



# LUND UNIVERSITY

## Vart tog landskapet vägen?

### Aspekter på naturens roll i det tidiga 1900-talets svenska monumentalmåleri

Qvarnström, Ludwig

*Published in:*  
Natur och bild

2018

*Document Version:*  
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Qvarnström, L. (2018). Vart tog landskapet vägen? Aspekter på naturens roll i det tidiga 1900-talets svenska monumentalmåleri. I M. Liljefors, M. Petersén, & P. Bengtson (Red.), *Natur och bild* (s. 193–222). (Lund Studies in Arts and Cultural Sciences). Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, Lunds universitet.

*Total number of authors:*  
1

#### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

#### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00

## 9. Vart tog landskapet vägen?

### Aspekter på naturens roll i det tidiga 1900-talets svenska monumentalmåleri

*Ludwig Quarnström*

Det lät som suset i en furuskog. – En furuskog! Det slet till i bröstet på mig. Med ens föll det öfver mig en längtan, en längtan så våldsam, att tårarna ville stiga till ögonen – en längtan till Sverige, det tysta, hvita landet i norr.

Richard Bergh<sup>1</sup>

En kväll i februari 1898 stod Richard Bergh (1858–1919) på en höjd utanför Florens och lyssnade till kyrkklockorna och suset i pinjerna. När klockorna tystnade drabbades han av denna svåra hemlängtan och insåg att aldrig “skulle jag kunna måla en pinje med samma kärlek som en fura, aldrig den italienska naturen, [...] med samma värme och innerlighet, med vilken jag skulle tolka en av nordens kargaste, raggigaste bergåsar”.<sup>2</sup> Uppfattningen att den *nya konsten*, som avantgardet då benämndes, var liktydig med en nationell konst och skulle uttryckas genom naturskildringar kan vi se växa fram bland Konstnärsförbundets medlemmar redan drygt tio år

---

<sup>1</sup> R. Bergh, “Svenskt konstnärskynne”, *Ord & Bild*, årg. 9, 1900, s. 133. Bergh tonade ner formuleringen något och strök “att tårarna ville stiga till ögonen” i andra upplagan av *Om konst och annat*, Bonnier, Stockholm 1919, där artikeln är omtryckt (jag har inte haft tillgång till första upplagan från 1908).

<sup>2</sup> Bergh, “Svenskt konstnärskynne”, s. 133.

tidigare.<sup>3</sup> Berghs artikel “Svenskt konstnärskynne”, där denna upplevelse i Florens beskrivs, är dock ett av de tydligaste uttrycken för denna sammankoppling mellan natur och nationell konst.<sup>4</sup> Det ökande intresset för naturen sammanfaller med ett tydligt uppsving för monumentalmåleri i Sverige, där det nationalromantiska panoramalandskapet intar en viktig position. Redan på 1910-talet tycks dock landskapet snabbt spela ut sin roll för att nästan helt försvinna.

I denna artikel har jag för avsikt att utifrån det tidiga 1900-talets konsteoretiska diskussioner och några exempel ur Georg Paulis (1855–1935) och prins Eugens (1865–1947) monumentala verk bidra med några belysande aspekter på naturen och landskapets förändrade roll inom monumentalmåleriet. Analysen kommer dels rikta sig mot en förskjutning i blickpositionerna i mötet med verken, dels mot en förändring i de visuella kopplingarna mellan natur och nationalism, såsom den gestaltar sig under 1900-talets första decennier. I sammanhanget menar jag att det är av stor betydelse att i analyserna inte bara ta hänsyn till den tidens omdefiniering av monumentalmåleriet på ett teoretiskt plan utan även att ta hänsyn till på vad sätt verken i sig går i dialog med såväl det omgivande rummet som betraktaren. Vad finns inom verket och vad finns utanför, och var går gränserna mellan verk, rum och betraktare är frågor som jag kommer närma mig. Här är jag i hög grad verkororienterad även om jag tar hänsyn till den ideala betraktarens sociokulturella förutsättningar, värderingar och kunskaper.<sup>5</sup> Som en utgångspunkt för studien betraktar jag bilder av natur och då särskilt landskapsmåleri som ett uttryck för ett nationsbyggande genom en symbolisk appropriering av den egna naturen, nationens terri-

<sup>3</sup> L. Wängdahl, “En natur för män att grubbla i”, i *Individualitet och officialitet i varbergsskolonins landskapsmåleri*, diss., Gothenburg Studies in Art and Architecture 6, Göteborg 2000, s. 67.

<sup>4</sup> Artikeln följdes även upp av en brevväxling mellan Richard Bergh och Ellen Key som publicerades under rubriken “Den nationella konsten” i tidskriften *Svea folkkalender* 1902.

<sup>5</sup> Mina analyser är inspirerade av Wolfgang Kemps receptionestetik även om jag i högre grad tar hänsyn till rummet runt bilden än Kemp som i hög grad håller sig inom den tvådimensionella bildens ramar, W. Kemp, “The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception”, i M.A. Chechtman, M.A. Holly och K. Moxey (red.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, särskilt ss. 186–188.

torium, en appropriering som behöver bekräftas av varje generation och då ofta ges distinkta visuella uttryck.<sup>6</sup> Även om det är naturen och nationalismens roll inom monumentalmåleriet som genre som jag utgår från, behöver jag dock avslutningsvis ta ett steg utanför denna målerigenre och diskurs, och utifrån frågan om vart landskapet tar vägen närma mig dess roll inom en bredare visuell kultur.

## Naturromantik

Naturen hade vid mitten av 1800-talet varit mer en norsk än svensk nationell angelägenhet, med konstnärer som Johan Christian Dahl och Hans Gude. Frånsett Marcus Larson och ett fåtal andra konstnärer är det först med Richard Berghs nationalromantiska generation som den inhemska naturen lyfts fram inom vad som idéhistoriskt kan benämnas som naturromantik.<sup>7</sup> Det var utifrån denna naturromantiska ståndpunkt som en hel generation konstnärer återvände till Sverige och den svenska naturen som inspirationskälla. Detta sammanfaller med den andra vägen av kultursjukdomen nostalgi, jämte melankolin orsakad av "den civilisationströtta, urbana människans längtan hem till naturen där hon hade sitt ursprung och sina rötter", som idéhistorikern Karin Johannisson uttryckt det. Vidare skriver hon att "[l]ängtan efter den oförstörda naturen sammansmältes med längtan efter ett svunnet paradiset, då allt var enkelt och okonstlat och inte överbyggt med kulturens snärjande nätverk".<sup>8</sup> I detta sammanhang utgörs kulturens snärjande nätverk av influenserna utifrån, från Frankrike, Italien eller Japan etc. Naturligtvis är detta en förenklad historieskrivning, men det är ingen tvekan om att ett flertal av Berghs generationskamrater mot slutet av 1800-talet och in på 1900-talet vänder sig bort från influen-

6 R.S. Nelson, "Appropriation", i R.S. Nelson och R. Schiff (red.), *Critical terms for art history*, 2:a reviderade utgåvan, Chicago och London, The University of Chicago Press, 2003, s. 169.

7 J. Christensson, *Landskapet i våra hjärtan. En essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande*, Lund, Historiska media, 2002, ss. 46–54.

8 K. Johannisson, "Sjukdom som institution. Kultursjukdomar kring sekelskiftet 1900", i G. Broberg, G. Eriksson och K. Johannisson (red.), *Kunskapens trädgårdar. Om institutioner och institutionaliseringar i vetenskapen och livet*, Stockholm, Atlantis, 1988, s. 159



Figur 9.1: Bruno Liljefors, Carl Larssons och prins Eugens väggmålningar i ljusgården i Norra Latin, Stockholm. Foto: Ludwig Qvarnström.

serna utifrån och kom att gestalta vad de menade var det svenska landskapet. Carl G. Laurin, som får ses som den tidens främste företrädare för en framväxande konstbildningsrörelse, presenterade i *Sverige genom konstnärsogon* (1911) det svenska sekelskiftesmåleriet som om det vore en kartering av Sverige. Han framhöll exempelvis Nils Kreuger, Karl Nordström och Carl Wilhelmson som skildrarna av den svenska västkusten och prins Eugen och Eugen Jansson som Mälardalens uttolkare. Det var även denna generation som från 1890-talets början kom att förnya det svenska monumentalmåleriet, och förde då även in landskapet som motiv. Många av dem hade Puvis de Chavannes strävan efter en reducerad och förenklad monumentalkonst som förebild, även om de sällan tummade på illusionsverkan i bilderna.

Bruno Liljefors var kanske den som drev 1880-talets naturalism allra långs i sina dioramabilder till Biologiska museet på Djurgården från 1893, där rummet med uppstoppade djur och fåglar fortsätter ut i övertygande havs- och landskapsutsikter. Den främsta manifestationen av nationalromantiska panoramabilder utgör annars en lång rad av väggmålningar i skolmiljöer från sekelskiftet och långt in på 1910-talet.<sup>9</sup> Denna serie målningar inleddes med prins Eugens *Den ljusa natten* (1899) och *Sommar* (1904) samt Bruno Liljefors *Sträckande svanar* (1900) i Norra Latin på Norrmalm i Stockholm (se Figur 9.1). Dessa målningar jämte Carl Larssons *Skolungdomens korum* (1901) har av konsthistorikern Per Hedström beskrivits som “[e]n hyllning till Sverige och det svenska”.<sup>10</sup> Flertalet av panoramalandskapen i skolmiljö knyter an till den regionala naturen även om det finns undantag som Jöns Mårtenssons norrländska landskap i Katedralskolan i Lund från 1902 eller Helmer Osslunds *Höstafton vid Stora Sjöfallet* i Vasaskolan i Gävle (1914). Richard Bergh menade att landskapsmåleriet kunde fylla en viktig samhällsfunktion där konstnären fick en förmedlande och pedagogisk roll.

9 P. Hedström, *Skönhet och skötsamhet. Konstnärliga gestaltningar i svenska skolor 1870–1940*, diss., Eidos nr. 13, Stockholm, Konstvetenskapliga institutionen, 2004, ss. 103–114.

10 Hedström, *Skönhet och skötsamhet*, rubriken på s. 185.

Konstnären skall föra gamla och unga, fattiga och rika, stadsbor och landsbor samman inför den svenska naturen, vårt folklynnes moder och vår odlings tysta formdanerska [...] Han skall fylla oss med en stor, gemensam kärlek och en gemensam segerviss längtan. Därmed skall han också skänka oss det stål i vårt väsende, med hvilket vi skola kunna värna oss mot utländska inkräktare.<sup>11</sup>

Det är ett stort ansvar som konstnärerna får axla i Berghs föreställningsvärld där han sätter stor tilltro till konstens förmedlande roll som både klassförsonande och uppmuntran till försvarsvilja. Placeringen av landskapsmålningar i skolor, inför unga formbara sinnen, hade tydliga propagandistiska och pedagogiska motiv för att stärka ungdomars nationalkänsla. De kom på många håll att ingå i elevernas vardagliga rutiner med morgonsamling, prov och högtidsstunder i aulorna runt om i landet. Målningarna ingår i ett vid tiden omfattande folkbildande projekt som närmast bör ses mot bakgrund av den av bröderna Thorsten och Carl G. Laurin 1897 instiftade Föreningen för skolornas prydnad med konstverk (senare Konsten i skolan).<sup>12</sup> Det nationalromantiska landskapet hade således en stark position kring sekelskiftet 1900 och in på 1910-talet, inte minst inom monumentalmåleriet. Ur ett längre historiskt perspektiv är situationen unik eftersom landskap som huvudmotiv annars är relativt ovanligt inom väggmåleriet. Helt dominerande inom denna tradition, som går tillbaka till den italienska renässansen, hade tidigare varit berättande figurmåleri, med religiösa, mytologiska eller allegoriska motiv, även om vi ofta finner landskap i bakgrunden. Naturen kom dock under 1900-talets första decennier, som idéhistorikern Jakob Christiansson uttryckt det, att "invadera svenskarnas sinnen".<sup>13</sup> Det märks inte bara genom kulturella

---

<sup>11</sup> Bergh, s. 136.

<sup>12</sup> Dessa monumentalmålningar bör även ses mot bakgrund av en betydligt bredare pedagogisk diskussion sedan mitten av 1800-talet där bilden kommer att inta en central roll i kunskapsförmedlingen, L. Johannesson, *Den massproducerade bilden. Ur bildindustris historia*, diss., Stockholm, Carlssons förlag, 1997 [1978], ss. 143–155.

<sup>13</sup> Christensson, *Landskapet i våra hjärtan*, s. 56.

yttringar utan även i en framväxande hälsotrend och djurskydds rörelse.<sup>14</sup> När "folklynnesteoretikern" Gustav Sundbärg 1911 i tre ord tecknade svenskarnas kynne landade han just i "kärleken till naturen".<sup>15</sup> En trop som fortfarande är stark inom den svenska kulturen.

Under 1910-talet tappar dock det nationalromantiska panoramalandskapet snabbt mark för att nästan helt försvinna.<sup>16</sup> Det innebär däremot inte att landskapet helt träder ut ur monumentalkonsten, däremot tycks landskapet eller snarare naturen ges helt andra uttryck och får även en annan funktion och betydelse. Det förekommer vyer ut över landskap under hela 1900-talet och ännu idag. Även om dessa naturtrogna landskap aldrig helt försvinner så är det sällan, efter 1910-talet, som vi stöter på denna typ av landskapsbilder i monumentalmåleriet.

Den framväxande modernismen med dess formala krav, internationalisering och intresseförskjutning från landsbygd till stad innebar ett problem för det nationella panoramalandskapet. Det bör dock påpekas att landskapet som sådant hade en viktig roll i denna utveckling, och på intet vis sorterades bort. Det framträder inte minst hos de förgrundsgestalter som 1910-talets svenska avantgarde tydligt relaterade till såsom Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin och Henri Matisse. För att förstå denna relativt snabba förändring inom monumentalmåleriet räcker det således inte med att peka på modernismens intåg. Att närmare undersöka naturens och landskapets förändrade roll i svenska monumentalmåleri under några decennier i början av 1900-talet kräver dock en analys av ett omfattande empiriskt material och skulle troligen leda in i en ytterst komplex diskussion som jag endast antydningvis kommer kunna redogöra för här. Nittonhundratalet inleddes emellertid med en intensiv diskussion kring monumentalmåleriet som genre, dess mål och förutsättningar, som jag anser utgör en utmärkt grund för en mer övergripande förståelse av dessa förändringar.

---

14 Detta framgår tydligt i form av en lång rad nystiftade föreningar kring sekelskiftet, såsom: Svenska Turistföreningen 1885; Nordiska museet 1873; Skansen 1891; Föreningen för skidlöpnings främjande (numera Friluftsrämjandet) 1892; Svenska naturskyddsföreningen 1909; Sveriges Scoutförbund 1912 och Sveriges Flickors Scoutförbund 1913.

15 Citerat ur Christensson, s. 56.

16 Detta sker ungefär samtidigt som panoramat som massmedium försvinner och delvis ersätts av film och andra massmedier.



## Illusionsmåleriets fördärv

Georg Pauli var generationskamrat med Richard Bergh och en av sekelskiftets mest framgångsrika väggmålare. Han var även den tidens viktigaste teoretiker kring monumentalmåleriets specifika problem. I ett flertal skrifter diskuterade han den murala målningens relation till den omgivande arkitekturen.<sup>17</sup> År 1909 publicerade han en artikel i tidskriften *Arkitektur* som kan liknas med en programförklaring för väggmåleri. Där poängterade han att en väggmålning skulle “vara både målning och vägg, – verka mur”, och vidare att “naturalismen spränger arkitekturen, slår hål i muren, som kräver rytmisk konst, förenklad och symbolisk”.<sup>18</sup> I en artikel några år senare gick han till direkt angrepp på det sena 1800-talet och tidiga 1900-talets väggmåleri för dess brist på dekorativ verkan – man hade gått in i samma återvändsgränd som högrenässansens illusionsmåleri som “fördärfvar det monumentala, dekorativa måleriet”.<sup>19</sup> Paulis strävan efter ett väggmåleri som markerade murytan och därmed inte fick öppna bildrummet ut mot ett annat rum eller landskap rimmade illa med det samtida muralmåleriet, inte minst det nationalromantiska panoramalandskapet. Även om Pauli själv inte var någon utpräglad landskapsmålare så utgörs bakgrunden i ett flertal av hans monumentalmålningar av landskapsutblickar. Den kritik mot monumentalmåleriet Georg Pauli formulerade från 1909 och framåt riktade sig således även mot vad han själv utförde decennierna innan. Inte minst *Midsommar* (1901) som han utförde i olja för Jönköpings läroverk (numera Per Brahe-gymnasiet) och senare som fresk i Södra Latin i Stockholm är ett bra exempel på detta. Versionen i olja utfördes inte för en specifik plats i skolan (som flyttade till nya lokaler 1913) medan den senare freskversionen naturligtvis utfördes på plats.

17 I början av 1900-talet användes sällan uttrycket *monumentalmålning* på grund av dess konnotationer av historiemåleri. I stället användes uttrycken *väggmålning*, *muralmålning* och *dekorativ målning*. Ordet dekorativ har dock sedan mitten av 1900-talet kommit att snarare betyda ornamentalt måleri än monumentalmåleri. För enkelheten skull använder jag samtliga dessa uttryck i meningen arkitekturbundet måleri. För en vidare diskussion kring begreppen se L. Qvarnström, *Vigselrummet i Stockholms rådhus och det tidiga 1900-talets monumentalmåleri. Historia, reception, historiografi*, diss., Uppsala 2010, ss. 159–190.

18 G. Pauli, “Om dekorativt måleri”, *Arkitektur*, nr 4, 1909, ss. 51, 56.

19 G. Pauli, “‘Monumental’ konst”, *Svenska Dagbladet*, 19 januari 1911.



Figur 9.2: Georg Pauli, *Midsommar*, 1901, olja på duk, 200x400 cm, har tidigare troligen tidigare hängt i en korridor i Jönköpings läroverk (numera Per Brahe-gymnasiet). Nu (2017) hänger den i personalrummet. Foto: Ludwig Qvarnström.

Några kvinnor och flickor dekorerar en midsommarstång i förgrunden och där bakom syns en trädallé och en villa som en inramning av den öppna gräsytan innan bilden öppnar sig ut mot ett sjö- eller skärgårdslandskap (se Figur 9.2). Det är ett tydligt nationellt motiv där midsommartraditionen förankras i det svenska landskapet.

I den svenska monumentalkonstens historiografi lyfts ofta 1910-talet fram som en brytpunkt mellan nationalromantikens panoramalandskap och modernismens “enkelhet i färg, form och linjer” – ett vanligt förekommande citat i sammanhanget som går tillbaka på ett uttalande av Isaac Grünewald (1889–1946) från 1914.<sup>20</sup> Den betoning av en brytpunkt som finns inom historiografin faller tillbaka på en föreställning om landskapet som något traditionellt tillbakablickande och formalismen som det fram-

<sup>20</sup> Denna historieskrivning som är intimt kopplad till tävlingarna om utsmyckningen av Stockholms rådhus vigselrum har jag tidigare analyserat i Qvarnström, *Vigselrummet i Stockholms rådhus och det tidiga 1900-talets monumentalmåleri*, särskilt ss. 363–369.

åtblickande moderna. Att vi har att göra med en radikalt förändrad syn på relationen mellan väggmålningen, murytan och den omgivande arkitekturen är tydligt, men jag vill däremot hävda att denna brytpunkt inte ensidigt stod mellan traditionalister och modernister utan snarare handlade om olika strategier att uppnå samma mål om en "enkelhet i färg, form och linjer". Paulis mycket tydliga och kritiska ställningstagande som i grunden just handlade om denna typ av förenklade eller reducerade formspråk mötte aldrig något större motstånd i samtiden. På ett konstteoretiskt plan utgjorde således Paulis och i princip även Grünewalds positionering under 1910-talet snarast normen för väggmåleri; alla strävade efter enkelhet, sammanhållning och ett måleri som underordnade sig arkitekturen. I sammanhanget bör det även poängteras att Pauli och Grünewald tillhörde två helt olika konstnärsgenerationer med en åldersskillnad på 34 år. Lösningen på problemet var ett reducerat bildrum och stilisering, även om meningarna skiljde sig åt kring hur detta skulle genomföras. Denna förändrade syn på väggmåleriet som genre fick tydliga konsekvenser för landskapsbildningen men även för relationen mellan figurmåleriet och det omgivande ornamentet. Vart skulle naturen ta vägen när monumentalmåleriet inte längre kunde utgöra blickar ut över ett landskap? Vilka möjligheter fanns det att behålla naturen som bara ett decennium tidigare hade den centrala rollen som nationellt samlande motiv?

## Naturen blir till ornament

Georg Pauli återkom till sina resonemang om väggmåleri i en bok med just titeln *Väggmåleri* 1920. Där skriver han i en jämförelse mellan väggmåleri och stafflimåleri att väggmålningen är bunden till en given arkitektur och måste rätta sig därefter:

Arkitektur är en rytmisk konst, dekorationen måste alltså grundas på samma princip. Typen för rytmisk dekor är ornamentet, dess motsatta pol är den naturalistiska, illuderande tavlan. Väggmålningen måste alltså alltid ta avstånd från natur och illusion, även då den ej utgöres av rent ornamentalt måleri.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> G. Pauli, *Väggmåleri*, Stockholm, Bonnier, 1920, s. 59.

Som ett konstteoretiskt problem handlar det om att definiera väggmålningens gränser och relation till platsen. Ornamentet hamnar, liksom en tavelram, i en mellanposition som tillhörande både målningen och arkitekturen. Paulis ord från 1920 kan ses mot bakgrund av hans egna försök att lösa väggmåleriets problematik tio år tidigare. När Paulis målning *Maj är välkommen* avtäcktes i Stockholmsskolan Östra Reals musiksäl 1910 tycks kritikerna ha uppskattat just hans försök att förena figurmåleriet med ornamentet. Målningen beskrevs som utförd i en "ornamental stil".<sup>22</sup> Människorna i bilden sjunger och dansar uppradade på den grunda förgrunden framför vad som kan liknas vid en björklund med ett tydligt begränsat rumsdjup (se Figur 9.3).

Målningen täcker hela den borte väggen mitt emot musiksälens ingång i ett rum som med dessa sidofönster tydligt riktar blicken mot målningen. Titeln och motivet hämtade Pauli från en gammal svensk visa som anknyter till rummets funktion. Vad som är utmärkande för bilden är dock hur figurerna möter omgivningen. Pauli har använt sig av tydliga mörka konturlinjer runt figurerna som samtidigt tycks smälta samman med buskage och bladverk. Växtligheten som är starkt abstraherad blir till ornamentala bårder runt de dansande grupperna av barn. En av flickorna tycks nästan sväva med ett moln av växtornament omkring sig (se Figur 9.4).

Rent tekniskt, med breda och korta penseldrag, ligger Pauli nära den tidens florala jugendornament. Bengt Olvång har i sin analys av Paulis monumental målningar *En sund själ i en sund kropp* och *Mens sana in corpore sano* (1912) i Jönköpings läroverk pekat ut just *Maj är välkommen* som ett steg på vägen i att lösa de rumsliga problemen i en väggmålning. Olvång skriver att "det traditionella rummet visserligen finns men går inte att gripa bakom de ringlande blomstergirlanderna".<sup>23</sup> Ornamentet som traditionellt sett legat utanför bilden, som ett ramverk eller en del av arkitekturen, tycks här sträcka sig in i figurmåleriet som en del av naturen. På

<sup>22</sup> Kyrassier, "Paulis målning i Östermalms läroverk", *Svenska Dagbladet*, 20 juli 1910. Se även A. Brunius, "Östermalms nya läroverk", *Svenska Dagbladet*, 23 augusti 1910, och "En svensk skola", *Kunst og Kultur*, 1911, s. 188.

<sup>23</sup> B. Olvång, "Kubistisk ingress. Georg Paulis Jönköpingsfresk" i R. Josephson (red.), *Bilden på muren. Studier i Arkiv för dekorativ konst i Lund*, Stockholm, Natur och Kultur, 1965, s. 94.



Figur 9.3: Georg Paulis, *Maj är välkommen*, 1910, al secco, musiksalen på Östra Real, Stockholm. Väggmålningen är sedan ljusrören i taket installerats svår att se i dess helhet utan att dessa bryter in i bilden. Foto: Daniel Costantini.

samma sätt förväntas eleverna som står och övar sång i lokalen med sina röster och synintryck förenas med de sjungande barnen i målningen som med såväl titel som blomsterprakt antyder det annalkande sommarlovet.

Georg Paulis mest uppmärksammade murala arbete och det som lyfts fram som hans främsta försök att förnya väggmåleriet utgör de redan nämnda målningarna i trapphallen i Jönköpings läroverk (se Figur 9.5). Målningarna, som utförts al secco, fick ett relativt positivt mottagande vilket tydligt talar för honom som en god representant för den tidens strävanden inom det murala måleriet.<sup>24</sup> I Jönköpings läroverk hänger även

<sup>24</sup> Den negativa kritiken kom främst från allmänheten i lokalpressen medan August Brunius som tidigare ställt sig mycket kritisk mot kubismen var positiv till resultatet (även om Paulis målningar knappast kan beskrivas som kubistiska så är det med lärdom direkt från André Lhote som Pauli kom att "lösa" det murala problemet). Presskritiken av Paulis



Paulis tidigare nämnda oljemålning *Midsommar* (1901) som tydligt visar hur radikalt han förändrade sin syn på landskapet och bildrummets roll i sammanhanget. Vid en jämförelse mellan Paulis *Midsommar* och väggmålningarna *En sund själ i en sund kropp* och *Mens sana in corpore sano* är det tydligt hur såväl bildrummet reducerats till ett minimum som hur landskapet som något rumsskapande förpassats ut ur bilden. Naturen finns dock kvar, men i form av kraftigt stiliserad, nästan ornamentalt växtlighet. Utifrån Paulis skisser till väggmålningarna framgår det tydligt hur naturen, som i de tidiga skisserna omger lärare och elever och även innehåller utblickar mot ett landskap, fått ge vika för det reducerade rummet och det

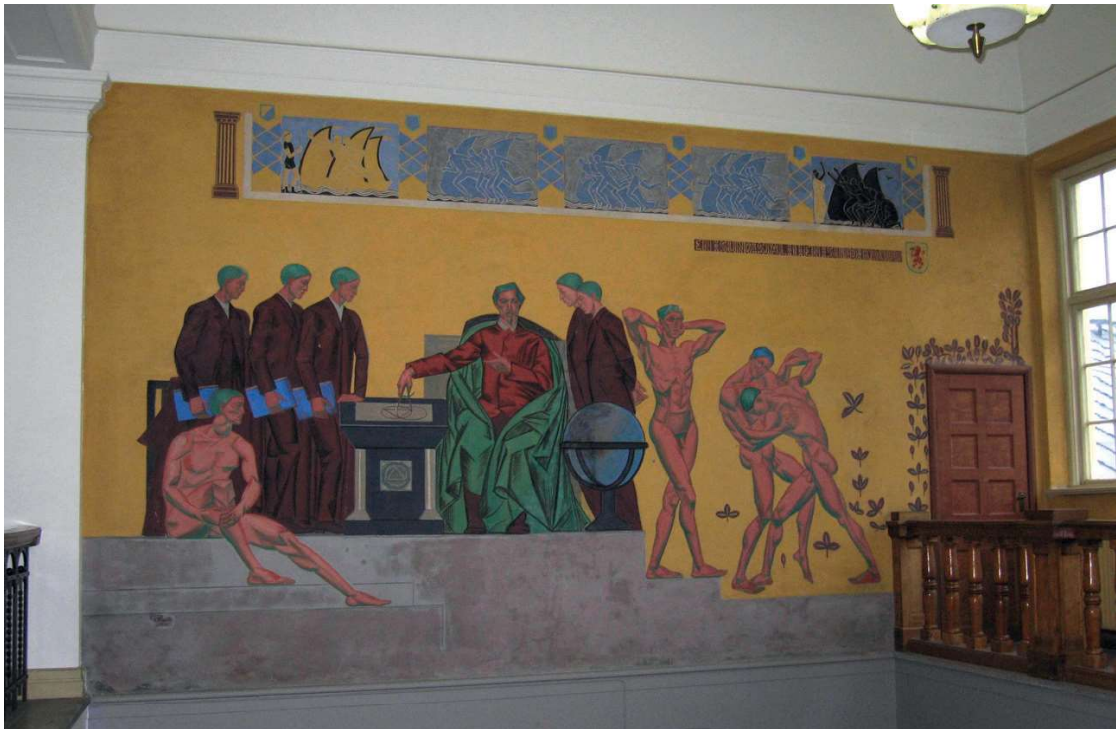
---

Jönköpingsfresker har tidigare undersökts av bl.a. Hedström, ss. 207–218 och G. Lilja, *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*, diss., Malmö, Allhem, 1955, ss. 231–238.

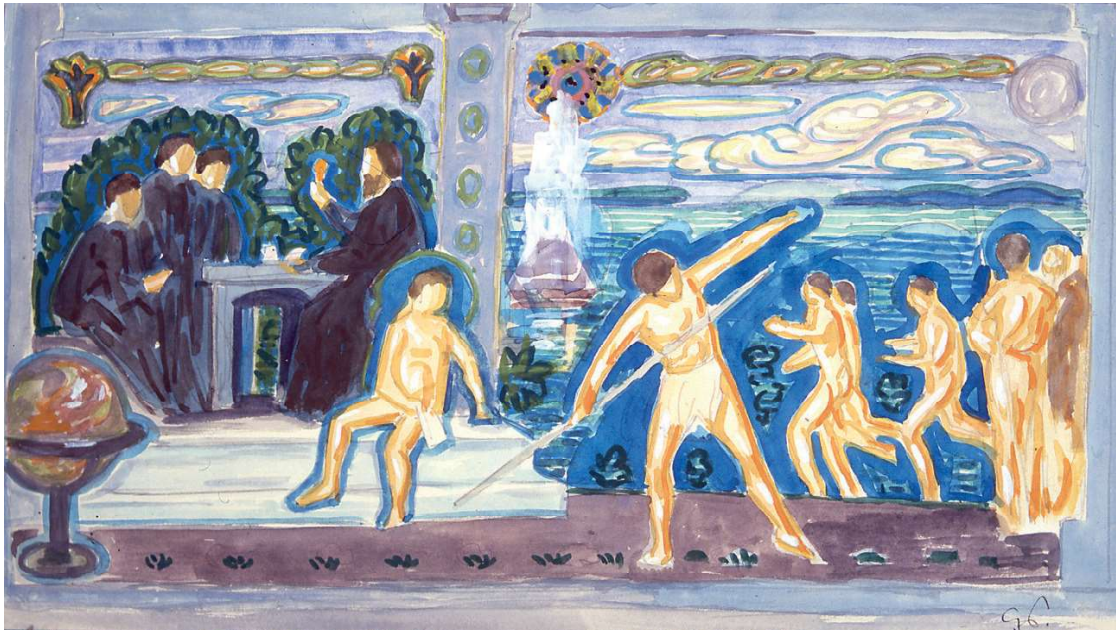
VART TOG LANDSKAPET VÄGEN?



Figur 9.4: Detalj ur *Maj är välkommen*. Foto: Daniel Costantini.



Figur 9.5: Georg Pauli, *En sund själ i en sund kropp*, 1912, al secco, väggmålning i Jönköpings läroverks trapphall (numera Per Brahe-gymnasiet). Foto: Ludwig Qvarnström.



Figur 9.6: Georg Pauli, tidig helhetsskiss till *En sund själ i en sund kropp*, 1911, akvarell, (NSKF.71:20), Jönköpings länsmuseum.

allt mer abstraherande formspråket.<sup>25</sup> I en tidig skiss kan vi även se hur Pauli med hjälp av målade arkitektoniska element dels separerat människorna i bilden från det bakomliggande landskapet, dels förankrat bilden i den omgivande arkitekturen (se Figur 9.6).

I slutresultatet har såväl arkitektur som natur bantats ner till ett minimum. Relationen till rummet är dock tydligt markerad med exempelvis målade doriska kolonner på ömse sidor om en målad stiliserad fris som ansluter till det omgivande rummets doriska pilastrar och kolonner. Den gråblå trappa som figurerna i målningarna sitter på fortsätter nedanför målningarna i form av samma färg på väggarna och trappan nedan.<sup>26</sup> De

<sup>25</sup> Flertalet av skisserna finns på Skissernas museum och har tidigare analyserats av Jan Torsten Ahlstrand, "Kubistisk ingress? Georg Paulis väggmålningar i Jönköpings läroverk", i H.H. Brummer m.fl. (red.), *Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli*, Stockholm, Carlsons, 1997; R. Josephson, *Konstverkets födelse*, 4:e upplagan, Stockholm, Natur och kultur, 1955 (första upplagan utkom 1940), ss. 130–133 och Olvång, "Kubistisk ingress. Georg Paulis Jönköpingsfresk". Ingen av dem har däremot diskuterat naturen och dess position i målningarna utan fokuserar på den formala utvecklingen inom skissmaterialet mot ett allt mer abstrakt och med Josephsons ord "kubikerat" uttryck. Den centrala frågan för dem har varit Paulis relation till kubismen.

<sup>26</sup> Här utgår jag från den färg väggarna hade vid mitt besök. Av äldre fotografier har



två målningarna är placerade mitt emot varandra med en stor trappa emellan som leder upp till ett större öppet rum med fönster utåt placerade på väggen mellan målningarna. Som betraktare kan man inte se målningarna rakt framifrån utan antingen i en rörelse i trappan snett nedifrån eller i höjd med målningarna, men då från sidan med blicken ut mot fönstren.<sup>27</sup> Målningarna riktar sig, med sina föredömliga motiv, till de unga pojkar som gick på skolan, som ideal för dessa unga gossar vilka förväntades fostra såväl kropp som själ. Att det uteslutande handlade om män och pojkar vittnar med all tydlighet om läroverkskulturen vid tiden – svenska läroverk var fram till 1927 en uteslutande manligt homosocial miljö. Även kropparna i målningarna har genomgått den stiliserande process som växtligheten från mjuka kroppar till geometrizerad muskulatur.<sup>28</sup>

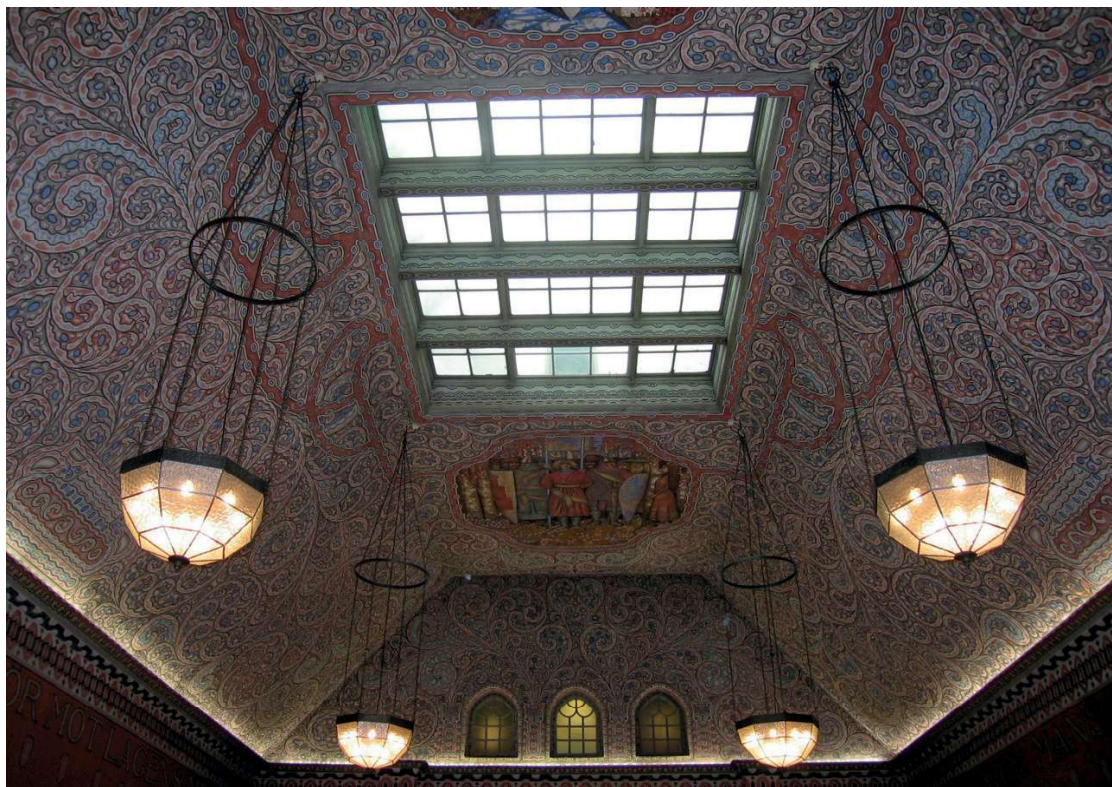
Med exemplen ovan vill jag beskriva hur komplext problemet var som konstnärerna ställdes inför i början av 1900-talet när det gäller det monumentala måleriet – ett problem som ofta ledde till att landskapet helt tappade sin funktion som såväl rumsskapande inom bilden som refererande bortom den plats där målningen befinner sig. Naturen kvarstår dock men förpassad till periferin, i ornamentala bårder eller som i Paulis målningar i Jönköpings läroverks trapphall, som spridda stiliserade blad mot den monokroma ockragula bakgrundsfärgen. I båda fallen handlar det om en kraftig stilisering av naturen. I det ena fallet handlar det om en *ornamentalisering* av naturen inom bilden, i det andra fallet handlar det om ett förpassande av naturen till det omgivande ornamentet. I detta senare fall innebar det ofta att naturen, eller växtornamentet som det reducerats till, hamnade utanför “konstnärens” ansvar och togs i stället hand om av dekorationsmålare. Ute i måleriets periferi, ramverk eller ornamentala och arkitektoniska inramning kunde ibland växtornamentet få tillfälle att växa

---

jag dock kunnat konstatera att dessa väggar tidigare varit målade i en beige färg vilket till viss del ansluter till den ockragula som finns i Paulis målningar. Jag har dock inte kunnat utröna vilken färg väggarna ursprungligen varit bemålade i.

<sup>27</sup> Detta leder även till att målningarna är relativt svåra att fotografera vilket troligen är anledningen till att Georg Paulis skisser förekommer oftare som illustration i den konsthistoriska litteraturen om målningarna än fotografier av de faktiska verken.

<sup>28</sup> Patrik Steorn har analyserat målningarna ur ett homoerotiskt perspektiv i *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*, diss., Stockholm, Norstedts akademiska förlag, 2006, ss. 158–159.



Figur 9.7: Josef Svanlund och Filip Månsson, vägg- och takmålning i Nyköpings Tingshus. Foto: Ludwig Qvarnström.



Figur 9.8: Josef Svanlund och Filip Månsson, detalj av vägg- och takmålning i Nyköpings Tingshus, 1911. Foto: Ludwig Qvarnström.

till sig till de mest översvallande dekorationer och ibland åter bli rums-  
skapande, men då i direkt relation till den omgivande arkitekturen och  
inte refererande bortom platsen, så som ett landskap lätt gör. I exempelvis  
Nyköpings Tingshus, från 1911, har Josef Svanlunds emblematiske figur-  
målningar fått ett omgivande ornament, utfört av Filip Månssons dekora-  
tionsfirma, som nästa helt tagit över rummet (se Figur 9.7 och 9.8).

Ornamentet som huvudsakligen sträcker ut sig i tingssalens tak förstär-  
ker delvis de arkitektoniska detaljerna, men framträder även som en egen  
organisk yta.<sup>29</sup> Ornamentet bryter dock aldrig upp det faktiska rummets  
muryta utan tycks fast förankrat i byggnaden. Samtidigt som rummet kan  
upplevas som att träda in i en skog omgiven av slingerväxter så etablerar  
det schablonmässiga utförandet en tydlig distans mellan betraktare och  
målade yta. Ornamentet är, så som Pauli tydligt beskrivit det, intimt för-  
knippat med arkitektur samtidigt som det ofta tar sin formmässiga ut-  
gångspunkt i växter. Det har därmed kommit att stå för både det organiskt  
livliga som det arkitektoniskt strukturella. Även om det ornamentala må-  
leriet med dess referenser till såväl medeltida kyrkomåleri (med konnota-  
tioner till den slutna trädgården) som allmogekultur kan fylla en nostalgisk  
och även nationalistisk funktion, så fyller naturen här knappast samma  
kontemplativa romantiska funktion som i det tidigare panoramalandska-  
pet. Blickpositionen är dessutom förskjuten, där ornamentet är fast för-  
ankrat i det fysiska rummet, medan panoramalandskapet utgör en förläng-  
ning av rummet i en blick ut över det ideala landskapet. Man finner inga  
beskrivningar av betraktare som förlorar sig in i stämningsmättade orna-  
ment, så som panoramalandskapet ofta framställs vid tiden. Det visar sig  
även vara en återvändsgränd som möter sitt slut under 1930-talet i funk-  
tionalismens kölvatten – något som även innebär den vid sekelskiftet  
blomstrande yrkeskåren dekorationsmålarens undergång.<sup>30</sup>

29 Tingshuset används inte längre för dess ursprungliga syfte utan som konferens- och  
festlokal vilket innebär att tingssalens möblering helt förändrats. När jag besökte rummet  
stod stolar och bord staplade lite här och där vilket motverkade någon eventuell riktning  
av rörelser och blickar i rummet.

30 För en diskussion kring dekorationsmålarnas öde se L. Qvarnström, "Vart tog alla  
dessa dekorationsmålare vägen?", i E. Karlsmo, J. Lindblad och H. Widmark (red.), *De  
kyrkliga kulturarven. Aktuell forskning och pedagogisk utveckling*, Arcus Sacri nr. 1, Uppsala,

Naturen kunde dock under 1900-talets första decennier ges en något annan roll inom monumentalmåleriet än jag hittills diskuterat och en helt annorlunda gestaltning där ornamentet inte längre fyller någon funktion. Prins Eugens monumentalverk är bra exempel i sammanhanget.

## “Ett schema fylls med natur” eller naturen träder ut i rummet?

Prins Eugen var en framgångsrik monumental målare. Han var främst landskapsmålare och utelämnade således aldrig naturen i sina monumentalmålningar utan lät den nästan alltid utgöra det centrala motivet, vilket gör honom relativt unik i sammanhanget. Genomgående i hans monumentala målningar återfinns olika lösningar på relationen mellan natur, rum och betraktare.

Konsthistorikern Ragnar Josephson har analyserat skisserna till prins Eugens fresk *Staden vid vattnet* i Stockholms Stadshus från 1923.<sup>31</sup> I analysen som har rubriken “Ett schema fylls med natur” menar Josephson att Eugen redan innan han påbörjar arbetet har grunden för ett schema i form av en uppdelning och organisering av bildytan. En serie av schematiska skisser följer och först när dessa fullbordats tar naturstudierna vid. Schemat fylls med natur mot bakgrund av ett stadslandskap vid vattnet.<sup>32</sup>

En analys av prins Eugens monumentala landskapsbilder tar dock lämpligen början i *Den ljusa natten* (1899) i Norra Latin på Norrmalm i Stockholm. I denna målning för han över sina tidigare naturstudier på Tyresö till det monumentala formatet. Han menade själv att med denna målning kunde “gossarna i skolan komma att få ett intryck av någon som älskar vår natur”, och vidare att eleverna skulle få ta del av “ett stort svenskt landskap”.<sup>33</sup> Det är tydligt att han sökte ett kontemplativt nationellt upp-

2014. En mycket underhållande och informationsrik berättelse om denna yrkeskår finner man i Yngve Lundströms självbiografi *Penselstråk*, Stockholm, Lantbruksförbundets Tidskriftsförlag, 1960.

31 Målningssviten som han började arbeta på 1916 dateras ofta som färdig 1922 men de olika målningarna i sviten är daterade på muren från 1918 till 1923.

32 Josephson, *Konstverkets födelse*, ss. 118–125.

33 Ur brev till Martha Johansen, citerat ur H.H. Brummer, *Prins Eugen. Minnet av ett*

byggande motiv utifrån en naturromantisk position. Några år senare följer han upp denna målning med en betydligt mer iögonfallande målning i samma skolas aula. I *Sommar* (1904) framträder relationen som tydligt separerad mellan betraktarens rum och landskapet (se Figur 9.9 och 9.10).

Sittandes i aulan blickar man ut via målningen mot ett landskap som mellan träden öppnar sig mot en sjö eller skärgård, även detta ett motiv baserat på prins Eugens landskapsstudier i Tyresö. Känslan av att blicka ut ur rummet förstärks inte minst av målningens karaktär av ett panorama med dess centrala placering och avlånga format i en bågformad absid. Samtidigt är det tydligt hur Eugen förankrar bildens komposition i rummet. Ovanför målningen finns fyra par kopplade pilastrar sammanbundna med lunetter och som inramar tre stora fönster. Målningens övergripande komposition med träden i förgrunden upprepar detta mönster som även korresponderar med arkaderna med pelare på ömse sidor om bänkarna. Det är som att arkitekturen får träda in i landskapet även om målningen inte underordnar sig arkitekturen i den mening som Georg Pauli propagerade för några år senare. Fortfarande utgör ytan en öppning ut, som ett panoramafönster, mot landskapet utanför. Träden i förgrunden blir till karmarna runt ett Albertianskt perspektivfönster. Målningen passar väl in i tidens naturromantik som en lugn, kontemplativ men samtidigt nationalromantisk utblick. Trots korrespondensen med den omgivande arkitekturen vistas man som betraktare inte i naturen utan blickar ut, bort mot denna delvis uppdiktade, ideala natur. Eleverna och i viss mån även lärarna som målningen var gjord för kunde här blicka bort från skolan och ut i landskapet. Byggnaden, institutionen, förankras i detta nationella landskap, ett landskap som eleverna vid sekelskiftet hade begränsade möjligheter att uppleva i verkligheten. Kring sekelskiftet och några decennier in på 1900-talet återkommer ständigt tanken på landskapsbilden som inte bara nationellt uppbygglig utan även som ett motmedel mot urbaniseringens negativa konsekvenser. Med moderniteten kom inte bara en känsla av att behöva vara med sin tid, hålla sig politiskt, socialt och tekniskt informerad utan även en känsla av förlust, ett nostalgiskt förhållningsätt till

---

*landskap*, Stockholm, Norstedts förlag, 1998, s. 119.



Figur 9.9: Prins Eugen, *Sommar*, 1904, väggmålning i Norra Latin, Stockholm (numera City Conference Centre). De tre fönstren är mörklägda och vanligtvis är målningen numera dold bakom en gardin. Även den belysning och projektduk som hänger ovanför målningen är senare tillägg i rummet. Foto: Ludwig Qvarnström.



Figur 9.10: Prins Eugen, *Sommar*, 1904, väggmålning i Norra Latin, Stockholm (numera City Conference Centre). Foto: Ludwig Qvarnström.



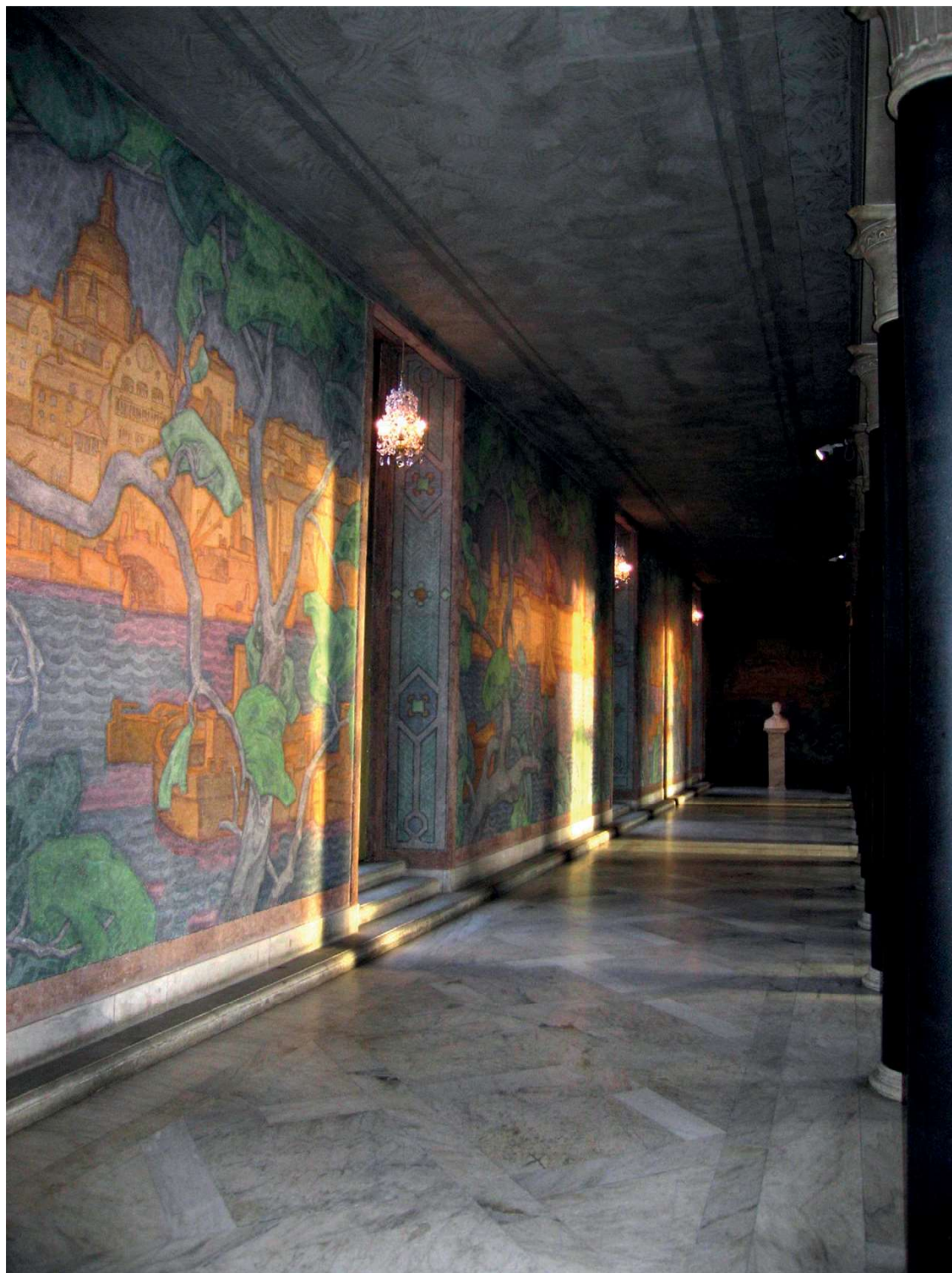
Figur 9.11: Prins Eugen, *Staden vid vattnet*, 1918–1923, al secco, Stockholms Stadshus.  
Foto: Ludwig Qvarnström.

tradition och natur.<sup>34</sup>

I målningarna i Stadshuset, *Staden vid vattnet* (1923), har vi inte längre att göra med ett egentligt naturlandskap även om naturen fortfarande har en viktig roll, dock inte längre som huvudmotiv (se Figur 9.11 och 9.12). Snarare är det staden eller möjligen vattnet som är det centrala i bildsviten. Det är ett stadslandskap, men med ett påtagligt inslag av växtlighet. Naturen har dock rört sig närmare betraktaren med grenar som skjuter in från alla håll i förgrunden. Det är som att titta ut genom ett grenverk, att betrakta den nästan monokroma anonyma staden vid vattnet ståendes omgiven av naturen. Här har vi inte längre att göra med ett renässansperspektiv. Huskropparna har reducerats ner till en gyllene kuliss mellan den blå himlen och det blå vattnet. Det är detta schema Ragnar Josephson talade

---

<sup>34</sup> Hedström, s. 109, se även Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, översättning G. Sandin, 4:e upplagan, Lund, Arkiv förlag, 2001 [1982].



Figur 9.12: Prins Eugen, *Staden vid vattnet*, 1918–1923, al secco, Stockholms Stadshus.  
Foto: Ludwig Qvarnström.



om. Bortsett från grenarna som sträcker sig in i målningen i förgrunden framstår bildrummet nästan som det under medeltiden populära stratifierade rummet, ofta markerat med kontrasterande färger. Prinsens galleri utgör ett stort, ljust och luftigt rum med utsikt ut över vattnet söder om byggnaden. Muralmålningarna är placerade på den norra väggen bakom en kolonnad med parställda svarta kolonner. Det 45 meter långa rummet, eller korridoren bakom kolonnerna, har lägre tak än galleriet och är dunkelt belyst. Det dunkla ljuset och den ovanligt grova puts målningen är utförd på gör konturlinjerna suddiga.<sup>35</sup> Den grova putsen framhäver även den murala ytan, i linje med Georg Paulis tidigare resonemang, samtidigt som målningen tycks sjunka in i muren och skapar därmed ett ambivalent förhållande mellan målning och det omgivande rummet. Bland skisserna till *Staden vid vattnet* finns en där prins Eugen lagt in en ornamentalt bård i ovankant.<sup>36</sup> En bård som om den utförts hade inneburit ett gränsväl mellan målning och arkitektonisk inramning, en separering mellan målning och omgivande rum. Nu blev slutresultatet något helt annat. Kolonnerna, som omger betraktaren som närmar sig målningarna, blir till skogen vars grenar sträcker sig in i målningen några meter bakom, och byggnaden blir till natur. Blickpositionen är den omvända jämfört med *Sommar* där snarare byggnaden tycks sträcka sig in i målningen och träden i förgrunden blir till arkitektoniska element.

Prins Eugen hade från början tänkt sig att kalla målningarna för *Stockholms stränder* vilket ger en fingervisning om hans utgångspunkt att betrakta Gamla Stan och Söders höjder från den motstående strandkanten.<sup>37</sup> Om träden i förgrunden resonerade prins Eugen själv på följande vis:

För att göra kompositionen rikare och ge en viss mystik åt staden satte jag träd i förgrunden, oavsett om sådana skulle finnas där i verkligheten. Jag mindes ju ännu med saknad då pilträd funnos lite varstades längs stads-

35 På fotografier av målningarna ger det intrycket att målningarna alltid tycks vara ur fokus.

36 Prins Eugens Waldemarsudde, kat. nr. WE980. Skissen är reproducerad i C. G. Wistman (red.), *Prins Eugen. Målningar och skisser en beståndskatalog*, Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2010, s. 544.

37 I. Zachau, *Prins Eugen. Det öppna landskapets skildrare*, Lund, Signum, 1991, ss. 182–183.

stränderna – på Helgeandsholmen, på Östermalm, på Söder och Kungsholmen, så som de ännu stå kvar vid Djurgårdsstränderna och låta husmassorna skymta fram mellan grenarna. Träden är således ett minne och ett uttryck för längtan efter att återfå dem, ehuru de främst kommit till av rent dekorativt behov.<sup>38</sup>

Även om Eugen i slutet av sitt resonemang här på klassiskt modernistiskt manér förpassar hela frågan om trädens funktion till ett formalistiskt problem, så finns här något av naturens kontemplativa funktion eller karaktär kvar. Naturen har dock krupit närmare, blivit intimare. Det är inte den ideala och förebyggliga naturen, utan den privata, mystiska och även nostalgiska naturen som finns kvar. Det kan leda tolkningarna i flera riktningar, särskilt som rummet kan besökas av en i hög grad heterogen grupp människor, allt från politiker och tjänstemän till utländska turister. Naturen har liksom i det samtida ornamentala måleriet rört sig ut mot bildens periferier och via kolonnerna ut ur bilden och förankrats i det omgivande rummet och förvandlat det. Naturen kvarstår dock som något av central betydelse, som något att identifiera sig med. Möjligen behövde man inte det ideala nationella landskapet längre, nu när naturen redan hunnit “invadera svenskarnas sinnen”, naturen har internaliserats och blivit till en naturlig del av den svenska självuppfattningen.<sup>39</sup> I *Staden vid vattnet* står vi redan mitt i naturen och blickar in mot den anonyma moderna storstaden, samma stad som betraktaren vistas i. I Stadshuset blir avsändaren just denna stad vid vattnet, vilket gör att den annars i hög grad intima och privata upplevelsen av att stå i naturen vid vattnet förenas med föreställningen om Stockholm som Nordens Venedig. Stadshuset med dess arkad mot vattnet och enda torn framstår som en nordisk tegelversion av Dogepalatset i Venedig. Prins Eugens målning ansluter således tydligt till inte bara byggnaden utan även platsen, men det handlar inte längre om ett blickande ut över det ideala nationella svenska landskapet, utan i stället om en idealbild av Stockholm parad med en nostalgisk relation till pilträ-

<sup>38</sup> Prins Eugen, “Käre redaktör Georg Pauli!”, *flamman: tidskrift för modern konst*, 1920/1921, s. 7.

<sup>39</sup> Christensson, s. 56.

den längs stränderna, den bortträngda men samtidigt för den nationella självbilden centrala naturen – modernitetens motsägelsefullhet.

## Så, vart tog landskapet då vägen?

Utifrån mina exempel är det tydligt att det nationella panoramalandskapet snabbt spelade ut sin roll inom monumentalmåleriet i början av 1900-talet men att naturen fanns kvar liksom dess betydelse för vår nationella självbild, dock förpassat till periferin och ornamentet. Även om sekelskiftets panoramalandskap helt tappat sin roll så innebär det inte att det svenska landskapet som motiv försvinner ur vår visuella kultur. Ett relativt ouppmärksammat men för de flesta välkänt exempel på senare landskap av denna typ finner vi i Stockholms centralstation och centralhallens östra vägg. Där sitter en svit av åtta målningar från 1927 föreställande svenska landskap. Målningarna som utförts av dekorationsmålarna John Ericsson och Natan Johansson skildrar Sverige genom årstiderna från Åreskutan i vinterskrud till sommaren i Skåne, åtta turistmål som kunde nås med tåg från centralorten Stockholm.<sup>40</sup> Det är genomgående perifera eller lantliga platser och inga städer – platser som tack vare den under andra halvan av 1800-talet framväxande järnvägsnätet kommit att bli lättåtkomliga och uppskattade turistmål. Samtidigt som vi fortfarande har att göra med landskapet som representant för nationen och det svenska så har vi här att göra med turistens blick i en annan tappning än den naturromantiska blick vi mötte hos Richard Bergh. Nationalromantikens landskap var en del av det moderna Sverige, något att gå in i och bli del av, medan vi här har en distanserad blick, som Jeff Werner uttryckt det – “[d]e är miljöer som betraktas på håll, som från ett tågfönster, inte sammanhang att bli del av” –, samtidigt som “[d]etta är den natur, den kultur, de årstider och det folk som är Sverige”.<sup>41</sup> Werners motsägelsefulla hållning till dessa bilder illus-

<sup>40</sup> Jeff Werner har tidigare skrivit om dessa målningar i *Blond och blåögd: vithet, svenskhet och visuell kultur*, *Skiascope* nr 6, Göteborg, 2014 ss. 120–124. Målningarna har tidigare diskuterats i en C-uppsats av Birgitta Jansson, *Stockholms Centralstations åtta monumentalmålningar över svenska landskap av John Ericsson och Natan Johansson*, Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet 1993.

<sup>41</sup> Werner, *Blond och blåögd*, s. 124.

trerar tydligt en förskjutning i behov, där vi på 1920-talet redan trätt in i och blivit del av nationalromantikens landskap, och således inte längre hade ett behov av att offentligt manifesteras dess bilder med nationalromantikens nationalistiska bröstitoner. Naturens förändrade roll inom monumentalmåleriet handlar således inte bara om stil, där målningens relation till muren förskjuts så att perspektiviska utblickar inte längre rymms, utan lika mycket om en förändring av dess relation till nationalismen och därmed en förskjutning i blickpositionen.

Det svenska landskapet som motiv och illustration lever vidare och särskilt om vi lyfter blicken från monumentalmåleriet som genre och konstens begränsande synfält. Inte minst återkommer dessa bilder i skolmiljö, ibland i form av reproduktioner av dessa tidigare nationalromantiska bilder, i planschverk och skolböcker, även om de tidiga skolböckerna hade mycket få landskapsbilder som illustrationer.<sup>42</sup> I dessa tidiga läseböcker hade däremot beskrivningarna av den vilda naturens skönhet en viktig roll. Kring sekelskiftet 1900 kom naturen att knytas till en demokratisk nationalism till skillnad från historien som snarare kom att representera en föråldrad patriotism.<sup>43</sup> Det demokratiska landskapet kom att bli en ytterst framgångsrik föreställning i Sverige ända in på 2000-talet. Skolplanscher producerades långt in på 1900-talet och användes flitigt i skolundervisningen.<sup>44</sup> Bland de mest populära motiven finner vi bilder av årstiderna och årets månader som alla utgör landskapsvyer.<sup>45</sup> Landskap som nästan genomgående är brukade och befolkade av huvudsakligen blonda friska

42 *Läsebok för folkskolan* som användes under andra halvan av 1800-talet innehåller en hel del om det svenska landskapet, men endast ett fåtal landskapsillustrationer. Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1906–1907) som fick stor spridning i början av 1900-talet illustrerades med fotografier även om den ursprungligen var tänkt att illustreras av etablerade konstnärer. För en introduktion kring skolplanscher se L. Johannesson (red.), *Om skolplanschsamlingen och skolmuseet i gamla Linköping*, Linköping, Tema Kommunikation, Linköpings universitet, 1996. Jag tackar Joacim Sprung för denna referens och rådet att lyfta blicken från monumentalmåleriet som genre.

43 Christensson, ss. 55–56.

44 Så sent som 1943 gjorde konstnären Nils Asplund nya förlagor till "Våren" och "Hösten" till skolans årstidsplanscher. I.-L. Lindberg, "Årstidsbilden och barndomslandet", i L. Johannesson (red.), *Om skolplanschsamlingen och skolmuseet i gamla Linköping*, s. 52.

45 J. Wahlstedt, *Djur och natur på skolplanscher*, Stockholm, Prisma, 2008, ss. 65–79.

människor, tydligt signalerande inte bara den ideala svenska naturen utan även den ideale svensken. I bilderna finns ett tydligt drag av nostalgi inför det gamla jordbrukssamhället, men inte samma stämningsmättade mystik inför naturen som återfinns i sekelskiftets panoramalandskap. Som åskådningmaterial har skolplanschen även haft en särskilt stor och långlivad spridning eftersom den inte varit knutet till en specifik lärobok utan kunnat användas i flera olika sammanhang och i relation till olika läroböcker. På så vis förs landskapet in även i efterkrigstidens skolbyggnader som saknar panoramalandskapen i aulorna. Detta bildmaterial jämte bl.a. vykort kom att upprätthålla och bekräfta den svenska självbildens intima relation till naturen. Mot 1800-talets slut sker även genombrottet för turismen och friluftslivet i Sverige, som i hög grad kom att gå till samma naturområden som beskrivs i dessa skolböcker och reproduceras på vykort. Föreställningen om det svenska demokratiska nationallandskapet är således knutet såväl till den naturromantik som sekelskiftets konstnärer utgick från som till den gryende turismen och friluftslivet.<sup>46</sup> Här öppnar sig en bildflora av enorma mått som jag endast antydningvis kan peka på – det var dit landskapet tog vägen.

## Referenser

- Ahlstrand, J. T., "Kubistisk ingress? Georg Paulis väggmålningar i Jönköpings läroverk", i *H.H. Brummer m.fl. (red.), Konstnärsparet Hanna och Georg Pauli*, Stockholm, Carlssons, 1997.
- Bergh, R., "Svenskt konstnärskynne", *Ord & Bild*, årg. 9, 1900, ss. 129–141.
- Bergh, R. och E. Key, "Den nationella konsten", *Svea folkkalender*, 1902, ss. 9–37.
- Berman, M., *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, översättning Gunnar Sandin, 4:e upplagan, Lund, Arkiv förlag, 2001 [1982].
- Brummer, H. H., *Prins Eugen. Minnet av ett landskap*, Stockholm, Norstedts förlag, 1998.
- Brunius, A., "Östermalms nya läroverk", *Svenska Dagbladet*, 23 augusti 1910.
- Brunius, A., "En svensk skola", *Kunst og Kultur*, 1911, ss. 181–189.
- Christensson, J., *Landskapet i våra hjärtan. En essä om svenskars naturumgänge och identitets-sökande*, Lund, Historiska media, 2002.

---

<sup>46</sup> S. Sörlin, "Upptäckten av friluftslandskapet" i K. Sandell och S. Sörlin (red.), *Friluftshistoria. Från "hårdande friluftlif" till ekoturism och miljöpedagogik*, Stockholm, Carlssons, 2008.

- Prins Eugen, "Käre redaktör Georg Pauli!", *flamman: tidskrift för modern konst*, 1920/1921, ss. 5–8.
- Hedström, P., *Skönhet och skötsamhet. Konstnärliga gestaltningar i svenska skolor 1870–1940*, diss., Eidos nr. 13, Stockholm, 2004.
- Jansson, B., *Stockholms Centralstations åtta monumentalmålningar över svenska landskap av John Ericsson och Natan Johansson*, C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, 1993.
- Johannesson, L., *Den massproducerade bilden. Ur bildindustrialismens historia*, diss., Stockholm, Carlssons förlag, 1997 [1978].
- Johannesson, L. (red.), *Om skolplanschsamlingen och skolmuseet i gamla Linköping*, Linköping, Tema Kommunikation, Linköpings universitet, 1996.
- Johannisson, K., "Sjukdom som institution. Kultursjukdomar kring sekelskiftet 1900", i G. Broberg, G. Eriksson och K. Johannisson (red.), *Kunskapens trädgårdar. Om institutioner och institutionaliseringar i vetenskapen och livet*, Stockholm, Atlantis, 1988.
- Josephson, R., *Konstverkets födelse*, 4:e upplagan, Stockholm, Natur och kultur, 1955 [1940].
- Kemp, W., "The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception", i M.A. Chechtman, M.A. Holly och K. Moxey (red.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, ss. 180–196.
- Kyrassier, "Paulis målning i Östermalms läroverk", *Svenska Dagbladet*, 20 juli 1910.
- Lagerlöf, S., *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1906–1907.
- Laurin, C.G., *Sverige genom konstnärsögon*, Stockholm, Norstedts förlag, 1911.
- Lilja, G., *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*, diss., Malmö, Allhem, 1955.
- Lindberg, I.-L., "Årstidsbilden och barndomslandet", i Johannesson, L. (red.), *Om skolplanschsamlingen och skolmuseet i gamla Linköping*, Linköping, Tema Kommunikation, Linköpings universitet, 1996, ss. 52–56.
- Lundström, Y., *Penselstråk*, Stockholm, Lantbruksförbundets Tidskriftsförlag, 1960.
- Nelson, R.S., "Appropriation", i R.S. Nelson och R. Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, 2:a reviderade utgåvan, Chicago och London, The University of Chicago Press, 2003, ss. 160–173.
- Olvång, B., "Kubistisk ingress. Georg Paulis Jönköpingsfresk", i R. Josephson (red.), *Bilden på muren. Studier i Arkiv för dekorativ konst i Lund*, Stockholm, Natur och Kultur, 1965, ss. 89–108.
- Pauli, G., "Om dekorativt måleri", *Arkitektur*, nr. 4, 1909, ss. 51–56.
- Pauli, G., "Monumental' konst", *Svenska Dagbladet*, 19 januari 1911.
- Pauli, G., *Väggmåleri*, Stockholm, Bonnier, 1920.
- Qvarnström, L., *Vigselrummet i Stockholms rådhus och det tidiga 1900-talets monumentalmåleri. Historia, reception, historiografi*, diss., Uppsala, 2010.
- Qvarnström, L., "Vart tog alla dessa dekorationsmålare vägen?", i E. Karlsmo, J. Lindblad och H. Widmark (red.), *De kyrkliga kulturarven. Aktuell forskning och pedagogisk utveckling*, Arcus Sacri nr. 1, Uppsala, 2014.

## VART TOG LANDSKAPET VÄGEN?

- Steorn, P., *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*, diss., Stockholm, Norstedts akademiska förlag, 2006.
- Sörlin, S., “Upptäckten av friluftslandskapet” i K. Sandell och S. Sörlin (red.), *Friluftshistoria. Från “härdande friluftlif” till ekoturism och miljöpedagogik*, Stockholm, Carlssons, 2008.
- Werner, J., *Blond och blåögd: vithet, svenskhet och visuell kultur*, *Skiascope* nr 6, Göteborg 2014.
- Wistman, C.G. (red.), *Prins Eugen. Målningar och skisser en beståndskatalog*, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 2010.
- Wahlstedt, J., *Djur och natur på skolplanscher*, Stockholm, Prisma, 2008.
- Wängdahl, L., “En natur för män att grubbla i”, *Individualitet och officialitet i varbergskolonins landskapsmåleri*, diss., Gothenburg Studies in Art and Architecture 6, Göteborg, 2000.
- Zachau, I., *Prins Eugen. Det öppna landskapets skildrare*, Lund, Signum, 1991.