 378.
— Georg Albert, I 499.
— Moritz, I 398.
— Morten, I 518.
Månsson, Filip, II 503.
Möller, Carl, II 152, 254, 317 o. f., 320, 322, 486 o. f., 489 o. f.
Mörner, Axel Otto, I 153.
— Hjalmar, I 219, 245 o. f., 284, 350, 352, 361, 373, 398, 403, 455, 524, II 448.
Navet, François Joseph, I 244.
Nebelong, Johan Henrik, I 485.
Neujd, Herman, II 472.
Neuville, Alphonse de, II 249.
Nilsson, Georg, II 327, 501.
— Severin, II 132, 137, 207, 254.
Norberg, Hildegard, II 137, 338, 375.
Nordenberg, Bengt, I 342, 375, 492, 496 o. f., 512, 521, 527 o. f., 534, 538, II 46 o. f., 137 o. f., 152, 155, 184 o. f., 207, 254 o. f.
— Henrik, II 190, 254.
Nordgren, Anna, II 246, 254, 374.
— Axel Vilhelm, I 521, 538, 544 o. f., II 45 o. f., 48 o. f., 137, 185, 254.
— Karl Vilhelm, I 346 o. f., 545.
Nordin, Alice, II 327.
Nordlander, Anna, II 229.
— Erik, I 168.
Nordling, Adolf, II 133, 137, 254, 308.
Nordqvist, Per, I 135, 145, 155 o. f.
Nordström, Karl, II 139, 173, 246, 254, 256 o. f., 263, 280, 290 o. f., 311, 321 o. f., 328, 330, 367, 369, 375, 377, 379 o. f., 394, 420, 428, 469, 506.
Norlind, Ernst, II 430.
Norrman, Herman, II 416, 420 o. f., 432.
Norrström, Hjalmar, II 207, 254.
Norstedt, Reinhold, II 137, 207, 243, 246, 257, 303 o. f., 452.
Numers, Adolf von, I 152.
Nyberg, Ivar, II 139, 246, 249, 257, 286, 338, 373, 440.
Nyman, Hilding, II 452.
Nyström, Alfred, II 157 o. f., 202, 456.
— August, II 42.
— Axel, I 84, 92, 113, 184, 186 o. f., 232 o. f., 236, 242 o. f., 245 o. f., 263, 265, 267 o. f., 278, 280, 299, 304 o. f., 308 o. f., 312, 317 o. f., 325 o. f., 328 o. f.,

- 331 o. f., 334, 336, 339 o. f., 344 o. f.,
353 o. f., 359, 361, 363 o. f., 368 o. f.,
374 o. f., 396, 410 o. f., 426, 430 o. f.,
458, 466, 468 o. f., 471 o. f., 476, 479 o. f.,
482 o. f., 489, 492, 495, 504 o. f., 508, 512,
515, 539, II 2, 4 o. f., 7 o. f., 13 o. f., 21
28, 34 o. f., 39, 53, 57, 65 o. f., 117, 144,
146, 318, 480, 505 o. f.
- Nyström, Axel d. y., II 48, 142.
— Jenny, II 245, 254.
— Johan Robert, II 42.
- Odelmark, Frans Wilhelm, II 155, 190.
Olrik, Ole Henrik, II 48.
Oppman, F. B., II 144.
Ostade, Adrien van, I 28, 200.
Ott, Johann, I 398.
Oudry, Jean Baptiste, I 28.
Overbeck, Friedrich, I 244, 379.
- Paal, Ladislav von, II 231, 233, 237.
Paccard, Alexis, I 433.
Palladio, Andrea, I 312.
- Palm, Gustav Wilhelm, I 259, 298, 356 o. f.,
368, 370 o. f., 373, 381, 384 o. f., 390 o. f.,
394, 396 o. f., 402 o. f., 412, 414, 430, 444,
456, 498, 505, 511, 516 o. f., II 6, 18, 26,
46, 48 o. f., 53, 64, 91 o. f., 131, 136, 239,
257, 324, 432.
- Palmstedt, Erik, I 26, 29, 31 o. f., 50, 113
o. f., 119, 129, 136, 325, II 92, 500.
- Pasch, Johan, I 8, 11, 18.
— Lorens d. y., I 18, 32, 54 o. f., 93, 96,
131, 134, 138, 141, 157 o. f., 195 o. f.
— Lorens d. ä., I 10, 13.
— Ulrika, I 50, 56, 133.
- Pater, Jean Baptiste, I 28.
Pauli, Georg, II 132, 137, 157, 174, 207, 225,
246, 251, 254, 256 o. f., 259, 261, 274, 278,
317, 320, 322, 329 o. f., 340, 346, 356 o. f.,
377, 401.
- Pelouse, Léon Germaine, II 236.
Perraud, Jean Joseph, II 193.
Perséus, Edvard, II 137 o. f., 155 o. f., 182
o. f., 207, 246, 254, 280, 290, 311, 314,
400, 418, 430.
- Persson, Adolf, II 430.
Peruzzi, Baldassare, I 312, II 152.
Peter, Axel, II 254.
Petersen, Eilif, I 385, II 156 o. f., 370.
Petersson, Adrian, II 143, 254, 502.
— i Döderhult, Axel Robert, II 472, 474.
— Hugo (Birger), II 132, 134, 207, 209, 222,
228 o. f., 233, 246 o. f., 249, 254, 256
o. f., 265, 272 o. f., 340.
— Ludvig, II 152, 254, 318, 322, 486 o. f.,
489, 492 o. f., 503.
- Pfeffer, G. A., I 305, 369, 375.
Philipon, Charles, I 440.
- Pilo, Karl Gustav, I 11, 28, 31 o. f., 50 o. f.,
92, 133, 141, 166, 190 o. f., 361, 515,
II 77.
- Piloty, Karl, II 156, 162, 182, 187.
- Piper, Fredrik Magnus, I 27, 32, 37 o. f.,
43, 50, 77, 113, 115, 123, 127 o. f., 135, 305,
312.
- Piranesi, Francesco, I 82, 87.
— Giambattista, I 47.
- Pisano, Giovanni, I 463.
— Niccolo, I 71, 463.
- Plagemann, Karl, I 298, 370, 373, 384 o. f.,
388, 392 o. f., 418 o. f., 430, 512 o. f.,
II 4 o. f., 46, 49, 53, 59, 90 o. f., 158, 169,
171.
- Pointelin, Auguste, II 249.
Pollet, Marianne, I 135.
Post, Kjerstin von, II 46.
Potter, Paul, II 299.
Poussin, Nicolas, I 441.
Pradilla, Francisco, II 187.
Praxiteles, I 243.
Precht, Burchard, I 126.
Proud'hon, Pierre, I 46, 235, 237.
- Qvarnström, Karl Gustav, I 274 o. f., 278
o. f., 298, 340, 360, 370, 373 o. f., 384,
386, 424 o. f., 446 o. f., 487 o. f., 494
o. f., 510, 512 o. f., II 2, 4 o. f., 7, 11,
13, 26, 45 o. f., 53 o. f., 56 o. f., 80 o. f.,
106 o. f., 191 o. f., 194, 199, 506.
- Raadsig, Johan Peter, I 385.
Rabe, Alida, II 45 o. f.
Rafael, Santi, I 26, 60, 69, 71, 78, 168, 206,
235, 244, 294, 336, 371, 420, 425, 466,
II 226.
Rasmussen, Yngve, II 502.
Rauch, Kristian, I 275, 377, II 191.
Rebell, Joseph, I 244.
Rehn, Jean Erik, I 6, 15, 18, 24, 26, 31 o. f.,
50, 59, 79, 122, 283.
Reinhardt, Johann Christian, I 406.
Rembrandt, Harmensz van Rijn, I 28, 47, 51,
68, 74, 167, 214, 222, 360, 509, II 67, 174,
184, 226.
Reni, Guido, I 171, 294, 422, II 184.
Rethel, Alfred, II 166.
Reynolds, Joshua, I 47, 93 o. f., 98.
Rhode, I 385 o. f.
Ribbing, Sofie, II 155, 157.
Riedel, August Heinrich, I 463.
Riepenhausen, Franz, I 199, 244.
— Johannes, I 199, 244.
Rigaud, Hyacinthe François, I 28, 51.
Ring, Lauritz Andersen, II 434.
Ringdahl, Johan Julius, I 370, 374, 497, II
6, 61.
Ringström, II 484.
Ritter, Henry, I 520, 541 o. f.

- Roberg, Emil, I 499 o. f., 505, 510, 517, II 110.
 Robert, Hubert, I 47.
 — Leopold, I 244, 246, 379, 455.
 Rodin, Auguste, II 334, 470.
 Roed, Jörgen Pedersen, I 386.
 Romano, Giulio, I 71, II 184.
 Ron, Gustav de, I 134.
 Roos, Leonard Henrik, I 229 o. f., 245.
 Roqueplan, Camille, I 440.
 Rosa, Salvator, I 205, 422.
 Rosen, Georg von, I 442, II 45 o. f., 52 o. f., 70, 131, 153, 158, 172 o. f., 186 o. f., 207, 222, 226, 233, 240, 244, 249 o. f., 256 o. f., 262, 274, 323, 326, 328 o. f., 338, 344, 369, 452.
 Rosenberg, Edvard, II 139, 245, 257, 259, 418.
 Roslin, Alexander, I 12, 32, 50, 54, 134, 139, 142, 361, 515.
 Rossetti, Dante Gabriel, II 335.
 Rota, Guiseppe, I 134, 152.
 Rottman, Karl, I 295, 378, 406.
 Rousseau, Theodore, I 380, 398, 518, II 204, 240.
 Roverzi, I 281.
 Ruben, Ludvig, I 389.
 Rubens, Peter Paul, I 28, 47, 69, 168, 235 o. f., 506, II 174, 176, 184.
 Ruckman, Johan Gustav, I 350.
 Rudbeck, Alexander, I 521, 535, II 47.
 Rump, Christian Gottfred, II 48.
 Runeberg, Valter, II 47, 246.
 Rung, I 186.
 Runge, Philip Otto, I 49.
 Ruysdael, Jacob van, I 28, 49, 205 o. f., 225, 231, 238, II 116, 120.
 Ryberg, Ture, II 510.
 Rydberg, Gustav, II 18, 48, 53, II 127 o. f., 135, 137, 155, 207, 257, 259, 263, 293 o. f., 298, 303, 305, 323, 427.
 Röhl, Maria, I 349.
 Röök, Lars Jakob von, I 245, 301, 307 o. f., 474.
 Saabye, August Vilhelm, II 47.
 Sager-Nelson, Johan Olof, II 323, 408 o. f., 416, 437, 439, 450.
 Salin, Kasper, II 486 o. f., 490.
 Salmson, Hugo, II 132, 137, 207, 210 o. f., 215 o. f., 221, 246, 248 o. f., 254, 256 o. f., 263, 265, 274, 312, 340, 395.
 — Isak, I 178, 220, 222, 225, 227 o. f., 233 o. f., 242, 245, 382.
 Saloman, Geskel, I 517, II 46 o. f., 76, 108, 232 o. f., 256, 263.
 Saltza, Karl Fredrik von, II 139, 246, 254, 322.
 Saly, Jacques Francois, I 51.
 Samuelsson, Karl Gustav Maurits, I 370.
 Sandahl, II 485 o. f., 497.
 Sandberg, Johan Gustav, I 142 o. f., 159, 200, 211 o. f., 215 o. f., 218, 221 o. f., 225, 227 o. f., 265, 267, 304, 306, 310 o. f., 333, 335, 338, 340 o. f., 346, 351, 359 o. f., 363 o. f., 368 o. f., 374, 395, 417, 424, 437, 444, 479, 488, 503, 507, 512, 515, 532, II 2, 60, 357, 506.
 Sangallo, I 312.
 Sanmichele, Michele, I 312.
 Schadow, Gottfried, I 48, 133.
 — Wilhelm von, I 244, 377, 519, 541.
 Schalken, Gottfried, I 200.
 Scheffel, Johan Henrik, I 8, 10.
 Scheffer, Ary, I 379, 441.
 Schelfhout, Andreas, I 398.
 Schinkel, K. Friedrich I 377, II 35.
 Schirmer, Johan Wilhelm, I 520 o. f.
 Schmidt, Friedrich, II 149.
 Schnetz, Jean Victor, I 246.
 Schnorr, Julius, I 244, 248, 378.
 Scholander, Fredrik Vilhelm, I 259, 278, 298, 309, 338, 357, 366 o. f., 370, 373, 382, 384 o. f., 387, 389 o. f., 394, 408, 430 o. f., 438, 444 o. f., 448 o. f., 459, 468 o. f., 472 o. f., 482 o. f., 485 o. f., 492, 495 o. f., 500, 512 o. f., 516, 532, II 2, 4 o. f., 7 o. f., 10 o. f., 20 o. f., 23 o. f., 47 o. f., 53 o. f., 63, 70 o. f., 74, 91 o. f., 96 o. f., 101, 107, 110 o. f., 115, 118, 122, 128 o. f., 132, 136, 138, 140 o. f., 145 o. f., 156 o. f., 161 o. f., 176, 184 o. f., 196, 207, 209, 226 o. f., 231, 244, 246 o. f., 250 o. f., 276, 340, 446, 452, 475 o. f., 478, 480, 485 o. f., 490, 501.
 Schonberg, Torsten, II 452.
 Schultzberg, Anshelm, II 139, 326 o. f., 415, 425.
 Schulzenheim, Ida von, II 327.
 Schwanthaler, Ludvig, I 275.
 Schwind, Moritz von, I 503.
 Schützererantz, Adolf Ulrik, I 286, 352.
 Segantini, Giovanni, II 423.
 Semper, Gottfried, I 482, II 34.
 Sergel, Johan Tobias, I 1, 12, 15, 25, 28, 31 o. f., 50, 59 o. f., 79 o. f., 87, 89, 96 o. f., 105, 110, 121, 124, 126, 131, 133, 139, 145, 158 o. f., 176, 180 o. f., 195, 204, 208, 214, 217, 230 o. f., 252 o. f., 269, 307, 361, 382, II 59, 72, 448.
 Sidvall, Amanda, II 137, 229, 246.
 Signorelli, Luca, I 71.
 Sillén, Gustaf af, I 32, 42, 50, 117 o. f., 124, 128, 135, 305, 312, 316 o. f., 320, 327, II 506.
 Silverstråle, G., I 135, 152.
 Sinding, Otto, II 246.
 Sisley, Alfred, II 232.
 Sjöberg, Axel, II 428.
 Sjöholm, J. H., I 359.
 Sjöstrand, Carl Eneas, II 46.
 — Karl Johan, I 354 o. f., 359, 370.

- Sjöström, Maria, II 504.
 Skovgaard, Peter Christian, I 515, II 48, 62.
 Skredsvig, Christian, II 156, 246.
 Skänberg, Karl, II 137, 207, 241 o. f., 246.
 Smedberg, Johan, II 207.
 Smith, Vilhelm, II 415 o. f., 427.
 Snyders, Frans, I 28.
 Sohn, Karl Ferdinand, I 521, 523, 541.
 Sonne, Jörgen, I 353, 515.
 Soutman, Pieter Claesy, I 28.
 Sparrgren, Lorenz Svenson, I 133 o. f., 149 o. f., 155, 159, 216, 223, 230.
 Staaff, Karl, I 370 o. f., 495 o. f., 513, II 46, 48, 53, 137.
 Stading, Evelina, I 247.
 Stangenberg, Knut, II 452.
 Steen, Jan, I 111.
 Stenberg, Emerik, II 431.
 Stenhammar, Ernst, II 501 o. f.
 — Per Ulrik, II 48.
 Stevens, Alfred, I 183, II 162, 371.
 Stigell, Robert Konstantin, II 246, 466.
 Stoopendal, F., II 254.
 Strandman, Otto, II 327.
 Strindberg, August, II 406 o. f.
 Strömberg, Hans Jakob, I 483, 485, II 143.
 — Julia, II 254.
 Stuck, Franz von, II 445.
 Stüler, August, I 476 o. f., II 479.
 Stäck, Josef Magnus I, 259, 298, 370, 373 o. f., 381, 384 o. f., 390 o. f., 396, 398, 400, 403, 405 o. f., 408 o. f., 430, 495, 498 o. f., 504, 511 o. f., 515, 517, II 5, 18, 26, 46, 48 o. f., 53, 91 o. f., 111, 127.
 Sundberg, Johan Peter, I 154.
 — Kristine, II 7, 230.
 Sundbärg, Fredrik, II 509.
 Sundin, Per, I 168 o. f.
 Sundius, Peter Georg, II 48.
 Sundt-Hansen, Karl Fredrik, II 18.
 Sundvall, Karl Fredrik, I 31 o. f., 39, 41 o. f., 50, 87, 91, 96 o. f., 113, 117, 124 o. f., 129, 133, 135 o. f., 158 o. f., 178 o. f., 199, 204, 283, 305, 310, 312 o. f., 326 o. f., 330, 485.
 Swedlund, Pelle, II 416.
 Svedman, Karl Vilhelm, I 131, 135, 142, 144, 366, 370.
 Säfvenbom, Johan, I 13, 18, 103, 107.
 Sääf, II 139.
 Söderberg, Gustav, I 245, 351, II 7 o. f., 50.
 Söderlund, Johan Erik, II 143.
 Södermark, Olov Johan, I 234, 247, 253, 256 o. f., 260, 275, 278, 283 o. f., 292 o. f., 298 o. f., 336, 338, 347 o. f., 361, 363 o. f., 373, 384 o. f., 388 o. f., 396 o. f., 405, 418, 427 o. f., 434, 444, 458, 472, 474, 480, 488, 501, II 14, 96.
 — Per, I 297 o. f., 382, 384, 389, 428 o. f., 521, 523, II 46, 96.
 Sörensen, Carl Frederik, II 308.
 Sörensen-Ringi, Harald, II 468.
 Tallberg, Axel, II 326, 455.
 Tanneur, Philipp, I 442.
 Taraval, Guillaume, Thomas, I 5, 7 o. f., 11, 364.
 Tassaert, Jean Pierre Antoine, I 48.
 Tempelman, Olof, I 20, 26, 28, 32, 113 o. f., 123, 131, 133, 135, 166, 176 o. f., 318.
 Tengbom, Ivar, II 509 o. f.
 Tengelin, Hanna, II 7.
 Teniers, David d. y., I 28, 200, 236, 444.
 Tessin, Karl Gustav, I 4, 7 o. f., 21 o. f., 36, 113, 122, 136, 179.
 — Nikodemus d. y., I 2 o. f., 16, 113, 117, 119, 122, 124, 126, 325 o. f., 330.
 — Nikodemus d. ä., I 20.
 Thaulow, Fritz, II 246, 370, 416.
 Thegerström, Robert, II 139, 254, 256, 263, 274, 373 o. f.
 Thersner, Ulrik, I 203, 351, 354, II 111.
 Thorburn, Eugen Jacobi, II 327, 502.
 Thorell, Hildegard, II 246, 254, 375.
 Thorvaldsen, Bertil, I 45, 180, 183, 185, 244 o. f., 249, 262 o. f., 272, 384 o. f., 391, 404, 408, 421, 455, 490, 493, II 191.
 Thörne, Alfred, II 139, 310, 327.
 Tidemand, Adolf, I 386, 424, 485, 515, 518, 520 o. f., 527 o. f., 534 o. f., II 13, 18, 46, 48, 66, 114.
 Tiepolo, Giovanni Battista, II 176, 178 o. f.
 Tintoretto, Jacopo, I 506, 516, II 174.
 Tirén, Johan, II 139, 257, 314 o. f., 330, 390, 440.
 Tissier, Ange, II 107.
 Tizian, Vecellio, I 168, 294, 424, II 91, 166, 174, 184, 226.
 Tode, Waldemar, II 254.
 Toll, Emma, Charlotta, II 246.
 Tollin, Ferdinand, I 350.
 Topelius, Eva, II 440.
 Troili, Gustav Uno, I 259, 298, 301, 384, 386, 389, 391, 394, 427 o. f., 445, 511, 517, 521, 523, II 21, 24, 46, 48, 50, 53, 90, 93 o. f., 108, 137, 166.
 Troyon, Constantin, I 452, II 102, 115, 299, 309.
 Trulson, Anders, II 430.
 Trägårdh, Karl T., II, 263, 415 o. f.
 Turner, William, I 47, 49, 85, 412.
 Törnqvist, Albert, I 384, 392, 479, 483, 486, II 41 o. f., 48, 53, 142.
 Törnström, Emanuel, I 181.
 — Johannes, I 181.
 Törnå, Oskar, II 132 o. f., 137, 155, 207, 232 o. f., 239, 248, 254, 262, 308, 311, 314, 323.
 Wahlberg, Alfred, I 521, 545 o. f., II 18, 46, 48 o. f., 53, 125 o. f., 137, 155, 207, 210

- o. f., 230 o. f., 234, 246, 249, 256 o. f.,
259, 263, 274, 293 o. f., 297 o. f., 323,
329, 340.
- Wahlbergson, Erik, I 496.
- Wahlbom, Karl, I 280, 286, 298, 340, 352,
370, 372 o. f., 382, 384 o. f., 389 o. f.,
394, 403, 407, 417, 424, 430, 435 o. f., 455,
458, 467, 489, 495, 500, 510 o. f., II 18,
53, 78, 101, 107, 193, 276.
- Wahlman, Lars Isräel, II 502 o. f., 509.
- Wahlström, Charlotte, II 245.
- Valenciennes, Pierre Henri, I 49.
- Wallander, Alf, II 263, 322, 330, 372, 415,
438, 503 o. f.
- Gerda, II 263.
- Josef Wilhelm, I 342, 371, 374, 492, 496
o. f., 521, 531 o. f., II 4, 26, 46 o. f., 49,
52 o. f., 70, 78, 109 o. f., 126, 131, 207,
244, 256, 440.
- Vallée, Jean de la, I 28, II 143.
- Wallén, Gustaf, II 263, 326 o. f., 330, 415.
- Wallgren, Otto, I 234, 340, 345, 370, 373,
514, II 5.
- Ville, II 246, 274.
- Wallot, Paul, II 484.
- Wallrave, Petter, I 8.
- Wallroth, Chr. J., II 254.
- Wappers, Gustave, I 388.
- Vasari, Giorgio, I 214.
- Watteau, Antoine, I 144, 214.
- Watts, George Frederick, II 335.
- Vautier, Benjamin, I 520, 523, 540.
- Way, Johan Vilhelm, I 286, 346, 348, II 122.
- Vedelin, II 155.
- Veit, Philipp, I 248.
- Velasquez, Diego de Silva, I 294, II 226, 267.
- Wennerberg, Brynolf, I 521.
- Gunnar Gustafson, II 503 o. f.
- Wentzel, Meister, I 478.
- Werenskiöld, Erik, II 156, 233, 261, 265.
- Vermehren, Johan Nicolai, II 48, 52.
- Werner, Fredrik Emanuel, I 218.
- Gotthard, II 47, 157, 169 o. f., 206 o. f.,
340, 346, 357.
- Karl, II 158.
- Vernet, Horace, I 234, 239, 247, 284, 379,
440, 442, 516, 518, II 81, 115.
- Joseph, I 13, 47, 100, 103, 238.
- Veronese, Paolo, I 71, 424, 506, II 50, 80.
- Verrocchio, Andrea del, I 71.
- Wertmüller, Adolf, I 15, 37, 39, 45, 50, 70,
74, 87 o. f., 96 o. f., 124, 131, 133 o. f.,
142, 159, 199, 204, 361.
- Westerberg, J. A., II 502.
- Westin, Fredrik, I 134, 142, 159, 177 o. f.,
190, 195 o. f., 199 o. f., 216, 218, 220 o. f.,
229, 231, 292, 294, 305 o. f., 334 o. f., 345
o. f., 352, 357, 360, 363, 368, 370 o. f., 402,
412, 416, 420, 426, 435, 444, 448, 480,
503, II 8.
- Westman, Edvard, II 415 o. f.
- Karl, II 502 o. f., 509.
- Wetterbergh, Alexis, I 370 o. f., 497, 513.
- Wetterling, Alexander Clemens, I 185, 234,
236, 238, 240 o. f., 247 o. f., 252 o. f.,
283 o. f., 294 o. f., 310, 327, 335 o. f.,
338, 346, 351 o. f., 360, 373, 417, 435,
438 o. f., 446, 514, II 204.
- Wetterstrand, Carl Gustaf, II 254.
- Whistler, II 335.
- Wickenberg, Per, I 298, 356 o. f., 361, 370
o. f., 374, 377, 381 o. f., 394 o. f., 411, 414,
417, 424, 438, 510, 515, II 18, 49, 76, 111,
154.
- Wickman, Gustav, II 330, 354, 484, 486, 496
o. f., 501 o. f.
- Widing, Rudolf, II 254.
- Wiedewelt, Johannes, I 210.
- Vien, Joseph, I 15, 69 o. f., 82, 87.
- Viertel, Johan, I 152.
- Vignola, I 312.
- Wikström, Hans, I 170 o. f.
- Johan, I 170, 172.
- Wilhelmson, Carl, II 416, 420 o. f., 431 o. f.,
450, 510.
- Wilson, Richard, I 47, 100.
- Vinci, Lionardo da, I 421 o. f.
- Winge, Hanna, II 110, 504.
- Märten Eskil, II 11, 18, 45, 47 o. f., 53,
78 o. f., 82, 86 o. f., 131, 137, 155, 176,
207, 221, 244, 256, 339 o. f., 506.
- Winterhalter, Frans, I 297, 442, 444.
- Viollet-le-Duc, Emanuel, II 149.
- Virgin, Gottfried, II 45, 47, 110, 168, 206.
- Wohlfart, Fredrik, II 254.
- Vilhelm, I 370, 451, 494, II 10, 15, 108.
- Voigtel, Richard, II 149.
- Vallon, Antoine, II 216.
- Vos, Cornelis de, I 28.
- Wouwermans, Jan, I 28.
- Philip, I 28, 236.
- Wright, Ferdinand von, II 48.
- Wärnqvist, I 528.
- Wästberg, Karin, II 504.
- Zahrtmann, Christian, II 430.
- Zetterström, Mimmi, II 210, 229.
- Zettervall, Helgo, II 42, 44 o. f., 142 o. f.,
145 o. f., 153, 179, 244, 256, 329, 344,
354, 475 o. f., 480 o. f., 486, 490, 494,
496, 502 o. f.
- Zimmermann, Max, I 398.
- Richard, I 398.
- Zoll, Kilian, I 342, 497, 509, 521, 528, 535
o. f., II 45, 113 o. f.
- Zorn, Anders Leonard, I 342, II 139, 246,
249, 251, 257 o. f., 262 o. f., 280, 291 o. f.,
322 o. f., 329 o. f., 358 o. f., 368, 390,
414, 420, 431, 439 o. f., 452.
- Zuloaga, Ignazio, II 170.

- Åbom, Johan Fredrik, I 327, 483, 487, II 41
o. f., 142.
Åkerberg, I 371.
— Knut, II 408, 437.
Åkerman, Bror Verner, II 263, 327, 414, 468.
Åkerström, Jonas, I 50, 79, 90 o. f., 133 o. f.,
138, 141, 195.
Ärre, II 310.
- Öberg, A. J., I 168 o. f.
Östberg, Ragnar, II 325, 327, 471 o. f., 502,
509 o. f.
Österlind, Allan, II 207, 254, 256, 258, 263,
287.
Österman, Bernhard, II 327, 376.
— Emil, II 327, 375 o. f.
-

RÄTTELSER.

Del I.

Sid. 136, rad 20 står Wennerberg, läs *Wennberg*.

Sid. 319, rad 23 står Friesens, läs *Frisens*.

Sid. 518 rad 4 nerifrån i noten utgår ordet *utländska*.

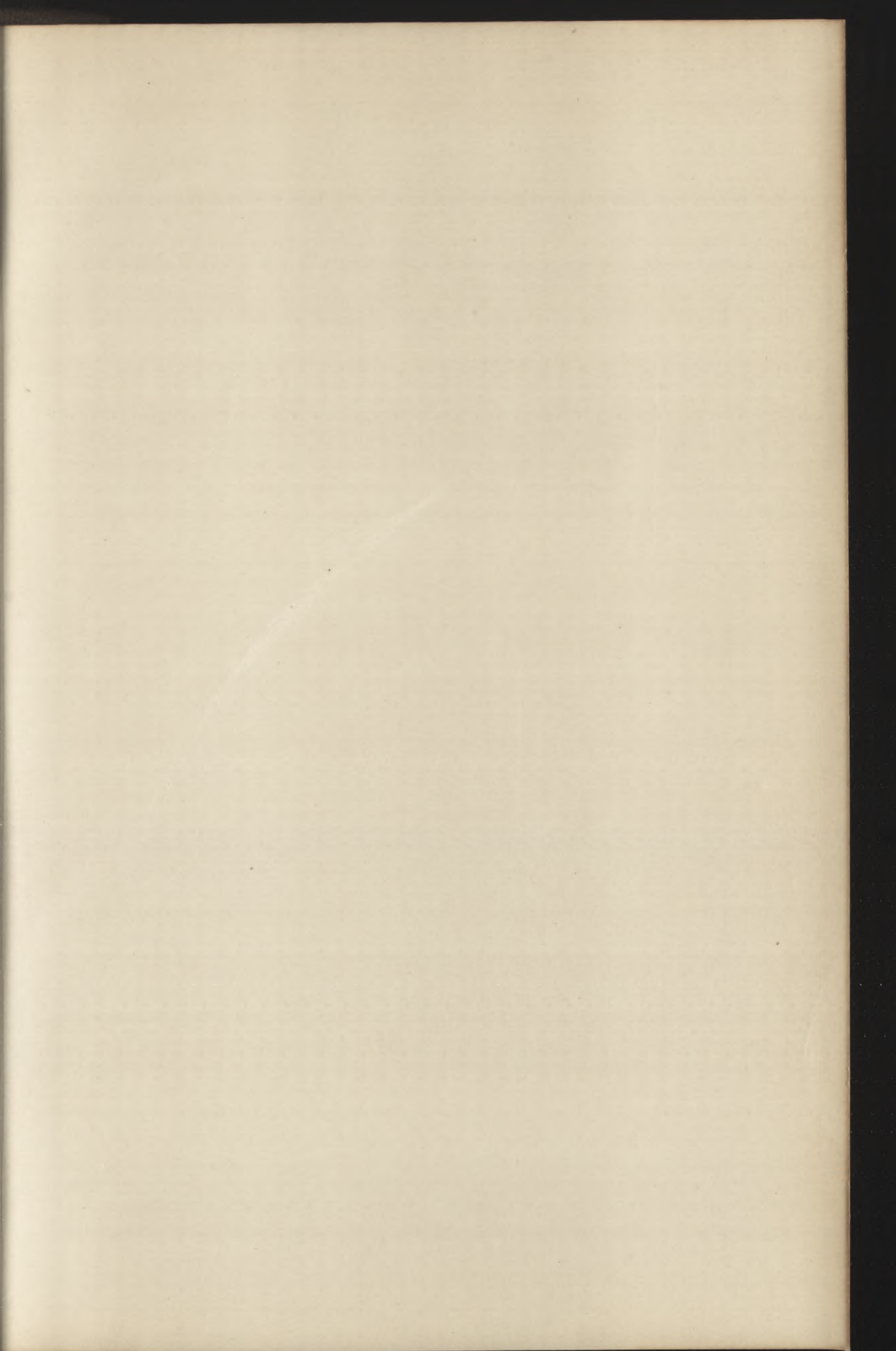
Del II.

Sid. 187 i bildens underskrift står Metropolitan museum, New York. Målningen övergick hösten 1928 därifrån till Nationalmuseum, Stockholm.

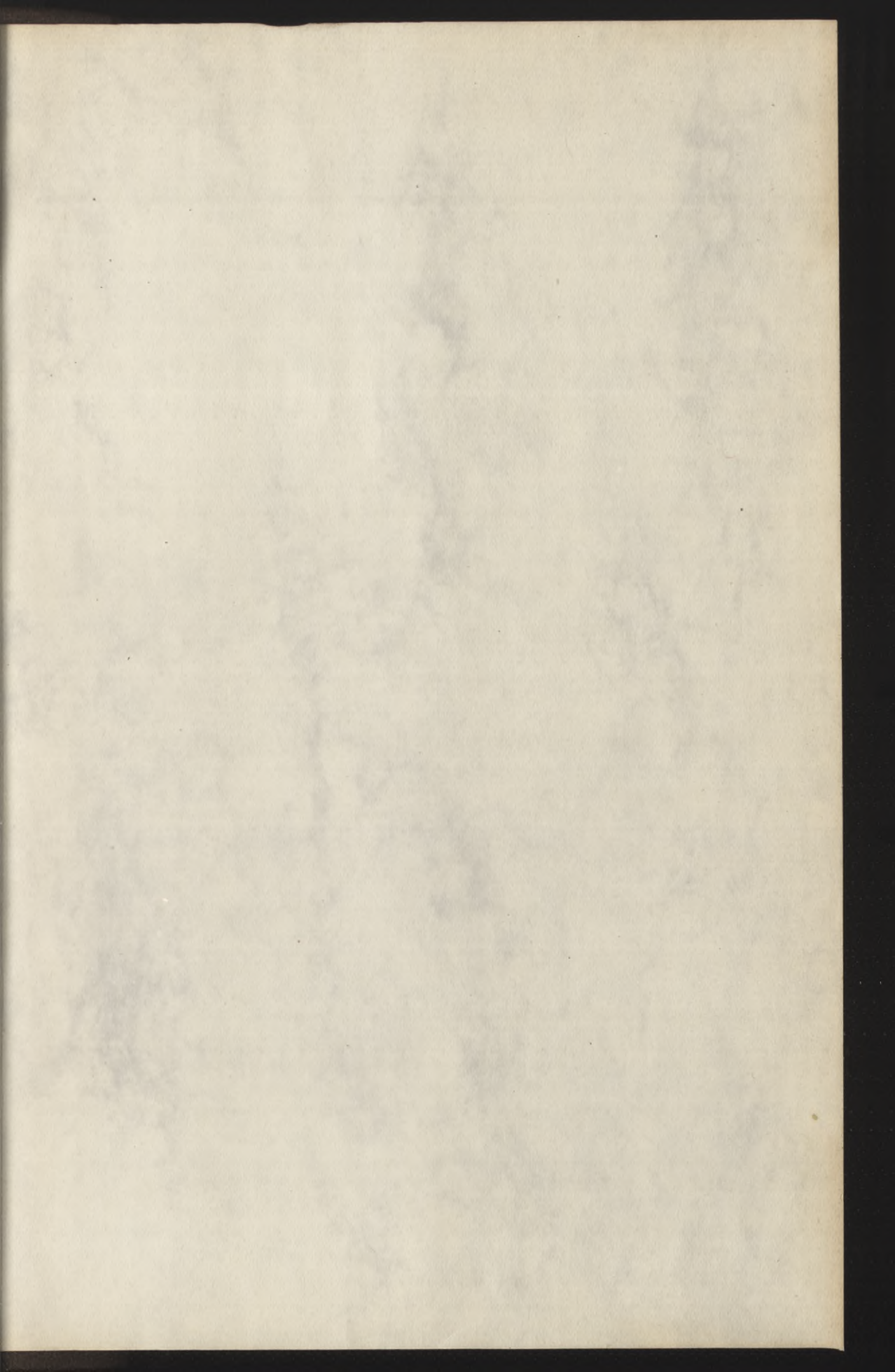
Sid. 202, rad 16 nerifrån står Albert Nyström, läs *Alfred Nyström*.

Sid. 281, rad 7 nerifrån står Un suggestion, läs *Une suggestion*.

Stack 14/11
93 s.



Pris häft. 22 kr.



6000065943



Göteborgs universitetsbibliotek

10-

JOHN JOHNSON
BOKBINDARE
GÖTEBORG

