



LUND UNIVERSITY

Den idéhistoriska bilden

Broberg, Gunnar; Christensson, Jakob

1995

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Broberg, G., & Christensson, J. (Red.) (1995). *Den idéhistoriska bilden*. (Ugglan; Vol. 5). Avd. för idé- och lärdoms historia, Lunds universitet.

Total number of authors:
2

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.

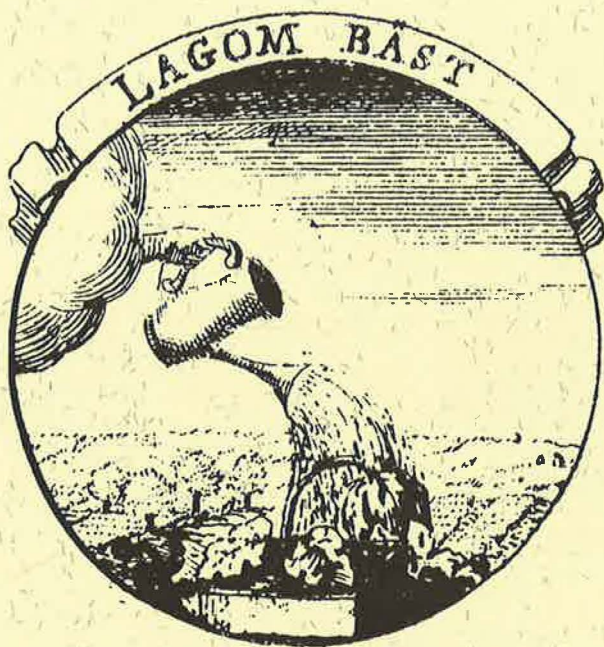
LUND UNIVERSITY

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

Ugglan

5

Lund Studies in the History of Science and Ideas



Den idéhistoriska bilden



Den idéhistoriska bilden



*21. Il ne faut rien de trop.
Ne quid nimis.*

Redaktion:
Gunnar Broberg
Jakob Christensson

Ugglan 5
Lund Studies in the History of Science and Ideas

*Omslag: Sinnbild ur Abraham Sahlstedts Sinnbildskonsten (1758),
detalj. Hela bilden återges på föregående sida.*



Ugglan utges av avdelningen för Idé- och lärdomshistoria vid
Lunds universitet, Kungshuset, Lundagård, 222 22 Lund
Redaktör för skriftserien: professor Gunnar Broberg

© medverkande författare 1995

Grafisk form: Stefan Stenudd

Tryck: Reprocentralen, Lunds universitet 1995

ISSN 1102-4313

Innehåll

Den idéhistoriska bilden. Inledande reflektioner 7
Gunnar Broberg och Jakob Christensson

Om den graverade frontespisen till Acta literaria Sveciae 19
Björn Dal

Ett porträtt och ett människoideal från 1720 27
Martin Olin

Astronomiskt porträttgalleri 41
Gustav Holmberg

Primitivism och nazism: Eric Hallström vittnar 55
Jonas Hansson

Eld och vatten, närbild på Blixt Gordon och det täcka könet 71
Stefan Stenudd

Moraliska förebilder i konsten, Bror Hjorths relieftriptyk "Kärleken, freden och arbetet" 79
Fredrik Eklöf

Den nya världsbilden, Petersprojektionerna kontra kolonialismens kartbild 99
Heike Peter

En läsande familj 119
Ingmar Lundkvist

Den idéhistoriska bilden, kurslitteratur 129

DEN IDÉHISTORISKA BILDEN.

Inledande reflektioner

Gunnar Broberg och Jakob Christensson

”Först med bilden har det hänt som har hänt. Bara det som fotograferats - även om bilden manipulerats - berättar sanningen”. Orden tillhör Oliviero Toscani, fotoansvarig på Benetton, en firma betecknande nog känd för sina smarta reklamkampanjer. Bortsett från den tekniska referensen till fotografiet framstår uttalandet som närmast tidlöst. Bildens makt över sinnena har i alla tider varit känd och nyttjad, och vad gäller manipulationer mötte redan romartidens medborgare i kolonnernas och triumfbågarnas reliefer endast presentabla händelser ur sina härskares res gestae. Att kejsar Augustus som skulptur aldrig åldrades var nu heller ingen tillfällighet. Makthavare - även de utan gudaaspirationer - har med bildens hjälp i alla tider sökt utstråla beslutsamhet och ungdomlig kraft.

Ändå har bilden sin historia, som även bortsett från all mer teknisk och estetisk hänsyn, är nog så snårig. Bilders bruk och tydning har varit minst sagt skiftande i det förgångna, och att komma åt detta förhållande tillhör de flyktigaste av ämnen. Forskaren förs inte sällan in i nog så främmande tankevärldar. Hur avlägsna och diletantiska framstår till exempel inte för oss 1700-talsklassicisternas försök att tyda det forna Roms porträttskatt i psykologiska termer; romarna som oss än mer fjärran, i sina hem uppställde bilder av husfadern i det hus som stod under hans beskydd, liksom i skåp förvarade avlidna förfäders vaxmasker vilka sedan kom till användning när någon framstående familjemedlem skulle begravas.

Synen av familjens medlemmar utstyrda i dessa ansiktsmasker vid begravningsstillfället ska enligt Polybios ha varit obeskrivligt skön och inspirerande för varje ärelysten och ädel yngling. Vad vi verkligen istället frapperas av är det oerhörda mentala avstånd som skiljer

de många seklen åt. Något av samma effekt ger nog omslaget till detta Ugglenummer upphov till fast det ligger oss så mycket närmare i tiden. Vad får vi ut av dess sinnebild, hämtad ur Abraham Sahlstedts *Sinnebildskonsten* från 1758? Visst är symboliken, en planta som vattnas allt för starkt så att hon tyngs ned till marken, tydlig, och visst kan vi hålla med om att lagom är bäst. Men sättet att framföra denna sanning är oss främmande, för att nu inte säga hopplöst akademisk.

Ändå var emblematiken ännu på 1700-talet nog så statusfylld och tidsenlig: betänk bara Vetenskapsakademins för efterkommande verksamme grävande gubbe, tillkommen efter Linnés direktiv. Hur emblemen fick se ut och vilka deviser som var lämpliga var inte bara ämne för otaliga akademiska pristävlingar, utan spillde också över i bittra kontroverser förda i dagspressen: enkelhet, klarhet, förnuft var givna värden, så också strävan åt det eviga, beständiga, men skulle man hålla sig till antik allegori eller fick man införa realism och moderna inslag, och dög till inskription annat än romarnas språk? - Även emblematiken hade sin strid mellan *les anciens et les modernes*.

Sahlstedts sinnebild befinner sig i detta avseende med var sin fot i de stridande lägren: Den från ett moln utsträckta handen som sköter vattningen hör till de från barocken ärvda knep som allt fler emblematiker fann stötande mot förnuftet; samtidigt hör devisens svenska Lagom bäst - liksom för övrigt Linnés och Vetenskapsakademins För efterkommande - den nya tiden till. Detta genom ambitionen att vara begriplig även utanför latinisternas lärda skara.

Sahlstedt erbjuder visserligen för säkerhets skull såväl fransk som latinsk översättning, och sant är att svenska deviser prövats långt tidigare. Men det hade då framförallt skett som skämt. Så hade exempelvis Kristina låtit prägla en medalj över sig med ordet Makelos inskrivet, vilken fullt förståeligt satt myror i huvudet på utländska numismatiker, och ännu 1733 hade den till Sverige inflyttade schweizfödde medaljören Johan Carl Hedlinger för eget bruk slagit en medalj som pryddes med ordet lagom i grekiska bokstäver: en hård nöt att knäcka för kollegerna ute i Europa. Bara dryga två årtionden senare återfinns alltså ordet lagom, och det i helsvensk tappning och på

fullt allvar, i Sahlstedts *Sinnebildskonsten*. Värt att notera är att Sahlstedt finner det nödvändigt att försvara tilltaget (detta medan den deus ex machinaagerande handen faller sig för honom naturlig). Det gentemot alla latinismer vulgära ordets plats i emblemet motiveras med att ”ordet för sin sinnrikhet behagar oss, och admireras af främmande”.

Det måste sägas vara något av en ödets ironi att långt efter att den emblematiske bildvärlden med sin betoning av det upphöjda och eviga förlorat sin attraktion, så behåller det folkspråkliga ordet lagom hos oss sin status.

*

Vad som fick oss att förra året starta den idéhistoriska bildkurs som resulterat i detta Ugglenummer var inte minst denna känsla av hur främmande och svårtydda gamla bilder kan te sig för oss textcentrerade idéhistoriker. Men skälen till att bilden verkligen är värd uppmärksamhet även inom vår disciplin är givetvis fler och i vissa fall av tyngre vikt. Ett par sådana: För det *första* är den en utomordentlig historisk källa - i fråga om hur man levde, klädde sig, hur världen såg ut, om en rad förhållanden som man inte förmådde eller brydde sig om att beskriva i ord. Bilden upplyser om enskilda föremål och om miljöer, om detaljer och skeenden. För det *andra* har bilden som antytts ovan använts som ideologiskt vapen - i olika propagandabilder riktade till de egna anhängarna eller till fiendeläget, om vad som hänt eller påståtts hända, antingen som politisk affisch eller som reklam-broschyr. För det *tredje* tjänar bilden i vetenskapen till att förmedla kunskap som inte helt kan kommuniceras på annat sätt - illustrationer av växter och djur, diagram och grafer, som ofta upptar en mycket substansiell del av verket, det kan vara en flora eller en anatomisk atlas eller demografisk traktat; allt detta negligeras ofta av vetenskapshistorikern. För det *fjärde* är bilden också en del av teknikhistorien. Tekniken påverkar såväl bildens innehåll som hur bilden sedan förmedlas, vare sig bilden är hämtad ur historiens djup eller ritad för något ögonblick sedan i någon av dagens mediamaski-

ner. För det *femte* är bilden ett sorts kollektivt minne, som kanske inte alltid speglar ordet utan går sina egna okända vägar.

Det för oss viktigaste skälet var nog emellertid den enkla insikten att bilden utövar ett enormt inflytande på vårt tankeliv. Bilden, snarare än texten, är vad som idag och troligen i morgon styr människornas tänkande och handlande. Förr fick man några bokmärken om man var flitig söndagsskolelev. Dagens barn bläddrar flinkt i datavärldens internationella symbolspråk. De tre stora uppfostringsinstitutionerna filmen, tv och museet arbetar visuellt. Den som vill skriva om 1900-talets idévärld måste ta med bilden, liksom den som vill ha 2000-talets läsare. Allt detta går emot den enkla användningen av bilden enbart som illustration och prydnad.

*

Nu hänger inte bildbruk och bildspråk bara samman med teknik utan också mer komplicerat, med världsbild. På religionens område har detta inte sällan resulterat i stridigheter. Både kristendomen och Islam bär sin historia av bildförbud och ikonoklasm. Ännu idag utgör bildförbudet en realitet för de rättrogna inom den islamska världen, något som knappast längre gäller i den kristna världen. Men Bibeln varnar eftertryckligt mot avgudadyrkan och mot tävlan med skaparen. Formuleringen i *Deut.* 5:8 är egentligen en utläggning av första budet: "Tu skal intet belätet göra dig efter någrahanda liknelse; antingen thet ofwan i himlen är, eller nedre på jordene, eller i watenena under jordene". Bilder på Gud måste alltså länge ha varit omöjliga medan Jesus som både Gud och människa kunde avbildas. Kyrkan har flera gånger skakats av ikonoklastiska strider, på 700- och 800-talen i Bysans, i samband med reformation, och i t ex Sverige en modest ikonoklasm under neologin då man kalkade över den medeltida bildglädjen. Kanske också 1950-60-talets modernism i kyrkbyggenskapen, med abstrakta former ska ses som en utlöpare av bibelns bildförbud snarare än av modernismen. Men Luther accepterade bilden - liksom musiken, sexualiteten, den goda maten och mycket annat som han har fått gälla som motståndare till. Den luth-

erska bibeln hade "folket" som tänkt publik och var illustrerad till skillnad från den katolska. I Luthers *En liten bönbok* (sv upplaga 1600) förordar han förekomsten av historier och sentenser "uti stuvor och kamrar på det man har Guds Ord och Verk allestädes för ögonen". Härav målningar i gamla hus, bonader, folkkonst, men även religionens böcker.

Koranen uttrycker inget eget bildförbud utan man går tillbaka på Gamla testamentet. Det innefattar också Allahs profet och människor i allmänhet. Den islamiska bildvärlden är alltså mycket begränsad och främst koncentrerad till kalligrafin. Kalligrafen, förmedlaren av den heliga texten, har en mycket stark ställning i Islam. I dagens Islam är det ändå svårt att upprätthålla ett entydigt förbud, men t ex TV och foto uppfattas inte som avbildningar utan av maskiner framställda skuggor av verkligheten. Efter en uppmärksam process frisläppte nyligen i Egypten en film som handlar om profeten. Men nog om hur den religiösa världsbilden formar bildbruket. Bara ett sista exempel - denna gång hämtat ur den östliga kristenheten - vars paradoxala överlagringar åskådliggör i hur hög grad vårt aktuella beroende av bilden är regionalt och historiskt betingat och utformat: Vid vår bildkurs talade Bengt Jangfeldt om hur den sovjetiska propagandabildens struktur kan återföras på den ryska kyrkans ikonostas. Bildens idéhistoria är allt annat än självklar.

*

Hur ska då en sådan historia skrivas? Vi menar nog att fältet är så pass vitt och oprövat att det inte finns några enkla tumregler och allförlösande metoder. Dock finns för idéhistorikern en hel del forskning gjord att luta sig mot. Det gäller bara att söka utanför ämnesgränserna och se vad man åstadkommit inom kulturhistoria, vetenskapshistoria, etnologi, liksom givetvis konsthistoria. Vad som följer är några axplock av den litteratur som vi antingen anser aktuell eller värd att ihågkomma. (Se också den förteckning över i kursen använd litteratur som följer sist i detta nummer.)

Kulturhistorikern som söker skildra mijöer och större samman-

hang har länge använt bilden. Man kan peka på t ex Troels-Lunds stora *Dagligt liv i Norden* (1879-1901), som med Olaus Magnus hjälp tecknar vardagslivets historia på 1500-talet. Under första världskriget gav Johan Huizinga djupgående analyser av den medeltida bildvärlden för att förstå periodens *mentalité*. I dag skriver en "normalhistoriker" som Simon Schama stora arbeten med utnyttjande av bilden, bl a om den holländska guldåldern (*Mellan Gud och Mammon*, svensk övers 1989); hans nyligen utgivna *Landscape and Memory* (1995) hänger samman med ett TV-jobb. Den som tycker sådant är lättsinne kan vända sig till Reinhard Kosellecks tunga arbeten, bl a om krigsmonumentens betydelse för nationalkänslan. Att en konsthistoriskt inriktad kulturhistoriker som Peter Burke lockats till områdets tvärvetenskapliga möjligheter förvånar knappast. Hans *The Fabrication of Louis XIV* (1992), om Ludvig XIV:s lansering av sig själv som ett mer eller mindre levande konstverk, är redan en klassiker. Etnologen Hans Peter Duerr använder i *Nakenhet och skam* (svensk övers 1994) en rik flora av (dåligt reproducerade) illustrationer för ifrågasätta några av Norbert Elias teser om civilisationsprocessen. I de nordiska grannländerna har Matti Klinge gärna odlat bildens idéhistoria. Aimo Reitalas *Suomi-neito* (1983) handlar om personifieringar av Finland - har Moder Svea förblivit evigt ung? Man kan nämna att en av historieforskningens verkligen betydelsefulla organ, *American Historical Review*, regelbundet uppmärksammar filmen som historiedidaktik och som historisk källa. Allt detta och mycket mer gör det ganska naturligt att man vid det nordiska historikermötet i Umeå 1991 som en av huvudsessionerna hade valt bilden som historisk källa.

Inom vetenskapshistorien har särskilt Martin Rudwick plöjt på detta kunskapsfält, senast i *Scenes from Deep Time. Early Pictorial Representations of the Prehistoric World* (1992). *Isis* 1993 är helt ägnat åt vetenskapens bildvärld. Ämnets bredd finns väl exponerat i symposievolymen *Non-verbal communication in science prior to 1900* (ed Renato Mazzolini, 1993). Sedan finns massor av mindre seriösa hopklipp av vackra och säregna vetenskapliga bilder, t ex om

äldre botanik eller om alkemi. Men en hel del är av värde, t ex fyrbandshistoriken *Album of Science*, utgiven på Scribner's och med I. Bernhard Cohen som huvudredaktör, låt vara att man inte reflekterar över hur just bilden format budskapet och format den naturvetenskapliga publiken. Inom medicin- och psykiatrihistorien har på senare år Sander Gilman publicerat flera arbeten som ofta rör mycket känsliga teman. Detsamma gäller undersökningar kring raslärorens ikonografi.

Oumbärlig för kulturanalysen av bilden är förstås ikonografien med Warburg, Panofsky och Gombrich som stora namn (Lena Johannesson föreläste för oss om denna tradition). Konstvetare av deras skola och en lång rad andra ämnesföreträdare kunde räknas upp: lärda och lärande forskare som Wolfgang Harms (flygblad) och William Ashworth (zoologins ikonografi), Barbara Stafford (naturuppfattning och resande), Marcia Pointon och Desmond Shave-Taylor (porträttkonst i termer av bildkommunikation). I Sverige har t ex Allan Ellenius arrangerat ett par viktiga symposier om bild och vetenskap och själv forskat på området; vi bör också nämna Torsten Weimark, som talade på kursen utifrån det arbete om den anatomiska bilden som publicerades hösten 1995 och Lena Johannesson. Det finns gott om konstvetenskapliga avhandlingar användbara också inom en idéhistorisk kurs som vår. T ex har Solfrid Söderlind i sin avhandling *Porträttbruk i Sverige 1840-1865* (1993) studerat konkurrensen mellan måleri och fotografi; Hedvig Brander Jonssons heter *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige* (1994).

Konstvetare och etnologer har ägnat mycken forskning åt kyrkvalvens och de folkliga väggkonstens världsbild: Sten Söderberg, Mereth Lindgren, Anna Nilsén, Uno Hernroth. Den folkliga bildvärlden har intresserat etnologerna. Framför allt måste Nils Arvid Bringéus nämnas för många och lärda utredningar - boken *Bildlore* (1981) har blivit mycket spridd och visar hur fruktbar kombinationen etnologi, religion och konst kan vara; 1984 anordnade han också ett Symposium for Ethnological Picture Research (publ *Man and Picture*). Anna Birgitta Roth lät ungefär samtidigt i Uppsala grunda

ett etnologiskt bildarkiv, som gav material till några smärre forskarinsatser. Eva Londos (Lund) avhandling *Uppåt väggarna* (1993) behandlar folklig trivialkonst ur ett etnologisk perspektiv.

*

Allt detta och mycket mer borde locka svenska idéhistoriker. Men hittills måste intresset sägas ha varit om inte avfärdande så åtminstone ljumt. Det utesluter inte en del tidiga ansatser. Om man t ex slår upp årgång 1957/58 av *Lychmos* finner man efter varandra uppsatser av Gurli Taube om Coelstin Christian Gutermuths - vem kommer ihåg honom? - didaktiska bilder hos Hedvig Eleonora, av Per Gustaf Hamberg om frontispisen till Comenius, *Didactica magna* och av Johan Nordström om Cartesius' ikonografi. Sten Lindroths välkända essä om Hjortbergstavlan i Släps kyrka (först publicerad i *Lychmos* 1956) handlar mindre om bilden-målningen som medium och använder den mer som klav för att gå in i olika ämnen.

Men förutom dessa okoordinerade och föga probleminriktade bidrag annars mest ingenting. Möjligen kan man nu skönja en förändring. Redaktörerna den här gången har dragit sina strån till stacken: Gunnar Broberg har skrivit om Linnés bildvärld och ett rätt stort antal "bildessäer" i den idéhistoriska läseboken *Gyllene äpplen* (1992); Jakob Christenssons metodinriktade essä "Till bildens idéhistoria. Fallet Benjamin Franklin, vir" i *Lychmos* 1995, söker att i termer av kommunikation beskriva ett sorts bildens kretslopp i samhällskroppen. Att bilden börjar kännas aktuell för idéhistoriker framgår även av exempelvis Anders Ekströms bildrika avhandling *Den utställda världen* (1995), liksom av Karin Johannissons *Den mörka kontinenten* (1994); den utnyttjar en rad mycket känsliga bilder i sin framställning av sekelskiftets kvinnomedicin. Det kan också nämnas att Luciaseminariet vid Centrum för vetenskapshistoria och Observatoriemuseet 1994 ägnades också åt den vetenskapliga bilden, alltså samma höst som kursen i Lund.

Ändå måste det med en eufemism sägas att det mesta återstår. På nytt: varför detta ointresse? Den användning av bilder som förekom-

mit inom ämnet är ofta enkelt återbruk av alltför vanliga alster. Bilderna presenteras mer eller mindre väl reproducerade, ofta okommenterade och mest som prydnad - pliktskyldigast och slarvigt. Det är lätt att som försvar hävda att man inte känner sig kompetent och att detta är konstvetarnas område. Men kompetens är något man skaffar sig. Man kan också förklara ointresset med att man inte vill ägna kraft åt något som rent materiellt är uppenbart så underrepresenterat i vår äldre historia. Men så illa är det inte, låt vara att det mesta i bildväg är import, från Gustav Vasa-bibeln och framåt. En sista förklaring, som nog kommer sanningen närmast, är att idéhistoriker är obotliga textfetischister. Men vare sig detta förhållande har sitt upphov i någon ärevördig platonism där tanken och texten sätts högre än bilden och det gestaltade, eller ej, så måste vi framöver våga pröva bildens möjligheter till historisk analys. Däri, det är vi övertygade om, ligger till en del ämnets fortsatta relevans.

*

Några ord om de här publicerade bildstudierna vilka spänner från det inbrytande 1700-talet till våra dagar. De är alla fallstudier, och som sådana framförallt ägnade att visa något av forskningsfältets enorma vidd. Materialen skiftar från frontespiser och porträtt till serietidningar och reklamtryck. Vissa av studierna arbetar med utländska källor, andra med inhemska. Enda mer uttryckliga gemensamma strävan har för författarna varit att söka avtäcka de budskap de behandlade bilderna kommunicerar, liksom relatera dessa till den tid och kultur de uppträder i. Självfallet har därför bildens ideologiska funktion i flera fall kommit i blickpunkten.

Frågående den kronologiska ordning vilken annars bidragen publiceras i, framträder detta med kanske störst tydlighet i Jonas Hanssons och Heike Peters artiklar. Jonas Hansson koncentrerar sig i *Eric Hallström vittnar* på en tuschteckning där den annars så opolitiska naivisten uttrycker sin avsky för mellankrigstidens framväxande fascism, detta medan Heike Peter i *Den nya världsbilden. Petersprojektioner kontra kolonialismens kartbild*, låter oss ta del av en

mans försök på 1970-talet att rita världen på nytt, något som på en gång väckte kartografers förtret och biståndsarbetsentusiasmen. I vågskålen i den följande debatten låg begrepp som vetenskaplighet, marxism och eurocentrism. Något av västerlandets problematiska och skuldtyngda förhållande till tredje världen framkommer även i Fredrik Eklöfs behandling av Bror Hjorths reliefdiptyk *Kärleken, freden och arbetet* för ABF i *Moraliska förebilder i konsten*, där annars Hjorths förhoppningar om en fredligare och kärleksfullare värld till följd av stora, självuppoffrande gestalters exempel står i centrum.

Porträttet, en aningen bortglömd konstgenre, var föremål för flera bidrag från kursdeltagarna. Förutom Eklöfs studie av Hjorths gruppporträtt publiceras här ytterligare två. I Martin Olins *Ett porträtt och ett människoideal från 1720* har vi att göra med ett porträtt som är väsensskilt från det Hjorth försåg det folkliga ABF med. Olin, som i sin analys av en gravyr föreställande karolinern Nils Gyllenstierna, mer söker komma åt samtidens personlighetsideal (vad Peter Burke kallat "the social face") än bildens verklighetstrohet, förankrar fältherrens anletsdrag, gester och attribut i imperiedrömmar, stoicism, samt förstås, föremålets framskjutna sociala samhällsställning. Social prestige finner även Gustav Holmberg i *Astronomiskt porträttgalleri* - en studie inriktad på urvalskriterier - vara en av huvudanledningarna för ett historiskt fotoalbum över astronomer, upprättat kring sekelskiftet av astronomen och fysikprofessorn Bernhard Hasselberg; till skillnad från Gyllenstiernas porträtt rör det sig här i professionaliseringens tidevarv dock om en hel yrkeskårs strävan efter ökad social status.

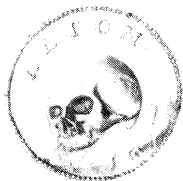
Till sist en trojka som redan genom sitt disparata materialval visar det idéhistoriska bildstudiets vidd: I *Eld och vatten, närbild på Blixt Gordon och det täcka könet* har Stefan Stenudd valt att närmare undersöka hur Alex Raymond tecknade mäns och kvinnors roller; en nog så stereotyp historia. Steget från serievärlden och den kommersiella populärkulturen kan tyckas långt till vad Björn Dal behandlar i *Om den graverade frontespisen till Acta literaria Sveciae*, men som Dal påpekar, så dröjde det till 1800-talet innan tanken på tryckta om-

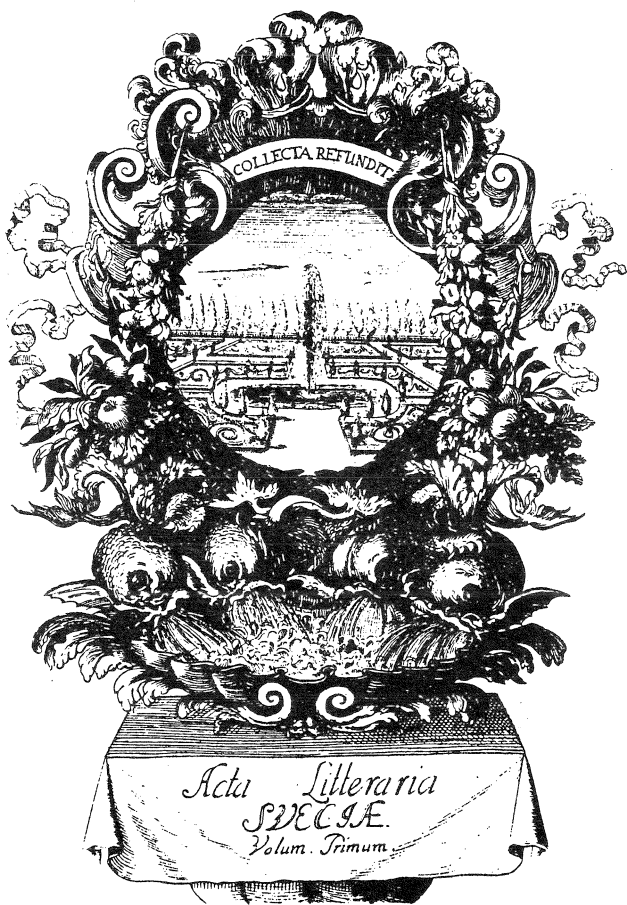
slag utvecklades; till dess var frontespisuppslaget med titeltext och en för oss nu ofta bara alltför svårtydd allegoriserande bild bokens säljande ansikte. Det intima samspelet mellan text och bild påtalas också i Ingmar Lundkvists nedslag i reklamens bildvärld, *En läsande familj*. I sin genomgång av Bra böckers reklamfoldrar för Nöjeslexikonet finner artikelförfattaren inte bara ”en skön ny kunskapsvärld” behagligt inriktad på underhållning, utan kan också utläsa traditionella könsroller och sekelgamla formler om den borgerliga familjelyckan. Allt i reklam är inte kommers.

*

I deras tilltro till och skickliga användning av bildens kraft, liksom förmåga att finna korta, slagkraftiga sentenser, framstår dagens reklammakare på sätt och vis som arvtagare till en 1700-talsemblemater sådan som Sahlstedt. Borta - och varför sörja det? - är bara det tankedigra, eviga, som han och hans likasinnade mödosamt sökte fånga i sina bilder. Så gjorde faktiskt också Hedlinger, han som på skämt slagit en lagommedalj över sig själv. Ordet lagom kom att bli hans valspråk. Inget ord på något annat språk kunde enligt den till Sverige invandrade medaljörens förmenande bättre uttrycka den stoiska livsfilosofins betoning på måttfullhet som han i livets alla skeden sökte efterleva. Det är bara betecknande att över porten till det hem han inredde i schweiziska Freiburg efter tjänsten i Sverige, stod med grekiska bokstäver att läsa ettordningen LAGOM. Så också att den sista, aldrig färdiga medalj Hedlinger ännu arbetade på när döden 1771 hann honom ikapp, är nedanstående, djupt emblematiska döds-kallemedalj. Lagom bäst. Det är en regel så god som någon för den som vill avtvinga bilder deras historiska betydelse.

Johan Carl Hedlingers 'döds-kallemedalj'. Publicerad med Kungl. Myntkabinetts benägna bistånd.





Den graverade vinjetten på titelbladet till Linnés Systema naturae 1740.

OM DEN GRAVERADE FRONTESPISEN TILL *ACTA LITERARIA SVECIAE*

Björn Dal

Vetenskapssocieteten i Uppsala publicerade sina handlingar *Acta literaria Sveciae* med början 1720, och den första volymen för åren 1720-24 prydes med en frontespis kring sällskapets devis "Collecta refundit" (vad hon samlat utgjuter hon igen). Denna devis återkommer också senare i en helt annan bild som överstycke i den nya serien av handlingarna från 1744, *Acta Societatis Regiae Scientiarum Upsaliensis*.

Frontespisen förekommer i tryckta böcker ända fram till 1800-talets mitt. Under tiden fram till 1600-talets början är de ovanligare, men titelbladen kan under denna tid vara rikt utstyrda med ramverk som har ett bildinnehåll som svarar mot frontespisens. Någon tydlig gräns mellan dessa rikt utstyrda titelblad och frontespisens införande finns inte. Det var vanligen dyrbarare verk som försågs med frontespis, kostnaden för bildframställningen var hög. I svenska tryck påträffas frontespiser från 1600-talets mitt till 1800-talets början, från senare delen av 1700-talet främst i katekeser och psalmböcker. Dessa trycktes i stora upplagor och försålles på marknader och i boklådor, plåtarna slets ut men också de undermåligt tryckta bilderna var verk samma försäljningsargument. Frontespisens vanligaste motiv var författarens porträtt, reklamfunktionen är då uppenbar. Under långa tider såldes böckerna inbundna i band utförda efter ett homogent mönster, där material och dekor endast långsamt följde ändrade smakriktningar. Bokens yttre hade således inga tydligt skiljande karaktäristika, utan uppslaget frontespis - titelblad var verkets ansikte. Först under senare delen av 1700-talet utvecklades idén om tryckta

omslag, som då började tryckas på färgade papper med arbetets titel, ramverk och bilder i säljande syfte.

Det förefaller som boktryckarna/förläggarna ofta varit idégivande för frontespisernas innehåll, då dessa utvecklas till komplicerade bildbyggnader med allegoriskt innehåll. De hade också en lång tradition att bygga på med sina boktryckarmärken, som vanligen också var uppbyggda med allegoriska inslag och deviser. Frontespisen genomgår en tydlig utveckling från en arkitektonisk uppbyggnad med trappor och kolonner under 1600-talet till hela landskap under 1700-talet. Det allegoriska inslaget minskade och kan förefalla att helt saknas i en del frontespiser mot slutet av 1700-talet.

Den svenska bokproduktionen var obetydlig jämfört med den i Europas stora kulturländer, särskilt avseende mera påkostade verk. Härav följer att vi kan räkna våra frontespiser till kanske endast ett par hundra. Den mest magnifika är väl den som pryder atlasbandet till Rudbecks *Atlantica*, Uppsala 1679, praktfullast den handkoloretrade till andra delen av Clercks *Icones insectorum variorum*, Stockholm 1764.

Acta literaria Sveciae

Societetens *Acta* utkom med fyra häften om året, och fem årgångar utgjorde en volym med titelblad och register. Den första serien kom att omfatta fyra volymer för åren 1720 - 39 (tryckta 1720 - 47). Den första volymen försågs med en frontespis i kopparstick, eventuellt kan linjeetsning av mindre partier ha föregått graveringen. Plåten var 17.2 cm hög och 12.2 cm bred, ovanligt nog kapad i hörnen till åttakantig form (hörnsidornas längd 4 cm). Gravyren är osignerad men av skicklig hand, av de bevarade protokollen framgår att den troligen inte utfördes förrän 1723.

I protokollet för den 24 mars 1721, punkt 2 "disurerades om ett Symbolo för vår Societet, och woro aller därom öfwerens, att hwar och en skulle wid nästa sammankomst ingifva sitt project dertill". Den ende som synes ha engagerat sig i frågan var Eric Benzelius, som

vid det följande sammanträdet den 31 mars "Wijste up en invention till ett Emblema Societatis, som wore en springande Fontain med öfwerskrift collecta respergit, och inunder Societas Literaria Sveciae Ao: 1719". Det är således ställt utom allt tvivel att idén till frontespisen och sällskapets devis är Benzelius'.

Det finns inga uppgifter i protokollen om förslag eller synpunkter från de övriga i styrelsen. Först i protokollet för den 14 december 1722 behandlades åter frågan, och "Hwar och en låfwade att servera sitt Symbolum färdig till nästa Trimestre", dvs till nästa kvartals handlingar, i detta fall sista kvartalet 1722 eller första kvartalet 1723. Tyvärr återkommer inga ytterligare uppgifter i ärendet, men det är uppenbart att ett förslag antagits och lämnats för gravering. Av resultatet kan vi se att Benzelius ursprungliga förslag med springbrunnen utgör bildens kärna, om än med devisens "respergit" (överskölja) ändrat till "refundit".

Det är högst troligt att frontespisen graverades och presenterades under 1723, i alla fall säkert senast till första volymens sista årgång 1725. Tre kopparstickare är särskilt tänkbara för arbetet, då de utfört andra planscher för handlingarna: Johan van den Aveelen, Erik Geringius och Carl Meurman. Johan van den Aveelen hade kommit till Sverige från Holland 1698 för att arbeta med *Suecia*-verket, och sedan detta avslutats annonserade han i *Stockholms Post-Tidender* 1720 att han utförde kopparstick på beställning. Han dog i Stockholm 1727. Erik Geringius var elev hos Aveelen kring 1724 och blev student vid Uppsala universitet 1725. Carl Meurman slutligen, var student vid samma universitet 1722, det är okänt hos vem han lärde gravera.

De första fyra årens *Acta* har endast fyra koppargraverade planscher, en till varje årgång, de övriga planscherna är i träsnitt. Koppargravyrerna är osignerade så när som på planschen i årgången 1723, som är signerad av den kunnige och erfarne Aveelen. Tekniskt är den överlägsen de övriga. Frontespisens skickligt utförda gravyr gör det högst troligt att den utförts av Aveelen, som samtidigt kan ha fått beställningen på årgångens plansch.

Frontespisens bild

Bilden har en klar symmetrisk uppbyggnad, utan den vanliga omgivande ramlinjen. Hela arrangemanget vilar på ett bord med en duk, på vars främre sida graverats arbetets titel och delbeteckning. I en ställning formad av akantusblad vilar en stor snäcka eller snäckformad skål, längs vilkens bakre kant fyra mytologiska vidunder, närmast delfiner, skjuter fram sina huvuden. Gälfenorna är utformade likt fladdermusvingar, ryggfenorna draklikt tandade, de horisontella stjärtfenorna¹ bladformigt flikiga. De stora trubbiga huvudenas formlösa gap uppfattas närmast som uppfläkta. De båda mittersta fiskarna är sammanslingrade, medan de på ytterkanterna bär akantus-kronor på ryggarna, ur vilka delar av bildens stora blomsterkrans synes springa fram. Ur alla de fyra delfinernas gap väller vatten fram och ner i skålen.

Blomsterkransen är innerst en bladkrans, i övre delen kringvälvd av en kraftfull och organiskt frodig akantusram, i sidorna avslutad med slingrande bandverk och fladdrande band. Mitt i denna tunga överbyggnad bär ett band devisen "Collecta refundit". Från bandverkets snäckor hänger på båda sidor knippen av blommor och frukter - äpplen och druvor kan identifieras.

Hela kransverkets mitt bildar ett fönster ut mot en väl anlagd trädgård. Ett starkt centralperspektiv leder blicken till trädgårdens mitt, där huvudgångens raka sträckning i brytningen med tvärxeln rymmer en damm med springvatten. Blomsterkvarteren är efter franska modellen strängt geometriskt utformade, och växterna i kvarteren är planterade eller klippta i dekorativa former. Trädgården begränsas i sin borte del av ett staket och en rad poppel- eller cypressformade träd. Inget landskap syns i fjärran, endast himmlens moln är lätt antydda.

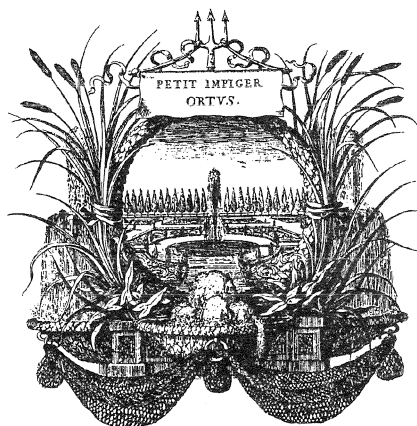
Ett försök till tolkning av frontespisens innehåll kan lämpligen börjas kring devisen "Collecta refundit". Den återkommer i ett överstycke som graverades av Erik Geringius till Societetens nya *Acta*-serie 1744. Där är också springbrunnen i centrum, men med annan

omgivning: en trolig trädgård - ej synlig på grund av ett lågt perspektiv i bilden - begränsas i det bakre rummet av en cirkulärt löpande hög mur, genombruten av valv, genom vilka skymtar den utanför liggande vilda skogen. Springvattnet i centrum är inramat av en barockform med två putti utrustade med vetenskapliga instrument. Ytterligare ett nytt element är infört bilden, nordstjärnan. Lars Salvius meddelar i *Lärda tidningar* 1745 nr 7, att han förra året tryckt denna volym och att "Kongl. Societeten har då för första gången brukat sin nys uptänkte devis, som är en wattenkonst, hvilken kastar ifrån sig watten på alla sidor hwaröfwer Nordstjernan står med desse orden under; Collecta refundit".

Springbrunnen är central för motivet och använd som symbol av flera litterära sällskap vid 1700-talets början. Allmänt tolkas springbrunnen som moderskällan, det eviga livet. Här förefaller mig springbrunnen lika gärna kunna teckna det eviga kretsloppet, "vad hon samlat utgjuter hon igen". Springbrunnen placerad i trädgårdens mitt kan också symbolisera världens mitt - en tolkning som här skulle få en alldeles speciell Rudbecksk klang. Den välordnade trädgården kan ses representera vetenskapernas system och ordning i allmänhet.

Frukterna i kransen kan möjligen ses som symboler för odödligheten, kulmen på ett stadium och fröet till nästa. Äpplet står för fruktbarhet, kunskap och visdom. De fyra delfinerna - fyrtalet kan kopplas såväl till de fyra paradysfloderna som till de fyra gamla fakulteterna (teologiska, juridiska, medicinska och filosofiska). Det ur gapen utsprutande vattnet är sinnebilderna för talets gåva och för ordet som uppbyggelse och vederkvickelse.

Den vackra frontespisen kom några årtionden senare att vara förebild för titelvinjetten på Göttingens universitets skriftserie *Commentarii Societatis Regiae Scientiarum Göttingensis*, utgiven från 1752. Vinjetten utformades av Albrecht von Haller, berömd läkare, naturforskare och poet, professor i Göttingen 1736-53. Han hade nära kontakt med svensk naturvetenskap och invaldes i Vetenskaps-societeten 1733.



Tapisseries, sida 27 och 29.

Trädgården och källan till bilden

Trädgårdsmotivet är ett i frontespiser och vinjetter vanligt återkommande motiv. Det är emellertid en spännande tanke att den avbildade trädgården inte skulle vara vilken trädgård som helst, utan kunna härledas till den botaniska trädgården i Uppsala.

Olof Rudbeck d.ä. har avbildat sin trädgård i planschdelen till sin *Atlantica* 1679. Den var anlagd efter franskt mönster. Bortsett från de orangeribyggnader som finns på den bilden - och som om de verkligen fanns 1679 mycket väl kan ha varit raserade 1720 - är trädgårdens utseende snarlikt frontespisens, och skulle mycket väl kunna spegla utseendet kring 1720: huvudgången är bruten av en damm med springvatten, några av de regelbundna kvarteren har planteringar i mönsterform och runt om finns planteringar av träd. Är det en alltför optimistisk tanke att Uppsala vid denna tid skulle ha ägt någon som kunde ha åstadkommit *Actas* praktfulla frontespis?

Ja kanske, nästan hela frontespisen visar sig nämligen vara kopierad från ett stort praktfullt verk, *Tapisseries du Roi, ou sont representez les quatre elemens et les quatre saisons*, tryckt i Paris 1670. Från "De l'element de l'eau" har ramverket hämtats från "Nusquam

data littora transit“ s. 27 och trädgården från “Petit impiger ortus“ s. 29. Det får alltså anses gott nog att man kunde få bilden väl grave-rad, även om man fick vända sig till Stockholm och Aveelen.

Ännu en svensk trädgårdsbild från Uppsala håller dock tanken levande på att den verkliga botaniska trädgården skulle kunna ha tjä-nat som förebild. Det är vinjetten på titelbladet till Linnés *Systema naturae*, andra upplagan 1740. Det är en trädgårdsbild som företer likheter med den i *Actas frontespis*, den bygger på samma tittskåps-idé, men utsikten till trädgården är genom en diptyk och inte en blomsterkrans. Trädgården kan mycket väl vara botaniska trädgår-den i inledningsskedet av Linnés upprustning av den eller hans vision av hur den skulle komma att se ut. Planschen i Linnés dissertation *Hortus Upsaliensis* 1745 visar en uppbyggnad som väl överrensstäm-mer med och kan ha varit förebild till den lilla bilden i *Systema naturae*, om sedd från trädgårdens vänstra (norra) sida mot det be-gränsande staketet och raden av träd. Kan det inte hos Linné, som naturligtvis hade tillgång till *Acta* med frontespisen, ändå ha legat nära till hands att utforma trädgårdsbilden efter den trädgård, som han höll på att åter sätta i skick?

Fotnoter

¹ Karaktäristiskt för ordningen valar, *Cetacea*.

Källor

Otryckta

Vetenskaps societetens protokoll UUB, handskrift U 2000

Tryckta, bl.a.

Acta literaria etc, Uppsala 1720-

Broberg, Gunnar, *Naturen på bild (Lychnos 1979-80, s. 231-256)*

Hildebrand, Bengt, *Kungl. Svenska Vetenskapsakademien. Förhistoria, grundläggning och första organisation*, Stockholm 1939

Hultmark, Emil, *Svenska kopparstickare och etsare 1500-1944*, Uppsala 1944

Linné, Carl von, *Systema naturae*, Stockholm 1740

Schindel, Ulrich, *Zum neuen Titelblatt (Göttingische gelehrte Anzeigen, nr 1-2 1987, s.1-7)*

ETT PORTRÄTT OCH ETT MÄNNISKOIDEAL FRÅN 1720

Martin Olin

Kan man av en människas yttre — anletsdrag, blick, hållning — sluta sig till hennes karaktär? Möjligen i något fall och då med stor osäkerhet, skulle nog de flesta svara. De försök som gjorts till systematisering av sådan kunskap manar inte till efterföljd. Men kan man då genom att studera en historisk persons porträtt nå någon kunskap om dennes egenskaper? Ännu mindre troligt, eller hur. Ändå är det just den frågan som oftast har ställts inför de romerska kejsarbysterna, renässansens påveporträtt och bilderna av 1600- och 1700-talens snillen, härförare och societetsskönheter. Hur var han eller hon? Stämmer porträttet med vad vi vet om personen genom skriftliga källor? När man i äldre litteratur om en porträttbild möter uttrycket "ikonografiskt värde" betyder det ofta att bilden har ett värde dels som källa till kunskap om den avbildades verkliga utseende, och dels att den rätt skildrar personligheten bakom masken. När zoologiprofessorn och Karl XII-forskaren August Quennerstedt decennierna kring sekelskiftet 1900 samlade bilder av sin idol och dennes samtida var det "ikonografiska värdet" i ovannämnda mening det som främst intresserade honom. I kommentarerna till de noggrant uppklistrade gravyrerna och fotografierna i Quennerstedts samling heter det t. ex. att bilden "inte har något värde", eller är av "visst värde", i betydelsen att en bild inte liknade Karl XII, eller att den liknade honom någorlunda.

Quennerstedt förhöll sig alltså källkritiskt till Karl XII-porträtten som dokument över kungens personlighet och historiska utseende. Men låt oss säga att det vi söker kunskap om med hjälp av bil-



Clodoveo Tolon (Goltz) d. Sculp. Roma 1750

Olof (de) Thelott, Nils Gyllenstierna, 1720, kopparstick (36,5x24,5 cm).
August Quennerstedts samling, LUB.

derna inte är det som intresserade August Quennerstedt, utan något annat, nämligen vilken uppfattning om sin personlighet och utseende modellen med konstnärens hjälp *avsåg* att förmedla till bildens betraktare. Blir bildens värde som källa då ett annat (och högre)? Att så är fallet förefaller inte orimligt, men många av undersökningens svårigheter kvarstår, inte minst det faktum att gränserna mellan konvention och originalitet, mellan tillfälligheter och avsiktliga inslag i bilden är omöjliga att bestämma och samtidigt i hög grad betydelsebärande.

Den bild som här skall tjäna som exempel i en bildanalys av ovan antytt slag kommer ur August Quennerstedts bildsamling som förvaras i Lunds universitetsbibliotek. Det är en porträttgravyr föreställande Nils Gyllenstierna (1648-1720), utförd i kopparstick och signerad (i plåten) av Olof Thelott i Stockholm 1720. Anledningen till att porträttet av Nils Gyllenstierna återfinns i samlingen är Quennerstedts personhistoriska intresse för Karl XII:s samtida. Det är en konventionell bild, visserligen väl utförd, men inte i något avseende särskilt ovanlig.

Instrumentmakaren och kopparstickaren i Antikvitetskollegiet Olof Thelott föddes på 1670-talet och dog 1728. I ungdomen var han assistent till sin far i dennes arbete som Rudbeck d ä:s illustratör. Hans fortsatta karriär är i mycket typisk för tidens grafiker. Thelott illustrerade vetenskapliga avhandlingar, gjorde kartor och utförde porträttgravyrer. På Nils Gyllenstiernas porträtt anges Thelott som den som tecknat bilden och graverat den (*delin. et sculp.*), men som i de flesta fall har kopparstickaren arbetat med en annan konstnärs bild som förlaga, i detta fall ett porträtt av Gyllenstierna målat av David von Krafft 1718. Originalen finns nu på Krappertup. Thelott har i princip följt Krafft i teckningen av Gyllenstierna. Kroppsställningen är något förändrad och dräkten är en annan. Istället för målningens kyller och kyrass bär Gyllenstierna på gravyren en rustning med en pälsbrämmande mantel över höger axel. Dessutom innehåller gravyren ett utvecklat ramverk som saknas i målningen. Själva porträttet omges av en oval raminskription som på latin anger Gyllen-

stiernas titlar: greve, riksråd, fältmarskalk, president i krigskollegium. Under porträttovalen hopas fälttecken, vapen, och rustningsdetaljer, somligt allmänt syftande på en militär karriär, annat, som riksrådshatten och marskalksstaven, mer särskilt på Gyllenstiernas personliga värdigheter. De ikonografiskt signifikanta elementen som palmkvistarna (segersymboler) tycks bara ha en allmän syftning på krigisk ära, utan några speciella förankringar i Gyllenstiernas biografi. En viss mening kan man utläsa ur distributionen av vapen och troféer i bilden: föremålen till vänster har ålderdomlig prägel (pilbåge, koger, sköld, en romersk örnn), medan de till höger snarare hör till den nya tiden (eldvapen, krut, kanonkulor, sabel). Men även denna symbolik har karaktären av allmängods och är ett ganska typiskt exempel på barockens förkärlek för antitesen gammalt/nytt i dekorativa program.

På en tavla smyckad med rullverksornamentik talar en inskription om för betraktaren vem porträttet föreställer, vilka den avbildades förtjänster var och när han levde. Man kan anta att Gyllenstiernas död är anledningen till att gravyren tillkommit, eftersom den är signerad med hans dödsår. Kanske skall vi betrakta bilden som en dödsruna eller en minnestavla, för offentligt snarare än privat bruk.

Om man utgår från det antropologiska synsättet att avbildningen av en persons yttre i äldre tid bidrog till skapandet och upprätthållandet av personens "sociala personlighet", måste man naturligtvis fråga sig vad som i övrigt ingick i en "social personlighet".¹ Med termen avses här en hypotetisk konstruktion av den information en tänkt samtida betraktare kunde erhålla genom att tolka de signaler som förmedlades av dräkt, bostad, möbler, språk, utseende, gester, handlingar osv. Porträttet skulle då vara en formel för att illustrera denna konstruktion, samtidigt som det var en del av de signaler som konstruktionen vilade på. Svaret på den bildanalys som syftas till här skulle alltså helst vara ett slags beskrivning av den idealiserade Nils Gyllenstierna-bilden för offentligt bruk.

Det mest uppenbara sättet att gestalta personlighet är genom anletsdragen. Detta är emellertid ett av de vanskligaste och mest sub-



Fältmarskalken greve Nils Gyllenstierna (1648-1720) O p d. Signerad 1718 av David von Krafft. Tillhör samlingarna på Krapperups borg.

jektiva områdena för uttolkaren, som, om han skriver i en annan tid, måste hoppas att sättet att avläsa ansiktsuttryck endast marginellt förändrats genom seklen.

En karakteristik av Gyllenstiernas ansiktsuttryck på Thelotts gravyr skulle kanske innehålla ord som "orubblig", "reserverad", "kylig" och "erfaren". Dessa drag är inte lika klart utvecklade i Kraffts målning, där det lätta grodperspektivet visserligen finns med och förstärker modellens högdragna attityd. Målningen är överlag mer naturalistisk än gravyren; Gyllenstierna ser där äldre ut, han har

rynkor och bär den dagliga karolinska uniformen, inte paradrustning, hans blick är inte lika klar och det bestämda draget kring munnen är inte lika markerat. Men gravvyrens förändrade bild av Gyllensstierna visar inte prov på försköning lika mycket som på idealisering, även om resultatet i viss mån blir detsamma. Grundtanken i den idealistiska eller akademiska konstuppfattningen är att konstnären skall korrigera naturens ofullkomligheter genom att söka gestalta den sanna idén bakom ett motiv hellre än att i alla detaljer återge det han eller hon har för ögonen. Resultatet skall visserligen påminna om verkligheten, men skildrad med sina delar i sådana lyckosamma konstellationer som aldrig naturligt uppstår.

En av de främsta talesmännen för en sådan konstsyn och en av 1700-talets främsta porträttmålare, Joshua Reynolds, anger i sin fjärde *Discourse* (1770) riktlinjer för hur porträttören skall göra för att möta kraven från modellen och samtidigt följa konstdoktrинens föreskrifter:

Thus if a portrait-painter is desirous to raise and improve his subject, he has no other means than by approaching it to a general idea. He leaves out all the minute breaks and peculiarities in the face, and changes the dress from a temporary fashion to one more permanent, which has annexed to it no ideas of meanness from its being familiar to us. /.../ It is very difficult to ennoble the character of a countenance but at the expense of the likeness, which is most generally required by such as sit to the painter.²

Rustningen som Nils Gyllensstierna bär uppfyller kravet på tidlös dräkt som Reynolds formulerar det. Att han på det målade porträttet kunnat framställas i den enkla karolinska uniformen har att göra med den ovanliga, realistiska anda som estetiskt präglade miljön omkring Karl XI och, framför allt, Karl XII. Att man i en gravyr, utförd för att bevara minnet av en död och med helt andra förutsättningar för internationell spridning än en målning, anpassar sig till konventionen är inte förvånansvärt.

Även kroppsställningen med vänster hand i sidan och armbågen

pekande ur bildrummet mot betraktaren föranleder en kommentar. Att stå med en hand på höften är en gest som från renässansen och framåt var vanligt förekommande i porträttmåleriet. Med gesten associeras vanligen egenskaper som ledarskap, fattning, stolthet och styrka.³ Den kategori modeller som i bild återges med handen på höften är ganska snävt avgränsad till ett elitskikt, framförallt med militära meriter eller aspirationer, mer sällan statsmän, präster och lärde. Värt att påpeka är att gesten så gott som uteslutande förekommer i bilder av män. Undantagen är kvinnor med makt som Elizabeth I av England, gudinnor som Juno och Minerva och kvinnliga allegoriska figurer, företrädesvis personifikationer av negativa egenskaper som fåfänga eller högmod.⁴

Hur överensstämmer då den bild vi börjar få av Nils Gyllenstierna med samtidens personlighetsideal? Det eftersträvade idealet för den sociala personligheten under 1600- och 1700-tal avvek sällan från den egna samhällsklassens norm. I alla fall får den nutida betraktaren lätt denna uppfattning inför tidens porträtt, oftast intill förväxling lika och med mycket små variationer ifråga om dräkt, bakgrund och ansiktsuttryck. Individualitet tycks, i åtminstone skenbar motsats till exempelvis romantiken eller våra dagar, ha underordnats samhällsställning och sysselsättning i representationen av en person. I själva verket var peruken, det som för en 1900-talsbetraktare gör det svårast att upptäcka det personliga i ett barockporträtt, ett viktigt medel för att så som långt möjligt uppnå konformitet i utseendet och undertrycka individuella drag. På samma sätt var barockens passion för exercis och likformighet i militärsammanhang, liksom uniformens införande under andra hälften av 1600-talet symptom på tidens smak för upprepning, underordning och symmetri.⁵

Det är svårt att avgöra om Olof Thelott avsett att avbilda Nils Gyllenstierna i peruk eller ej. Männen kring den peruklöse Karl XII avbildades sällan med storlockiga, moderiktiga allonge-peruker, men verkade å andra sidan inte heller ha följt kungens vana att helt överge bruket av löshår. Det är uppenbart att vad konstnären än avsett så omfattas Gyllenstiernas ansikte av hår som om han burit peruk.

Idealet för levnadsföring och uppträdande under 1600- och 1700-talen baserades på renässanstankar om ädelhet och dygd, som i sin tur var starkt påverkade av klassisk litteratur.⁶ De stoiska idealen i Ciceros, Senecas och Marcus Aurelius' efterföljd kom under 1600-talet att bli alltmer förhärskande för bilden av hur ädlingen borde leva sitt liv. Han bör, som det står i en engelsk 1600-talsöversättning av Seneca

assist his neighbour that weepeth, without weeping himself.../he will do all this with a peacable mind, and without change of countenance⁷

Det neostoiska filosofiska systemet hade under slutet av 1500-talet utvecklats i skrifter av den flamländske humanisten Justus Lipsius. Idéerna, som i hög grad också kom till uttryck hos Montaigne, kan beskrivas som en syntes av antik stoicism och renässansens kristendom. Neostoicismen har betecknats som en "kritisk macchiavelism", en praktisk filosofi som institutionaliserar en elitistisk samhällssyn där undersåten med sträng disciplin har att lyda en dygderik överhet i kraft av dennas moraliska exempel.⁸ Lipsius' mest populära verk *De Constantia* fick stor genomslagskraft under 1600-talet och blev en av tidens bestsellers med 75 upplagor mellan 1584 och 1783.⁹ Endast genom ståndaktighet och karaktärsfasthet kan man enligt neostoicismen handskas med svåra och oförutsedda situationer, en praktisk visdom som ofta blev temat i barockens litterära produktion. Ståndaktighetens dramatiska möjligheter utvecklades redan av Shakespeare:

*I could well move, if I were as you;
If I could pray to move, prayers would move me,
But I am constant as the northern star,
Of whose true-fixt and resting quality,
There is no fellow in the firmament.*

(Julius Caesar, III, i, 56-60)

Den sinnebild för Caesars viktigaste karaktärsdrag, orubbligheten, som Shakespeare lägger i Caesars egen mun, passade väl in i barockens emblematiske tänkesätt. År 1681 togs polstjärnan upp

som nationell svensk symbol, intimt förknippad med Karl XI personligen (som tecken för kungens karaktärsfasthet), och naturligtvis i ett slags polemik med Ludvig XIV:s framgångsrika användande av solen som personligt emblem.¹⁰

Inom porträttmåleriet kan vissa drag under slutet av 1600-talet tydligt förknippas med de neostoiska tankarna. Inte minst i England där aristokratin omfattade de stoiska idealen i större utsträckning än i andra länder kan porträttmodellernas diskreta klädsel, sammanbitna läppar, bistra uppsyn och klassiserande ställningar förklaras med det stoiska idéklimatet.¹¹ Den allmänna våg av klassicism som sköljde över Europa omkring 1700 förstärktes dessutom i England av ett kulturklimat där man ansåg sig leva i en brittisk-augusteisk guldålder. Alla former av syftningar på den romerska republiken kunde dessutom tolkas som uttryck för en politisk strävan efter parlamentarism. Tidens enorma vördnad för Cicero var också den delvis kopplad till tankar på politisk frihet.

Nils Gyllenstiernas porträtt uttrycker tydligt det ovan skisserade, neostoiska människoidealet (egentligen mansidealet), dels genom ansiktets uttryck av orubblig kyla och ståndaktighet, dels genom den självsäkra kroppsställningen, men också genom attributen i ramverket och den latinska inskriptionen. Inskriptionens text säger att Gyllenstiernas ansikte återges på ett sådant sätt att det (ansiktet) "i kopparn genom dragen, ögonen och munnen andas stora förfäder", vidare att "Om hans förtjänster mot kung och fosterland och om hans tappra gärningar kan inga metaller berätta; ryktet skall sjunga".¹² Texten talar om de klassiskt romerska dygderna: plikten mot fosterlandet, vördnad för förfäderna. *Patria* är ett nyckelord. Även stilistiskt rymmer den korta texten klassiska syftningar: figuren med koppar (här syftande på kopparplåten/kopparsticket) som andas återkallar Aeneidens rad *excudent alii spirantia mollius aera* (VI, 847), ur Anchises' profetia för det romerska folket. Det är en anspråksfull allusion ifall den avser att betraktaren skall dra sig sammanhanget till minnes:

*Andra må forma brons mer konstfullt
och låta den andas,
fånga ett levande ansiktes drag i marmor, och bättre
hävda vid domstol sin sak, med ritstav teckna planeters
banor, och förutspå när stjärnor stiger ur havet;
din lott, romare, är att styra de övriga folken,
upprätta fred - det skall bli din konst -
och skonsamt behandla
slagna som söker skydd, men nedslå alla som trotsar.¹³*

Bortsett från att alla svenska anspråk på något slags herravälde över de kringliggande länderna måste ha skramlat ihåligt 1720, kan man ändå tänka sig möjligheten att hänvisningen till Aeneiden rymmer något av den gamla tanken på att Roms världsmakt överflyttats till de germanska folken, i detta fall svenskarna. Denna idé hade under hela 1600-talet funnits som ett slags allmänuropeisk strömning, uppblandad med diverse nationalromantiska versioner av vilket folk som fortsättningsvis skulle få lov att styra, ställa och nedslå trotsande.¹⁴ I den svenska propagandan, inte minst under Karl XII:s krig var tanken sällan långt borta och Nicodemus Tessins entusiasm för allt romerskt avsatte spår av tillfällig och mer permanent karaktär. Den inledningsvis nämnda uppdelningen av det vapen- och fältteckenbråte som uppfyller Thelott-gravyrens nedre del i en ålderdomlig hög, med bl a den romerska örnen, och en modernare är ett allmänt uttryck för samma *translatio imperii*-tanke.

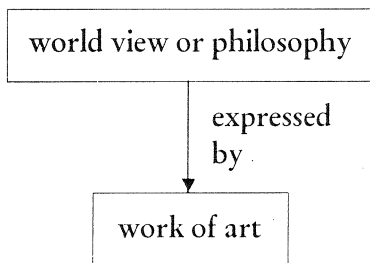
Tolkningen av porträttgravyren är alltså den att den bild som ges av Nils Gyllenstierna är fältherren som i romersk anda gjort sin plikt mot ett fosterland som belönat honom med de utmärkelser, vilkas tecken vi ser nedanför bilden, och som hans karaktär, orubblig och ädel, gör honom värdig att inneha. Att modellen själv var död när gravyren gjordes hindrar inte att hans sociala personlighet skildras på ett korrekt och önskvärt sätt. Om honom som person får vi ändå inte veta mycket.¹⁵

Författaren har i det ovanstående gjort ett försök till en tolkning av ett kopparstick från 1720. Nedanstående är en kort kommentar av

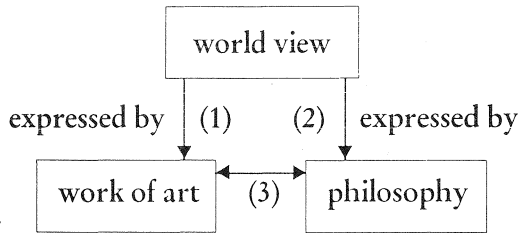
teoretisk karaktär rörande tolkningens natur.

I Erwin Panofskys ofta citerade text "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art" illustreras ikonologins tolkningsschema i en lika ofta reproducerad tablå, där de tre tolkningsstegen "Pre-iconographical description (and pseudo-formal analysis)", "Iconographical analysis" och "Iconological interpretation" anges.¹⁶ En slarvig läsning, som inte sällan resulterar i missuppfattningar, är att den ikonografiska och den ikonologiska tolkningsprocessen båda skulle vara analytiska till karaktären. Så är inte fallet. Den ikonografiska tolkningen är analytisk: genom "knowledge of of literary sources (familiarity with specific themes and concepts)" kan man få reda på vad handen på höften betyder, att flera företeelser i bilden syftar på den romerska antiken osv. Den ikonologiska tolkningen är *syntetisk* till sin natur. Det man behöver för att genomföra den är "Synthetic intuition (familiarity with the essential tendencies of the human mind), conditionend by personal psychology and *Weltanschauung*".

Syntesen, som kan innehålla tolkningar av allegorier såväl som former, färgbehandling och tekniskt utförande, bör också beröra sådant som var omedvetet för bildens upphovsman. I exemplet med stoiska ideal i Nils Gyllenstiernas porträtt bör det framgå att den moralfilosofiska bakgrunden sannolikt var okänd för kopparstickaren Olof Thelott. Hans utgångsläge var andra porträtt som efterbildades och hans egen världsåskådning. Ett viktigt påpekande som görs av Göran Hermerén kan också precisera vad som avses i uppsatsen, nämligen att följande bild förefaller att illustrera den ikonologiska tolkningen:¹⁷



Men de filosofiska doktrinerna som ofta bidrar till Panofskys egna konsttolkningar, är inte identiska med en världsåskådning. Där-
emot kan filosofin uttrycka världsåskådningar likaväl som konstverk
kan det. Följande modell gäller alltså:



Porträttet av Nils Gyllenstierna uttrycker alltså inte neostoisk
filosofi, utan en världsåskådning färgad av bl a denna filosofis idéer.

Fotnoter

¹Jag utgår här från resonemanget hos Peter Burke, "The presentation of self in the Renaissance portrait", i *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge 1987, 151. Burkes termer ligger på engelska närmare varandra än mina översättningar: "The painted face made its contribution to social 'face'".

²*Joshua Reynolds, Discourses*, (ed. Pat Rogers) London 1992, 132-133

³Joaneath Spicer, "The Renaissance elbow", i *A Cultural History of Gesture*, (ed. Jan Bremmer, Herman Roodenburg), Cambridge 1991, 84-128, *passim*.

⁴Spicer, 100

⁵Michael Roberts, *Sverige och Europa. Studier i svensk historia*, Stockholm 1969, 117, 125

⁶David Mannings, "Shaftesbury, Reynolds and the Recovery of Portrait-Painting in Eighteenth-Century England", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3, 1985, 322

⁷*Seneca, Workes*, Engelsk översättning av Thomas Lodge, 1614, 608, citerad efter Mannings, 322

⁸Allan Janik, *Cordelias tystnad*, Stockholm 1991, 74-75

⁹Gerhard Oestreich, *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates*, Berlin 1969, 41

¹⁰Kurt Johannesson, *I polstjärnans tecken*, Uppsala 1968, 123

¹¹Mannings, 322

¹²Tack till Ida Månsson och Cajsa Sjöberg på Classicum i Lund för hjälp med latinet och Vergilius-citatet

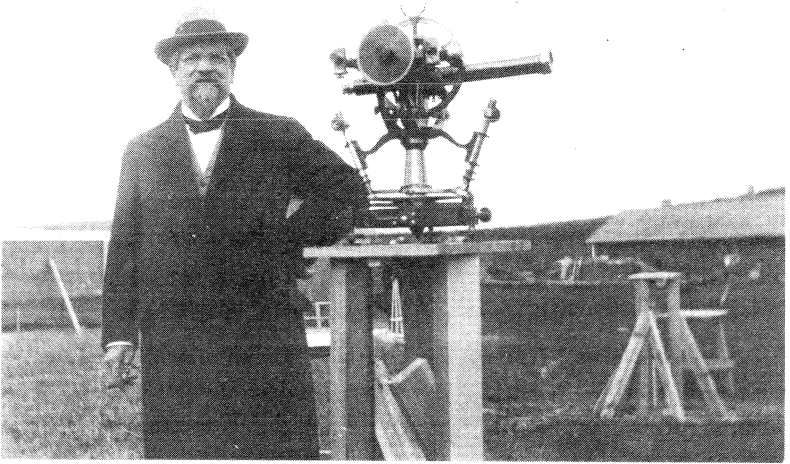
¹³*Aeneiden, VI, 847-853 i Ingvar Björkessons tolkning*, Stockholm 1988

¹⁴Lars Gustafsson, *Virtus politica. Politisk etik och nationellt svärmeri i den tidiga stormaktstidens litteratur*, Uppsala 1956, 231 och *passim*.

¹⁵Den som i porträttet vill läsa in någon form av politiskt innehåll med anknytning till Gyllenstiernas fall 1719 pga av sin nära liering med Arvid Horn vid motsättningen mellan Ulrika Eleonora och Horn, bör kanske vara försiktig. Intressant är emellertid att notera att Kraffts Gyllenstierna-porträtt saknas i det galleri med Karl XII:s krigare som Ulrika Eleonora lät inreda på Drottningholm, trots att det utförts samtidigt, troligen i Lund, som de andra målningarna i serien.

¹⁶Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", *Meaning in the visual Arts*, New York 1955, 40-41

¹⁷Göran Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Arts*, Lund 1969, 137-138 (även figurerna)



Bernhard Hasselberg bredvid en teodolit, KVA:s Fysiska institutions solförmörkelseexpedition, Sollefteå augusti 1914. Hasselbergs papper, UUB okat. 466 k:2.

ASTRONOMISKT PORTRÄTT- GALLERI

Gustav Holmberg

Fototekniken och vetenskapen

Fotografiet har en intressant och som Lena Johannesson påpekat fortfarande oskriven vetenskapshistoria.¹ I det svenska 1800-talet var vetenskapen tidigt intresserad av den nya tekniken. På våren 1842 var akademins ledamöter Berzelius och Fabian Wrede igång med fotografiska försök, i samarbete med akademins instrumentmakare. Även fysikinstitutionerna i Lund och Uppsala köpte tidigt daguerreotypiutrustningar från Paris.² Det kom emellertid att dröja innan den initialt ganska svårhanterliga tekniken på allvar blev ett vetenskapligt verktyg. Bland medicinarna kan man peka på Karolinska institutet, där Carl Curman - entusiastisk och inte oäven amatörfotograf - startade en ateljé för medicinsk fotografering 1861.³ Fototekniken togs så småningom i bruk av zoologer och meteorologer: kända exempel är A.W. Malms fotografiska dokumentation av en val som strandat vid den bohuslänska kusten 1865 och Hugo Hildebrandssons fotografiska studie över molnklassifikation från 1877, utförd tillsammans med uppsalafotografen Henri Osti. Användandet av fototekniken ökade: i stora drag var det vid slutet av 1870-talet och under 1880-talet som fototekniken slog igenom med full styrka i vetenskapen. En viktig orsak var introduktionen av torrplåtarna vid 1880-talets början. Fotoplåtarna kom nu färdigpreparerade från fabriken, bearbetningen före och efter exponering var nu förhållandevis lättskött jämfört med daguerreotypin

och våtplåtsprocessen. Plåtarna blev dessutom känsligare. Inom antropologin och etnologin blev fotot mer och mer brukat under århundradets andra hälft.⁴ På liknande sätt ökade användningen av fotot inom polarforskningen i takt med att tekniken blev mer lätthanterlig. Polarfararnas folkligare kollegor, de mängder av människor som lydde Svenska Turistföreningens paroll ”Känn ditt land”, var också utrustade med kameror.⁵ Inom astronomin ökade intresset för fototekniken under 1880-talet, organiserat bland annat kring det internationella Carte du Ciel-projektet. De tre svenska astronomiska observatorierna skaffade fotografisk utrustning under 1880- och 1890-talen. Fototekniken användes för att observera himlakropparnas lägen och ljusstyrkor samt att registrera deras spektra. Man menade att tekniken var mer objektiv än de tidigare visuella metoderna.⁶

Vid 1880-talets slut bildades flera fotografiska föreningar i Sverige. Fotografiska föreningen i Stockholm grundades 1888, samma år Göteborgs Fotografi-amatör-förening. Uppsalas Fotografi-förening grundades 1889, Sundsvalls fotografiska förening 1893 och Lunds Fotografiska förening 1893.⁷ En studie av dessa föreningars medlemslistor visar att ganska många av dåtidens naturvetenskapsmän var medlemmar i fotoföreningarna. Det fanns ett brett intresse för fotot som vetenskapligt verktyg. I föreningarna kunde dessutom vetenskapens arbeten med fototekniken komma andra till nytta. Exempelvis gjorde astronomen Nils Dunér en noggrann genomgång av 124 recept på framkallare, publicerad i *Fotografisk tidskrift*, årgång 3 och 4.

Fototekniken och bildsamlandet

Då fototekniken uppfunnits dröjde det innan fotografiet blev billigare att framställa. Under 1840- och 1850-talen hade fotografiet varit en ganska dyr produkt. 1860-talet innebar ett spektakulärt genombrott som såg en ny heminredningsdetalj anlända till medelklassens hem: fotoalbumet, snart på varje salongsbord.⁸ Fotografiet var på god väg att bli ett medium för den breda allmänheten. I samband med

massgenombrottet standardiserades bilderna. Det så kallade visitkortet - 6 x 9 cm - blev det gängse formatet för bruksporträttet. Bilderna togs i en kamera med fyra objektiv som exponerade ena halvan av glasplåten (tekniken har levt vidare i vissa nutida kameror för passfoton). Kassetten flyttades och andra halvan av plåten exponerades. På plåten fanns nu 8 negativ. Plåten kontaktopierades. Processen gav ett flertal bilder med minimal arbetsinsats. Visitkorten var billiga och framställdes i massor. Så småningom fick det konkurrens av det exklusivare kabinettsporrättet, med ett större format, ofta 11 x 14 cm, men även andra storlekar var vanliga.⁹

Fototekniken hade en demokratisk sida. Fler människor kunde låta sig avbildas än tidigare, albumen fylldes med bilder av släkt och vänner. I albumen fylkades emellertid inte endast nära och kära. Foton av kungligheter, skådespelare, sångare och andra tidens kändisar inhandlades och hamnade i folks fotoalbum.¹⁰ Bilden blev något man gav bort, bytte och samlade på. Albumen var konstruerade så att man lätt kunde byta ut bilderna, en operastjärna som blivit inne kunde lätt ersätta någon föredetting. Det vore värt en större upplagd studie att kartlägga vad för slags bilder som fanns i fotoalbumen, men en gissning torde bli att fotoalbumet blev en sorts mikrokosm som avspeglade samhället, från toppen ned till den egna familjen. En vanlig parallell till dessa hierarkier i album var mosaikbilden, som i en enda bild avporträtterade samhällets stora kedja. Den franske fotografen E. Farrington Melvilles mosaikbild över det svenska etablissemanget, troligtvis från 1863, var den mest spridda, men det fanns flera varianter på samma tema.¹¹

I samhällets övre skikt - där vi väl bör placera in vetenskapen - hade förstås bildsamlandet pågått långt före fototeknikens inträde på arenan. Universiteten och Vetenskapsakademien har under årens lopp samlat in ganska stora samlingar konst.¹² I detta arbete kunde fototekniken rekryteras, och vi skall här se på ett sådant fall, Bernhard Hasselbergs *Astronomiskt porträttgalleri*.

Hasselberg

Mannen bakom Astronomiskt porträttgalleri, Bernhard Hasselberg (1848-1922), var en av Sveriges mest framgångsrika naturvetenskapsmän vid tiden kring sekelskiftet 1900. Efter disputation i Uppsala 1872 kom han till det ryska centralobservatoriet i Pulkova, beläget strax utanför St Petersburg, där han fick möjlighet att möta den astronomiska forskningsfronten. Framför allt kunde han där börja arbeta inom den då framväxande astrofysiken, en gren av astronomin som radikalt kom att omskapa den astronomiska världsbilden. 1889 återvände han till Sverige och en position som Vetenskapsakademiens fysiker och arbete inom laboratoriefysiken snarare än inom astrofysiken. Hasselbergs specialitet blev kartläggning av atomspektra i hög upplösning. Vetenskapsteoretiskt hörde han till den empiribaseerade krets som Sven Widmalm har kallat Uppsalaskolan. Naturens fundamentala lagar var redan kända; för fysikern återstod att mäta fenomenen med den högsta precision som var möjlig, det var i den sista decimalen naturen skulle avlockas sina hemligheter.¹³

Hasselbergs höga anseende gjorde att han kunde ta plats i Nobelkommittén för fysik när den började arbeta 1900. Hans vetenskapsteoretiska ståndpunkt bröts snart mot en annan mer teorivänlig. Striderna mellan de olika fraktionerna intensifierades i takt med att fysiken hastigt utvecklades; det som brukar kallas modern fysik, med kvantfysik och relativitetsteori, grundlades ju vid den här tiden. Ett tecken på Uppsalaskolans närvaro i fysikkommittén är bland annat Plancks sena pris (1918!) och den något säregna motiveringen för Einsteins pris.¹⁴

Vid sidan av arbetet i Nobelkommittén ägnade Hasselberg vid sekelskiftet och framåt allt mer tid åt andra saker än ren forskning. Han intresserade sig för sina vetenskapers historia: 1901 publicerade han en kommenterad utgåva av Tycho Astronomiae instauratae mechanica, och han arbetade med akademiens samlingar av äldre instrument. Det var vid denna tid han började sammanställa sina samlingar av vetenskapsmäns porträtt.

Bildsamlingens teknik och urval

Den uppsättning av Astronomiskt porträttgalleri jag studerat finns på Uppsala universitetsbiblioteks kart- och bildavdelning och innehåller porträtt av 209 astronomer. Bildsamlingen är fotografisk, Hasselberg har fotografiskt reproducerat bilder vars ursprungliga tekniker varierar. Astronomer samtida med Hasselberg är förstas oftast avbildade fotografiskt, några är ursprungligen oljor. Bland äldre astronomer finns även andra tekniker representerade, till exempel medaljongen.

Bilderna har alltså lite olika ursprung, men har förts samman till en gängse standard- Bilderna är monterade på tjock kartong och formatet är 15 x 21.5 cm, en variant av kabinettsformatet. Homogeniteten i materialet är påfallande. Det är tydligt att Hasselberg lagt ned stor möda på att åstadkomma ett fullödigt tekniskt arbete. Det är en god fototekniker som skymtar bakom detta arbete.

Den tekniska homogeniteten har sällskap av en bildmässig dito. Bildspråket är officiöst, strämlinjeformat. Det stora flertalet vetenskapsmän möter oss här på en officiell nivå (inte sällan är de ordensprydda), endast några få är avbildade bland sina arbetsredskap. Här finns liten spontanitet och desto större allvar. Sällan ser man att det är vetenskapsmän som är avbildade.

Generellt finns i porträttgalleriet många av de namn som vi förväntar oss att finna på en astronomisk parnass sammanställd kring sekelskiftet 1900. Bildsamlingen är dock på intet sätt komplett. Frånvaron av bilder från antiken och den arabiska guldåldern är självklar, eftersom det finns så få bilder bevarade. Desto märkligare är frånvaron av namn som bröderna Paul och Prosper Henry, Ernest Mouchéz, Karl Friedrich Zöllner, Oswald Lohse, H.C.F. Schjellerup, Mahoney Christie, Caroline Herschel, Johannes Wilsing, Louis Thollon, Theodor Brorsen, J.H. Schröter med flera. Dessa är alla empiriker, så deras frånvaro kan inte förklaras med Hasselbergs vetenskapsteoretiska ståndpunkt. Däremot kan denna förklara frånvaron av Emanuel Swedenborg, Giordano Bruno, Nicolaus från Cusa, Thomas Digges, Immanuel Kant, Arthur Schuster med flera, alla

namn som kanske hamnade utanför samlingen därför att de inte passa in i Hasselbergs definition på god vetenskap.

En annan urvalsprincip är den glidande värdeskalan: ju äldre astronomer desto mer elitistiskt blir urvalet, medan Hasselbergs samtid representeras av astronomer på såväl högre som lägre nivå. En tidigare epok, säg fram till Newton, representeras endast av de riktigt stora namnen. Härifrån saknas namn som Johannes Bayer, Andreas Cellarius, Johannes Müller (Regiomontanus), Peter Apianus, Georg Peurbach, Georg Joachim Rheticus, Thomas Digges, Giovanni Battista Riccioli, Simon Marius, Christoph Scheiner, Michael Mästlin, Christopher Wren, Wilhelm IV (landgraf von Hessen), David och Johan Fabricius, Jean Picard, Jean Richer, Wilhelm Schickard, Jeremiah Horrocks, William Gascoigne, Thomas Streete med flera (listan kan göras längre). Varför utelämnade Hasselberg dessa när han samtidigt inkluderade namn som Davis, Engström, Franz, Glase-napp, Helmert, Karlinski, Rümker, Schur, Weiss med flera astronomer som väl knappast kan sägas ha omdanat 1800-talets astronomi?

En förklaring kan vara svårigheten att i sin samtid, utan hjälp av det historiska perspektivet, utpeka vem som är en god astronom. Dessutom finns en teknisk aspekt, det var förstås lättare för Hasselberg att få tag i porträtt av samtida astronomer. Men det kanske inte är hela sanningen. En annan möjlighet är att Hasselberg medvetet utelämnade medelmåttorna från den äldre tiden. Bildsamlingens uttalade syfte kan ha varit att hylla vetenskapen i Hasselbergs egen samtid genom att bruka vetenskapshistoriens giganter. För att höja statusen på sin parnass garnerade han anrättningen med en samling klassiker av yppersta klass. Hasselberg och hans samtida kollegor blev Galileis, Newtons och Gauss' likar.

I samlingen finns instrumenttillverkarna John Dollond, G.B. Amici, G.F. von Reichenbach, Adolph, J.A. och J.G. Repsold, H.A. Rowland samt Adolf och C.A. Steinheil. Av dessa var Rowland av den största betydelse för Hasselbergs egen vetenskapliga gärning, då han producerade unikt högkvalitativa gitter. Instrumentmakarna har här gjort sällskap med vetenskapsmännen på den parnass som bild-

samlingen utgör. Det är inget ovanligt genom vetenskapens historia. Numera är de nästan försvunna från den vetenskapliga scenen; i takt med framväxten av Big Science har den enskilde instrumentmakarens närmast konstnärliga förmåga kommit att ersättas av teknikernas lagarbete i elektronikindustri och liknande organisationer. Få talar idag om vilka som varit inblandade i konstruktionen av de senaste och häftigaste teleskopen - förr i världen framhöll observatorierna stolt att man ägde en Clarkrefraktor, ett Rowlandgitter eller en Doll-ondtub. Den vetenskapliga tekniken har blivit större och samtidigt mer personlig.

Hasselberg och vetenskapens porträttvärld

Vetenskapens centrala organisationer - tidskrifter, akademier - har verkat som definierande faktorer för vad som anses vara god vetenskap. Vetenskapens stora män skulle hyllas för sina insatser och därvid vinna ära och ryktbarhet. Sven Delblanc kallar det eftervärldsdoktrinen. Sven Widmalm har visat hur bilden haft en roll att spela för detta värv.¹⁵ Ett exempel på bildens roll är KVA:s konstsamlingar. Genom akademins historia har bilder och byster insamlats, föreställande beskyddare och berömda ledamöter. Konstens närvaro i lokalerna ute i Frescati är högst påtaglig. Dessutom har akademins rika produktion av medaljer och minnespenningar varit en process för mångfaldigande av ära. Detta är en bakgrund till Hasselbergs porträttsamlade.

En annan bakgrund är det relativt stora intresset för vetenskaps-historia bland svenska naturvetare vid den här tiden, vilket inte minst visar sig om man ser vad som publicerades. Gustaf Eneström publicerade en serie matematikhistoria, *Bibliotheca mathematica* (1884-1914); Vetenskapsakademien gav ut *Swedenborgs vetenskapliga skrifter*; samma institution publicerade mycket material kring Linnéjubiléet 1907; Erik Nordenskiölds *Biologins historia* (1921-1923) har blivit något av ett standardverk. Till detta knippe tyngre publikationer kan fogas tidens blomstrande populärvetenskapliga litteratur,



*En av bilderna i Astronomiskt porträttgalleri:
Heinrich Louis d'Arrest.*

som ofta innehöll ett vetenskapshistoriskt element.¹⁶ Ett centrum för detta intresse fanns i Vetenskapsakademien, som förutom de tidigare nämnda publikationerna även hade en ständigt växande instrument-samling att bevara. Det s.k. Fysiska Kabinettet innehöll en mängd äldre instrument, och under 1920-talet arbetade Vilhelm Carlheim-Gyllensköld med akademins instrumentsamlingar som han utökade och försökte underhålla så gott det gick. Carlheim-Gyllenskölds skapelse Museet för de exakta vetenskapernas historia hade en rik samling instrument (men lyckades inte få lokalfrågan löst på ett tillfredsställande sätt).¹⁷ Intresset för vetenskapshistoria i dessa kretsar hade flera orsaker. Minnen från vetenskapens fornstora dar skulle påminna om stolta föregångare, ibland med nationalistiska förtecken, ibland som ett sätt att understödja vetenskapens expansion i samhället.¹⁸

Bernhard Hasselberg ingick i den krets kring akademien som intresserade sig för vetenskapshistoria. Han katalogiserade Fysiska Kabinettets samlingar av instrument, och började samla in porträtt av vetenskapsmän. Insamlandet av porträtten började senast år 1900.¹⁹ Arbetet fortgick under en följd av år, och 1915 uppgick samlingen till omkring 400 negativ.²⁰ Det här studerade Astronomiskt porträttgalleri utgör en underavdelning av Hasselbergs bildsamling. Hans samlande av fotografiska reproduktioner föreställande vetenskapsmäns porträtt hör samman med intresset för vetenskapshistoria. Samlingen etiketteras som "fotografiska reproduktioner af porträtt till de exakta vetenskapernas historia" i Hasselbergs verksamhetsberättelse 1916.²¹

Vurmen för vetenskapshistoria bland sekelskiftets vetenskapsmän kan ses som en önskan att placera in sig själva i ett historiskt sammanhang, men också ett sätt att höja vetenskapens status i samhället. Med det ärorika förflutna insamlat, exponerat och mångfaldigt skulle vetenskapens framsteg och segrar bli tydliga. I detta arbete var porträtteringen ett av de verktyg man använde. Hasselberg ville effektivisera, mekanisera, arbetet genom att utnyttja fotots möjligheter att förhållandevis hastigt framställa en större samling porträtt. I *Astronomiskt porträttgalleri* möts vetenskapshistoria och porträtterandet av vetenskapsmän för att gemensamt framhäva skråets förtjänster.

Jag vill rikta ett tack till Lars-Olof Larsson vid kart- och bildavdelningen, Uppsala universitetsbibliotek, som på flera sätt bistått, inte minst med intressanta synpunkter.

Fotnoter

¹ Lena Johannesson, "Kameran som idémaskin", i *Gyllene äpplen*, ed. Gunnar Broberg (Stockholm, 1991).

² Rolf Söderberg och Pär Rittsel, *Den svenska fotografins historia* (Stockholm, 1983), 20f.

³ Söderberg och Rittsel, 139. Gustaf Retzius, som då var student, berättar att han sökte sig till Curman för att lära sig fotokonstens tillämpning inom medicinen. Gustaf Retzius, *Biografiska anteckningar och minnen*, 2 vol (Uppsala, 1933), I, 170f.

⁴ Gunnar Broberg, "Bakom och framför kameran", *Västerbotten*, nr 2 1990.

⁵ Söderberg och Rittsel, 170-197.

⁶ För en studie av fototeknikens introduktion i svensk astronomi, se min opublicerade uppsats *Om fototeknikens roll i svensk sekelskiftesastronomi*.

⁷ Uppgifter om föreningarna och deras medlemmar i *Fotografisk tidskrifts årsbok 1894-1895*, 80ff samt de första årgångarna av *Fotografisk tidskrift*.

⁸ Söderberg och Rittsel, 34; Solfrid Söderlind, *Porträttbruk i Sverige 1840-1865* (Stockholm, 1993), 206-221; om prisutvecklingen, Söderlind, 193ff, 207. Se även

Anna-Maja Nylén, "Familjealbumet", *Fataburen* 1955, 161-178, för exempel på bilderna i allmogens fotoalbum. Nylén kompletterar Söderlind som främst studerar porträtteringen i samhällets övre skikt.

⁹ Söderberg och Rittsel 48.

¹⁰ Marknadens efterfrågan på kändisbilder tycks ha varit enorm. Fotograf Martin Josephson sålde på två månader 6000 visitkort föreställande prästersåndet och borgerskapets riksdagsmän. Söderling, 208-

¹¹ Söderberg och Rittsel, 44; Söderlind, 236f.

¹² För KVA:s konstsamling, se Brita Stina Nordin-Pettersson, *Vetenskapsakademins konstsamlingar: förteckning över porträtt, medaljer och övriga konstföremål* (Stockholm, 1971).

¹³ Sven Widmalm, "Uppsalaskolan inom svensk fysik ca 1850-1910", i *Från hermetism till rationell distribution: föredrag vid svensk idéhistorisk konferens* 1992, ed. Bo Sundin (Umeå, 1993); Sven Widmalm, "Vetenskapens korridorer: experimentalfysikens institutionalisering i Uppsala 1858-1910", *Lychnos* 1993.

¹⁴ Om Uppsalaskolan i fysikkommittén, se Robert Marc Friedman, "Nobelpriset och de vetenskapliga disciplinernas historia: Preliminära tankar och principer", spec. 140ff, i *Kunskapens trädgårdar: Om institutioner och institutionaliseringar i vetenskapen och livet*, ed. Gunnar Broberg, Gunnar Eriksson och Karin Johannisson (Stockholm, 1988).

¹⁵ Sven Widmalm, *Mellan kartan och verkligheten: geodesi och kartläggning, 1695-1860* (Uppsala, 1990), 225-234.

¹⁶ För en kartläggning av naturvetarnas intresse för vetenskapshistoria, se Gunnar Broberg, "Naturvetenskapsmännen om sin egen historia: halvseket före Nordström", *Lychnos* 1983.

¹⁷ Wilhelm Odelberg, "Vetenskapsakademins lärdomshistoriska samlingar", *Svenska museer* 1962:2; Anders Carlsson, *Bland kulturens finaste blommor: Vilhelm Carlheim-Gyllensköld och Museet för de exakta vetenskapernas historia* (Forskningsprogrammet Stella: Modern vetenskapshistoria 1850-2000. Arbetsrapport 1, 1994).

¹⁸ Gunnar Broberg, "Naturvetenskapsmännen". Den ideologiska inramningen kring *Astronomiskt porträttgalleri* rör snarare vetenskapens status i samhället än det nationalistiska projektet.

¹⁹ William Huggins till Hasselberg 25/3 1900. UUB okat. 466i:1 (NC 801).

²⁰ Fysiska institutionens årsberättelse, *KVA Årsbok* 1916, 118f. 1911 hade ett "[s]tativ för uppsättning af teckningar, gravyrer, fotogrammer och dyl. för fotografisk reproduktion" införskaffats till fysiska institutionen och därmed effektiviserat avfotograferandet. Fysiska institutionens årsberättelse, *KVA Årsbok* 1912, 107.

²¹ Fysiska institutionens årsberättelse, *KVA Årsbok* 1916, 118f.

Astronomiskt porträttgalleri

Astronomiskt porträttgalleri innehåller 209 personer. 5 är ännu oidentifierade och alltså inte med här. Ytterligare några har en något osäker identifikation, markerat med ? alternativt *eller*.

Cleveland Abbe 1838-1916	Franz Brünnow 1847-1891
John Couch Adams 1819-1892	Octave Callandreaux 1852-1904
George Biddell Airy 1801-1892	William Wallace Campbell 1862-1938
Theodor Albrecht 1843-1915 <i>eller</i> Sebastian Albrecht	Moritz Cantor 1829-1920
Jean d'Alembert 1717-1783 1876-	Cartesius 1596-1650
Giovanni Battista Amici 1786-1868	Giovanni Domenico Cassini 1625-1712
Francois Arago 1786-1853	Augustin Cauchy 1789-1857
Friedrich Wilhelm Argelander 1799-1875	Anders Celsius 1701-1744
Heinrich Louis d'Arrest 1822-1875	Carl Vilhelm Ludvig Charlier 1862-1934
Arthur Auwers 1838-1915	Clairaut 1713-1765
Ernst Frederik van de Sand Bakhuyzen 1848-1918	Comstock 1855-1934
Oskar Backlund 1846-1916	Ralph Copeland 1837-1905
Robert Ball 1840-1913	Nicolaus Copernicus 1473-1543
Daniel Bernoulli 1700-1782	Luigi Cremona 1830-1903
Jacques Bernoulli 1654-1705	George Darwin 1845-1912
Johannes Bernoulli 1667-1748	William Rutter Dawes 1799-1868
Friedrich Wilhelm Bessel 1784-1846	Charles Henry Davis 1807-1877
George Bond 1825-1865 <i>eller</i> William Bond 1789-1859	Friedrich Deichmüller 1855-1903
James Bradley 1693-1762	Jean Baptiste Joseph Delambre 1749-1822
Tycho Brahe 1546-1601	Henri Alexandre Deslandres 1853-1948
Carl Bruhns 1830-1881	Lejeune Dirichlet 1805-1859
Heinrich Bruns 1848-1919	John Dollond 1706-1761

Giovanni Donati 1826-1873
 Anders Donner 1854-1938
 Henry Draper 1837-1882
 Dmitry Dubjago 1849-
 Nils Dunér 1839-1914
 Edwin Dunkin 1821-
 Albrecht Dürer 1471-1528
 Wilhelm Döllén 1820-
 Pehr Elvius 1660-1718 (?)
 Johann Franz Encke 1791-1865
 Rudolf Engelmann 1843-1909
 Folke Engström 1856-1926
 Leonhard Euler 1707-1783
 Carl Fearnley 1818-1890
 Pierre Fermat 1601-1665
 Camille Flammarion 1842-1925
 John Flamsteed 1646-1720
 Jean Baptiste Joseph Fourier 1768-
 1830
 Julius Franz 1847-1913
 Christian Frisch 1807-
 Lazarus Fuchs 1833-1902
 Galileo Galilei 1564-1642
 Johann Gottfried Galle 1812-1910
 Pierre Gassendi 1592-1655
 Carl Friedrich Gauss 1777-1855
 David Gill 1843-1914
 Sergei von Glasenapp 1848-
 John Goodricke 1764-1786
 Benjamin Apthorp Gould 1824-1896
 Hugo Gyldén 1841-1896
 Johann Georg Hagen 1847-1930
 George Ellery Hale 1868-1938
 Asaph Hall 1829-1907
 Edmond Halley 1656-1743
 Peter Andreas Hansen 1795-1874
 Bernhard Hasselberg 1848-1922
 Maximilian Hell 1720-1792
 Robert Helmert 1843-1917
 John Herschel 1792-1871
 William Herschel 1738-1822
 Johannes Hevelius 1611-1687
 George William Hill 1838-1914
 Edward Holden 1846-1914
 Karl Hornstein 1824-1882
 William Huggins 1824-1910
 Alexander von Humboldt 1769-1859
 Christian Huyghens 1629-1695
 Jules Janssen 1824-1907
 Frederik Kaiser 1808-1872 (?)
 Jacobus Cornelius Kapteyn 1851-
 1922
 Franciszek Karlinski 1830-1906
 Johannes Kepler 1571-1630
 Gustav Robert Kirchhoff 1824-1887
 Samuel Klingenskierna 1698-1765
 Edward Ball Knobel 1841-1930
 Leo Koenigsberger 1837-1921
 Miklos von Konkoly Thege 1842-
 1916
 Heinrich Kreutz 1854-1907
 Leopold Kronecker 1823-1891
 Johann Nepomuk Krieger 1865-1902
 Adalbert Krüger 1832-1896
 Joseph Louis Lagrange 1736-1813
 Joseph-Jérôme Lefrançais de Lalande
 1732-1807
 Samuel Pierpoint Langley 1834-1906
 Pierre Simon Laplace 1749-1827
 Rudolf Lehmann-Filhés 1854-1914
 Gottfried Wilhelm Leibniz 1646-1716
 Urbain Jean Joseph Le Verrier 1811-
 1877
 Sophus Lie 1842-1899
 Lorentz Leonard Lindelöf 1827-1908
 Edward Lindemann 1842-1897
 Daniel Georg Lindhagen 1819-1906
 Anders Lindstedt 1854-1939
 Norman Lockyer 1836-1920
 Maurice Loewy 1833-1907 *eller* Ben-

jamin Loewy 1831-	Adolph Repsold 1806-1871
Guiseppe Lorenzoni 1843-1914	Johann Adolph Repsold 1838-1919
Percival Lowell 1855-1916	Johann Georg Repsold 1770-1830
C. Robert Luther 1822-1900	Friedrich Wilhelm Ristenport 1868-1913
Nevil Maskelyne 1732-1811	Hermann Romberg 1836-1898
Pierre Louis de Maupertuis 1698-1759	Henry Augustus Rowland 1848-1901
Charles Messier 1730-1817	Ernest Rutherford 1871-1937
Albert Abraham Michelson 1852-1931	Georg Rümcker 1832-
Gösta Mittag-Leffler 1846-1927	Ole Römer 1644-1710
Gaspard Monge 1746-1818	William Parson, 3d earl of Rosse 1800-1867
Johann Heinrich Mädler 1794-1874	Adalbert Safarik 1829-1902
Axel Möller 1830-1896	Giovanni Santini 1787-1877
Simon Newcomb 1835-1909	John Martin Schaeberle 1853-1924
Isaac Newton 1642-1727	Ernst Schering 1833-1897 <i>eller</i> Karl Schering 1854-1925
Magnus Nyrén 1837-1921	Giovanni Virginio Schiaparelli 1835-1910
Heinrich Olbers 1758-1840	Julius Schmidt 1825-1884
Theodor von Oppolzer 1841-1886	Herman Schultz 1823-1890
Jean Abraham Crétien Oudemans 1827-1906	Heinrich Christian Schumacher 1780-1850
John Adelbert Parkhurst 1861-1925	Wilhelm Schur 1846-1901
Carl Frederik Pechüle 1843-1914	Eduard Schönfeld 1828-1891
Charles Dillon Perrine 1867-1951	Angelo Secchi 1818-1878
Henri Joseph Anastase Perrotot 1845-1904	Virgil Snyder 1869-
Christian August Friedrich Peters 1806-1880	Gustav Friedrich Wilhelm Spörer 1822-1895
Christian Heinrich Friedrich Peters 1813-1890	Adolph Steinheil 1832-1893
Guiseppe Piazzi 1746-1826	Karl August Steinheil 1801-1870
Giovanni Plana 1781-1864	Ormond Stone 1847-1933
Émile Plantamour 1815-1882	Edward James Stone 1833-1897
John Pond 1767-1836	Hermann Struve 1854-1920
Charles Lane Poor 1866-1951	Ludwig Struve 1858-1858-1920
Charles Waller Pritchett 1823-1910	Otto Struve 1819-1905
George Antoine Pons Rayet 1839-1906	Wilhelm Struve 1793-1864
Georg Friedrich von Reichenbach 1771-1826	Gustaf Swanberg 1802-1882
	Jöns Swanberg 1771-1851
	Pietro Tacchini 1838-1905

Robert Thalén 1827-1905	Edmund Weiss 1837-1917
Thorvald Nicolai Thiele 1838-1910	August Wijkander 1849-1913
John Macon Thome 1843-1908	Volkert Simon Maarten van der Will- igen 1822-1878
Friedrich Tietjen 1834-1895	Lionardo da Vinci 1452-1519
Francois Félix Tisserand 1845-1896	August Winnecke 1835-1897
David Todd 1855-	Hermann Carl Vogel 1841-1907
Atanasius Franz Didrik Wackerbarth 1813-1884	Rudolf Wolf 1816-1893
August Wagner 1828-1885	Vito Volterra 1860-1940
Pehr Wilhelm Wargentín 1717-1783	Charles Augustus Young 1834-1908
Ladislaus Weinek 1848-1913	Anders Jonas Ångström 1814-1874

PRIMITIVISM OCH NAZISM:

Eric Hallström vittnar

Jonas Hansson

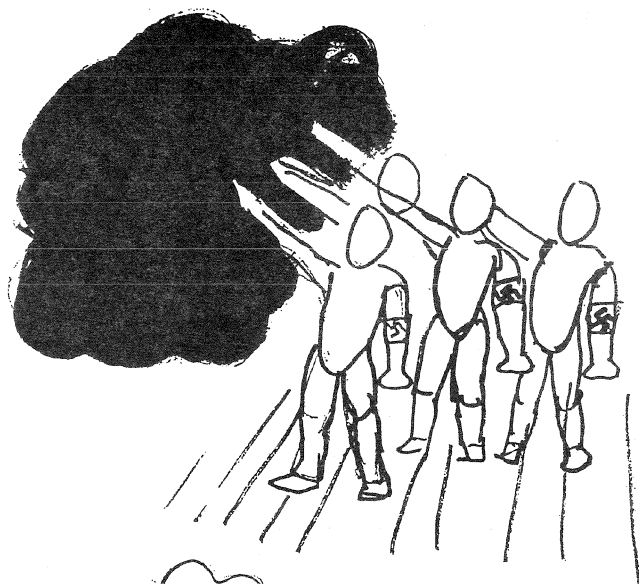
*”Att kunna se med barnets blick
var Eric Hallströms gåva.”*

Lennart Seth

För oss idag är mellankrigstidens kanske mest representativa idébild en politisk bild. Man tänker på Dix' och Grosz' dekadenta överklass, Leni Riefenstahls Hitler, sovjetkonstens triumferande arbetare, Siqueiros och Riverás mexikanska revolutionärer, och alla bilder av Kriget.

Men i Sverige var den politiska bilden mycket sparsamt företrädd decenniet efter första världskriget.¹ Där fanns valaffischerna och tidningarnas karikatyrer förstås, men inte så mycket mer. Frånvaron av samhällsintresse bland dåtidens konstnärer är särskilt påtaglig om man ställer den svenska nya saklighetens skapelser, av Otte Sköld, Arvid Fougstedt och andra, bredvid deras tyska förebilder. Medan tyskarna med furiös iver gjorde upp räkningen med det korrupta samhället, så skildrade svenskarna sitt mondäna konstnärsliv i Paris. I övrigt ägnade man sig i Sverige mest åt naivism och nationell tradition, åt motiv som låg fjärran från de platser där de ideologiska uppgörelserna, den politiska turbulensen och den sociala antagonismen ägde rum. Så var tjugotalet också i den svenska bildkonsten ”idyllernas tid”.²

Först på trettioalet, under intryck av fascismens framgångar, ökade det politiska engagemanget i svensk bildkonst. Det gällde bland annat konstnärer som arbetade i Dix' och Grosz' grafiska stil: Bertil Bull-Hedlund, Sven Erixson och Albin Amelin. Vidare Carl



ERIC HALLSTRÖM

NATUR OCH KULTUR

Eric Hallströms bild i första numret av Människlighet (1934)

och Gustav Alexandersson, Torsten Billman, Siri Derkert, Thor Fagerkvist, Nils Nilsson och Vera Nilsson. Den politiska bilden var ofta en "beredskapsbild", riktad mot fascismen och Tredje riket, exempelvis den mapp med linoleumsnitt som tio konstnärer utgav 1933, "För humanitet, mänsklighet och demokrati. Mot fascism, krig och diktatur." Omslaget gjordes av Sven Erixson.

Året efter, 1934, startades publikationen *Mänsklighet* redigerad av Albin Amelin och med bidrag från unga konstnärer, förutom Amelin också bland andra Sven Erixson, Bror Hjorth, Vera Nilsson, Ivar Anderson, Sven Rapp, Ruben Blomkvist, Sven Storm och Eric Gnista. Den var ett unikt försök att skapa ett organ för politisk bildkonst.³ Udden var riktad mot fascismen, men konstnärerna behandlade även brännande sociala frågor utifrån ett radikalt perspektiv. (*Mänsklighet* trycktes på Clartés förlag.)

Det blev emellertid ett kortlivat experiment; efter endast två nummer lades publikationen ner "då den privatägda Pressbyrån av politiska skäl inte längre fann det rådligt att distribuera den".⁴

Hallströms teckning

I *Mänsklighet* nr 1 återfinns den tuschteckning som vi i fortsättningen skall uppehålla oss vid. Över en snabbt skisserad bild av två barn som leker vid en sommarstrand har tecknats en grupp strama nazister med armarna uppsträckta till hitlerhälsning. Bakom dem något som liknar ett svart moln. I jämförelse med t. ex. Amelins "De sista arierna" i samma nummer, där två S.A.-män utkämpar en brutal slutstrid på liv och död med varandra, verkar den antinazistiska retoriken på denna bild mera på tanken än på känslan. Budskapet är att nazismen avskiljer sig från det livsnära och "naturliga", från enkla, "mänskliga" värden. De oskuldsfulla barnen vid vattenbrynet kan ses som en motbild till det nazistiska övermänniskoidealet. Det är en rousseauansk utopi, som sätter likhetstecken mellan mänsklighet och naturlighet, mellan "det goda" och det ursprungliga. Nazisterna skall å andra sidan uppfattas som representanter för en kultur vars naturliga

ursprung har förnekats, vilket framgår av namnet som satts ut nedtill: "Natur och kultur"

Teckningen gjordes av målaren Eric I Hallström (1893-1946).⁵ Han debuterade 1918 och målade liksom Gideon Börje, Hilding Linnqvist och Axel Nilsson i naivistisk stil. På tjugotalet övergick han till en mer klassicerande realism som var påverkad av den nya sакligheten. 1930 fann han sin mogna stil med expressiv kolorit och en naiv, närmast primitiv form. En visning på Färg och Form 1936 blev en framgång och hädanefter kunde han räkna med kritikernas erkännande. Som familjens och det svenska folklivets skildrare vann han en viss popularitet i en tid när dessa värden upplevdes som hotade av onda makter.

Bilden i *Mänsklighet* var det enda politiska inlägg han någonsin gjorde. Hallström blev aldrig någon "beredskapskonstnär" och hade lika litet som andra svenska målare som kom fram i början av tjugotalet något intresse för sociala frågor. Därmed framstår "Natur och kultur" som en märklig och udda bild, och man vill gärna tro att Hallström här har givit uttryck åt sin djupaste övertygelse. Teckningens förankring i Hallströms biografi återkommer vi till avslutningsvis. Dessförinnan skall vi se i vad mån Hallström är ett tidsvittne, det vill säga i vilken utsträckning man kan se "Natur och kultur" som en visualisering av samtida idéer och föreställningar.

Freud, Lawrence och Norrland

Den naturuppfattning som kommer till uttryck i "Natur och kultur", skall ses i samband med den så kallade "primitivismen" hos avantgardet. Vissa "moderna" intellektuella svärmade för det "ursprungliga" och drömde om en fri sexualitet. Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), på svenska översatt till *Vi vantrivs i kulturen* (1932), förklarade precis vad det handlade om.⁶ Bokens centrala tes: att kulturen byggdes upp på ruinerna av individernas lycka (med lycka avsågs naturligtvis tillfredställande av det sexuella behovet), formulerade primitivismens ideologiska utgångspunkt. Denna livs-

inställning gav man i D. H. Lawrences och andras efterföljd en konstnärlig gestaltning som färgades av en för tiden utmanande sexualromantik.

Primitivismen var som mest livaktig i början av trettioalet, då den förkunnades av författare som Harry Martinson, Artur Lundkvist, Agnes von Krusenstjerna, Vilhelm Moberg och Eyvind Johnson.⁷ Sitt bildmässiga uttryck fick strömningen i Bror Hjorths, Sven Erixsons och Eric Hallströms färgsprakande och livsbejakande måleri. Bl. a. upptäckte Erixson och Hallström vid denna tid Norrland som motiv: i sökandet efter det ursprungliga och naturliga drogs man till det "vilda" landskapet. De norrlandsmålningar som Hallström sedan återvände med till Stockholm blev en stor framgång.

Primitivistiska föreställningar återfanns vanligen hos författare och konstnärer som kom från arbetare- och bondehem och som saknade högre utbildning, med Ivar Harries benämning "de nya intellektuella".⁸ Deras programmatiska "livsdyrkan" och sexuella frispråkighet väckte både irritation och nyfikenhet hos en kulturintresserad allmänhet som ofta kom från sociala miljöer med mer kultiverade och pryda värderingar.

Barnen

Hallström låter de nakna barnen på "Natur och kultur" uttrycka tidens längtan till det ursprungliga och fria livet i naturen. Barn är överhuvudtaget ett motiv som han flitigt använde. Just de badande barnen från "Natur och kultur" återkommer i en pastell från 1940, kallad "Badplatsen". Hallström hade själv nio egna barn och han målade ständigt av dem i olika situationer, gärna lekande i solen. Men skrapar man på ytan av alla dessa ljusa målningar av familjelycka så finner man Hallströms "fixering vid sin egen barndom".⁹ En barndom som han skyggade för att tala om, vars mörka fläckar han i stället ständigt försökte måla över med starka färger, solljus, lyckliga barn...

Barnet som en symbol för det naturliga, det ursprungliga och det

goda i motsats till en negativt värderad kultur möter man också hos Harry Martinson vid denna tid. Få svenska författare har väl så ihärdigt som han försvarat naturen mot kulturen i dess moderna, teknifierade form. ”Min modernism är kulturfientlig”, deklarerade han 1931 i överensstämmelse med det primitivistiska programmet. Artikeln stod att läsa i den av Sven Stolpe redigerade avantgardetidskriften *Fronten* och uttryckte den unge Martinsons programmatiska naturdyrkan. Martinson hade vid denna tid redan uppnått en bland de yngre författarna unik popularitet. Med sin enkla bakgrund och charmiga personlighet betraktades han närmast som den ”ädle vilden” i folkhemmet.

Martinson var intresserad av måleri, målade en del själv, och umgicks gärna med de yngre konstnärerna.¹⁰ Till hans konstnärsvänner hörde också Eric Hallström, med vilken han hade mycket gemensamt vad gäller synen på liv och konst. Sålunda har Seth funnit en motsvarighet till Martinsons natürmystik i Hallströms produktion.¹¹ I Martinsons kritikerrosade diktsamling *Nomad* (1931) finns två dikter som i såväl tematik som symbolik visar slående likheter med Hallströms teckning i *Mänsklighet* tre år senare, ”Inför morgonen”, som författaren strök i en senare upplaga, och ”Barn”.

”Inför morgonen” inleds med orden: ”Där uppstår en ny att prisas morgonrodnaden.” ”Han är titanfågeln – strutsen i nattligt Sahara – / himmelens höns betrakta honom brunstigt”. Mot denna födelse-scen sätts i andra versen upp en motbild.

*Där uppstår en annan –
han spottar tankfullt och ser
sin spotts vita öar i dammen
Han tar upp en bit solglas
och skrattar åt silvrade löjhoppets bäge,
åt vattenbaggan och navelens knapp
Han är fyra år gammal. Född av fattig moder.
God och sund.*

En fyraårig pojke leker i solen vid en damm. Han beskrivs som god och sund och naturlig (”Naturlig du är, o barn!”) – samma ad-

jektiv skulle kunna användas om barnen på Hallströms teckning. Som Holm har utrett är "titanfågeln" en symbol för modernitetens nietscheanska storvulnhet, något som Martinson vände sig mot i form av acceptera-gruppens idéer.¹² Liksom senare Hallström ställer Martinson natur mot kultur och denna polaritet gestaltas i en diptyk. De motställda bilderna hos Martinson har också stora likheter med Hallströms. Det handlar i båda fallen om en polarisering mellan jord och himmel, hos Martinson är det titanfågeln som fyller himmelen, medan på Hallströms teckning nazisterna svävar i en himmel ovanför barnen, som vore de nietscheanska övermänniskor som prisade morgonrodnaden. Vidare är det jordiskas iscensättning nästan identisk, med barn och vatten, sol och lek.

I dikten "Barn" möter samma tema. Men nu har utopin fått klart namngivna fiender. Slutet lyder:

*Kom ej hit med Lenin, ej med Ramakrishna,
kommen med ödmjukhet
för att lära eder vildhetens betydelsefulla impro-
visationer.*

*Nya ursprung föds med varje barn.
Kommen! havet susar,
nästan vilda barn – tusen folkmöjligheter
spela kula på stranden.*

Här kommer vi ytterligare ett steg närmare Hallströms bild: barnen badar vid en strand och den rousseauanska utopin ställs mot tidens ideologier, med den skillnaden att det hos Hallström handlar om nazism istället för kommunism och österländsk religion: "Kom ej hit med Hitler..."

Badstranden

I Martinsons *Nomad* finns även en dikt med titeln "Badstrand", som handlar om badande kvinnor. I den primitivistiskt färgade konsten och litteraturen vid denna tid var det oftare kvinnor som badade än

barn. Badande kvinnor återfinns i böcker av Lundkvist, Martinson, Asklund, Lo-Johansson, Moberg och Moa Martinson, på målningar av Sven Erixson, Gideon Börje och göteborgskoloristerna. Det var, som Linder påpekar, "sexualromantikens favoritscen".¹³ Badstrandsmotivet var så vanligt i tidens konst att den mer politiskt medvetne Ivar Lo-Johansson härsknade till mot arbetarmålarna för att de hellre ville gassa vid badstranden i stället för att stå i åkern längre inåt landet och måla arbetare.¹⁴

Badandet i konsten och litteraturen skall ses i sammanhang med uppsvinget för kroppskulturen under mellankrigstiden, med "solbad och vitaminer" (Lo-Johansson), nakenkultur och idrott, rashygien och fascism. På så vis var primitivismen och fascismen delar av samma tidsanda. Frustande vitalitet förknippades även med det unga Sovjetunionen, ett land som många inom avantgardet svärmade för. Propagandans bild av sovjetmänniskans livsbejakelse passade väl in i avantgardets antiborgerliga åskådning.

Denna dyrkan av kroppen kom till uttryck bland annat i den sovjetiske målaren Sergej Lutsjiskins målning "Jag älskar livet", en tidstypisk hyllning till på samma gång maskincivilisationen och den naturliga människan. Målningens förgrund upptas av kvinnor som badar nakna i en fabriksdamm. Holm anser att denna bild har influerat Harry Martinsons oljemålning "Huldran i fabrikksoagen" (1933).¹⁵ Det är också möjligt att Hallström har inspirerats av Lutsjiskin. Barnet som klär av sig på teckningen i *Mänsklighet* och som återkommer i "Badplatsen" liknar sålunda en kvinna på "Jag älskar livet" som drar klänningen över huvudet.

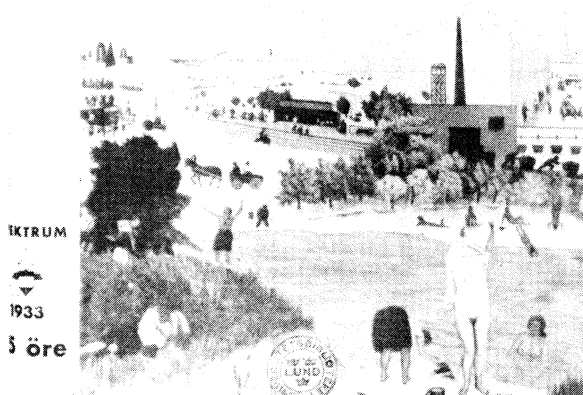
Fram till naturen

Lutsjiskins "Jag älskar livet" fick spridning som omslag till ett nummer av tidskriften *Spektrum* 1933. Numret fylldes helt av ett föredrag av psykologen Pehr Henrik Törngren om "Psykoanalys och samhälle", ursprungligen hållet vid Stockholms Högskola den 10 mars

SPEKTRUM

PEHR HENRIK TÖRNGREN

PSYKOANALYS OCH SAMHÄLLE



Spektrums omslag med Sergej Lutsjiskins (1902-1990) målning.

samma år. "Drömmen om badstranden" kallade Ivar Harrie föredraget, anspelande på omslaget.¹⁶ Törngrens föredrag var ett djärvt försök att vidga psykoanalysens terapeutiska arbetsfält till att omfatta hela samhället – något som Freud själv antytt möjligheten av i *Das Unbehagen in der Kultur*, men då omgärdat med reservationer. En analys av sociala neuroser kunde, menade han, bara röra sig med analogier.¹⁷ Någon sådan tveksamhet visade dock inte den färske medicine licenciaten Törngren, som precis hade satt upp en psykologipraktik i Stockholm och under de följande åren skulle bli en av psykoanalysens ivrigaste förespråkare i svenskt kulturliv.¹⁸

Bakom tidens ideologier spårade Törngren olika sociala neuro-

ser, orsakade av överjagets hämmande av libidot. De västerländska ideologierna, marxism såväl som kapitalism, nazism såväl som humanism (i betydelsen idealism), företrädde alla den "slutna" livsstilen under överjagets kontroll, vars typ bestämdes som den "slutna, befästa, kringgårdade, hårda, manliga, västerländska". Mot denna livsstil kontrasterade Törngren den "öppna" med frihet från "överjagiska" hämningar, företrädd av den "öppna, stilla, självuppgivande, mjuka, kvinnliga, österländska själsarten". Det var en kulturkritik i primitivismens anda, ett försvar för den sexualiserade "naturen", mot "neurotiska" kulturföreteelser som idealbildning, äganderättskänsla, sexualhämning och ansvarskänsla. Men man skulle inte gå tillbaka till naturen utan *fram* till den, underströk Törngren.¹⁹

Hallströms "Natur och kultur" låter sig mycket väl tolkas utifrån "Psykoanalys och samhälle". I Törngrens föredrag mötte åter konflikten mellan natur och kultur, och om Martinson kan ha inspirerat Hallström till att låta de lekande barnen symbolisera det naturliga livet, så gav Törngren en psykoanalytisk grundad motivering för att jämställa kulturen med nationalsocialismen – båda upprätthöll enligt Törngren överjagets hämmande auktoritet. Hos Hallström är nazisterna placerade som ett symboliskt överjag över de lekande barnen, symbolen för det ursprungliga livet, dessutom är de auktoritetstroende och står "slutna" medan barnen leker "öppet" i nära kontakt med naturen. Slutligen framställs de på idealiserat, klassicistiskt manner, vilket påminner om den av Törngren kritiserade idealbildningen.

Man kan också se det som Hallströms uppgörelse med sin egen "klassicistiska" period under tjugotalet, som han 1930 hade övergivit till förmån för en ny naivism. En som hade analyserat det allmänna uppbrottet från tjugotalsklassicismen var poeten och konstkritikern Erik Blomberg i *Tidens romantik* (1931). Ett centralt tema hos Blomberg var skillnaden mellan klassicismens slutna rum och romantikens oändlighet, en konstens parallell till Törngrens slutna och öppna livsstilar. Den nya romantik som Blomberg tyckte sig kunna märka i konsten beskriver han på ett sätt som för tankarna till Hallströms "Natur och kultur".

Den vill återskänka människan hennes rättigheter, framför allt hennes rätt att vara en levande människa i förbund med livets och naturens krafter. Den för åter känslans och naivitetens talan, den strävar efter ett organiskt sammanhang mellan skilda livsföreteelser, och om den också inte i likhet med förromantiken vill göra livet till ett konstverk, så åtminstone till ett fritt och medvetet människoverk.²⁰

Kritiken

För att förstå Hallströms bild måste man ta hänsyn till den samtida kulturdebatten där primitivismen och sexualromantiken hos avantgardet utsattes för mycket häftig kritik. Mot denna bakgrund framstår Hallströms "Natur och kultur" närmast som ett försvar för den primitivistiska ståndpunkten.²¹

Primitivismen ansågs vara omoralisk på två sätt, dels genom att den förespråkade en livshållning som låg farligt nära nazismens natur- och kroppsdyrkan, där centrala kulturvärden spelade en underordnad roll, dels genom att den såg människan som en driftsstyrd varelse och inte drog sig för att skildra henne som sådan i konst och litteratur.

Om Törngren och Hallström ville likställa kultur och national-socialism så föredrog andra intellektuella att se ett släktskap mellan samma rörelse och primitivismen. Denna förbindelse hade Thomas Mann framhävt i ett berömt tal, hållet i Berlin efter nazisternas första stora valframgångar 1930. Den irrationalistiska kulturströmningen hade enligt Mann berett vägen för våldets diktatur genom att predika instinkternas lössläppande.²² Anklagelsen togs i Sverige upp av främst Sven Stolpe och Sten Selander. I samma nummer av *Mänsklighet* som innehöll Hallströms teckning fanns också en text av Pär Lagerkvist. Denne skulle senare samma år i *Den knutna näven* (1934) kritisera den syn på kulturen åt vilken Hallström hade givit uttryck. Skriften var en apologi för den västerländska kulturen mot fascism och "oansvarig primitivism". Lagerkvist bemötte här den kritik som

de totalitära ideologierna och avantgardet hade riktat mot kulturtraditionen och dess värden: individualismen, idealismen med mera.

Det finns inga genvägar att slinka ut på för att kringgå svårigheterna av människolivets kompliceradhet, ingen primitivitet för oss att återvända till när vi "vantrivs i kulturen" – ty kulturen är lika "naturlig" som någonsin naturen själv, utgör en del av den.²³

Samtidigt som nazisterna i Tyskland brände "otyska" och allmänt omoraliska böcker på bål, så inleddes i Sverige en kampanj mot veckopressen och den unga litteraturen. En debatt blossade upp om diktning och moral i förbindelse med Agnes von Krusenstjernas sexuellt frispråkiga, primitivistiska serie om *Fröknarna von Pahlen*. (Varav fem delar hade utkommit 1933. Den fjärde och femte vägrade Bonniers att ge ut, varför de istället kom på Spektrums förlag.) Den så kallade Krusenstjerna-fejden kanaliserade den aversion som fanns i vissa kristna och borgerliga kretsar mot den sexualliberala kulturströmning som primitivismen hade ridit på. Inspiration kunde hämtas från Tyskland och Bonniers förlag utsattes för angrepp som luktrade antisemitism. Erik Hjalmar Linder, som själv stod i händelsernas centrum som journalist på det frikyrkliga *Svenska Morgonbladet*, berättar:

Det oväsen de svenska nazisterna förde, det föredöme som utvecklades i söder verkade allmänt hetsande. Det uppkom, tror jag, ett behov att visa sig lika aktiv, lika "vaken", lika "moralisk" som hitleriterna, även hos folk som stod helt främmande både för rasläran och diktaturidéerna.²⁴

Säkert var det därför många radikalt sinnade som i likhet med Hallström associerade försvaret för kultur och moral med nazismen. Det gjorde till exempel Ivar Harrie i sin recension av Törngrens "Psykoanalys och samhälle": "De makter som år 1933 gjort drömmen om badstranden inaktuell, äro mörkrets makter."²⁵

Törngren skulle å andra sidan ge viss rätt åt dem som hade sett primitivismen som ett förstadium till nazismen. I den debatt som 1940 stod kring den nazistiska nyordningen och om makt och rätt,

bidrog Törngren med en skrift där han visserligen undvek att öppeta parti för Nazityskland, men i full överensstämmelse med nazisympatisörer som Bööck och Olivecrona hävdade åsikten att det inte fanns någon rättvisa utan bara våld i olika former. I det läge när nazismen satte elementära moraliska bud ifråga ansåg Törngren det vara angeläget att påminna om att de ”moraliska villfarelserna” var ”grundorsaken till neuroserna”. Som sina föregångare återopade han, förutom Freud även uppsalafilosofen Axel Hägerström, Nietzsche och Hitler.²⁶

Vittnet

Lennart Seth har sagt att ”för Eric Hallström var det väsentligt att med sin konst uttrycka sig själv, att måla vad han levat”.²⁷ Med detta i bakhuvudet borde vi tolka också ”Natur och kultur” som om teckningen handlade om hans eget liv. Som nämnts ville inte Hallström tala om sin barndom. Lennart Seth har emellertid efter intervjuer med Hallströms syskon och barndomskamrater kunnat ge en märklig skildring av hans uppväxtmiljö.²⁸

Hemmet låg i Stockholms fattigkvarter, närmare bestämt Vasastans utkanter. Fadern, Carl Hallström hade börjat som litografarbetare men utbildat sig till landskapsmålare, inte minst för att kunna ståta med titeln. Han var psykiskt instabil och frikyrkligt religiös. Dessutom en tyrann som gjorde barnens liv till ett helvete. Modern kom i motsats till fadern från ett välbärgat hem. De fick fem barn, två flickor dog tidigt i lungdot, Eric var ende pojken.

Enligt en syster till Eric Hallström kände barnen att de levde under ”förbudets och syndens lag”. Sexualiteten var absolut tabubelagd, Erics minsta nämnande av en flickas företräden ledde till bestraffning. Faderns skenheliga religiositet tog sig märkliga uttryck, i perioder av syndamedvetande kunde han stänga in hela familjen för att be en timme varje dag; andra gånger hängav han sig åt världsliga njutningar, klädde sig som ”norrbrölejon” med cylinderhatt och smörjde kråset på restaurang, alltmedan döttrarna fick tjäna ihop till

hyran genom att kolorera vykort. Eric skulle däremot följa i faderns fotspår som konstnär och bli en lika fin herreman som denne önskade vara. På grund av faderns sociala komplex och folkskygghet fick barnen varken gå i folkskolan tillsammans med enkelt folks ungar eller ta hem lekkamrater. I denna slutna värld där allt kretsade kring den mot slutet helt sinnesjuke hustyrannen, växte Eric Hallström upp till sin faders avbild.

Carl Hallström dog 1929, men Eric Hallström kunde aldrig frigöra sig från faderns grepp, från "den förkvävande stämning av tabubelagd livsfientlighet han upplevde under sina ömtåliga uppväxtår".²⁹ Han bytte namn från det av fadern tilldelade dopnamnet Efraim till Eric efter modern Erika, men likväl föll faderns skugga mörk över hans återstående levnad. Fixeringen vid barndomsupplevelserna har Lennart Seth påvisat som ett tema under hans första naivistperiod, exempelvis "Barnsjukhuset" (1918), där han målar instängda barn, men även efter det tycks fadern och barndomshemmet spöka i hans produktion. Bland de sista bilder han gjorde återfinns några fruktansvärda porträtt av pingstvännen, med ansikten förvridna av gråt och skräck.

Kanske är också "Natur och kultur" en uppgörelse med barndomen, ett vittnesmål i barnets sak mot överjaget-fadern, mot den förtryckande "kultur" som denne stod för. Liksom fänrik Stål när det var tal om kriget kunde Hallström ge besked för han hade varit med. – Är det han själv som leker vid strandkanten?

Fotnoter

¹ För en översikt över svensk konst under mellankrigstiden, se Sven Sandström, red., *Konsten i Sverige* (1974; Stockholm, 1988), del 2. Uppgifterna nedan återfinns bl a på sidorna 331 och 351ff.

² Victor Svanbergs berömda karakteristik av den litterära situationen i mitten på tjugotalet. Se *Poesi och politik* (Stockholm, 1931), 21.

³ *Mänsklighet* publicerade också texter från kända pennor som Pär Lagerkvist, Erik Blomberg, Ture Nerman, Artur Lundkvist, Rudolf Värnlund m. fl.

⁴ Sandström, red., 352.

⁵ Om Eric Hallström har Lennart Seth skrivit i monografierna *Eric Hallström* (Stockholm, 1967) och *Eric Hallström. Liv och konstnärsskap* (Stockholm, 1988).

⁶ Sigmund Freud, *Vi vantrivs i kulturen* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930; sv. övers. 1932), reviderad utgåva (1969; Stockholm 1983).

⁷ En god översikt över primitivismen i svensk litteratur ger Erik Hjalmar Linder i *Fem decennier av nittonhundratalet*, Stockholm 1965, bd II, 603ff.

⁸ Ivar Harrie, *Tjugotalet in memoriam* (Stockholm, 1936), 37.

⁹ Seth 1967, 139.

¹⁰ Se särskilt Ingvar Holm, *Harry Martinson. Myter, målningar, motiv* (1960), ny, utökad upplaga (Stockholm, 1974), 42, 132f och 145. Citatet kommer från Martinsons artikel "Modernism" i *Fronten* 1931: 12.

¹¹ Seth 1967, 241f.

¹² Holm, 41. Martinsons "morgonrodnaden" anspelar förmodligen på Nietzsche-titeln *Morgenröte*. Den uppstigande solen är överhuvudtaget en viktig symbol hos Nietzsche. Se *Also sprach Zarathustra*, slutet.

¹³ Linder, *ibid.*, 726 och 743 (citatet). Om målarna se Holm, 159.

¹⁴ Ivar Lo-Johansson, *Författaren* (Stockholm, 1957), 27.

¹⁵ Holm, 145.

¹⁶ Harrie, 217.

¹⁷ Freud, 97.

¹⁸ Se *Svenska män och kvinnor: Biografisk uppslagsbok*, bd 8, 1955.

- ¹⁹ *Spektrum* 1933:3. Föredraget finns även omtryckt med en inledning av Karl Vennberg i *Res publica* 19 (1992), 77-102.
- ²⁰ Erik Blomberg, *Tidens romantik: Perspektiv och program* (Stockholm,1931), 78.
- ²¹ Martin Kylhammar har satt in Hallströms teckning i detta sammanhang. Se hans *Den okände Sten Selander: En borgerlig intellektuell* (Stockholm,1990), 162.
- ²² Thomas Mann, ”Appell an die Vernunft” (1930), sv, övers. ”Appell till förnuftet” i *Europa, vakna!: uppsatser i tidens frågor* (Stockholm,1938), 9-34. Översättningen är gjord av Pehr Henrik Törngren.
- ²³ Pär Lagerkvist, *Prosa: Bödeln, Den knutna näven, I den tiden, Den befriade människan* (Stockholm,1949), 91.
- ²⁴ Linder, *ibid.*, 605ff. Citatet är från densammes *Andra boken om mitt levande förflutna: 1930-1945: Ur de troende liv* (Stockholm,1979), 170.
- ²⁵ Harrie, *ibid.*, 226.
- ²⁶ Pehr Henrik Törngren, *Moralsjukdomen* (1940), 5 och 131.
- ²⁷ Seth 1988, 67.
- ²⁸ Seth 1967, 67-82 och Seth 1988, 24-28.
- ²⁹ Seth 1988, 33.

ELD OCH VATTEN

Närbild på Blixt Gordon och det täcka könet

Stefan Stenudd

I seriernas värld finns sedan 30-talet en rymdhjälte framför andra: Blixt Gordon. Tiden har måhända sprungit ifrån honom en smula, såsom lätt sker just med framtidsskildringar, eftersom de snart blir föråldrade och därmed förlorar själva sin *raison d'être*. Sålunda, när Blixt senast blev film – i *Flash Gordon* från 1980, med Max von Sydows gestaltning av den genuint onde kejsar Ming som enda minnesvärda skådespelarinsats, formades skildringen i hög grad till en parodi på forna decenniers uttjänta science fiction. På många fler verk än Blixt Gordon har så att säga sista förbrukningsdatum sedan länge passerats.

Återstår ändå hos denna serie ett stycke imponerande seriekonst, när den sköttes av Alex Raymonds begåvade penna. Raymond, som skrev och tecknade serien på 30- och 40-talet, åstadkom ytterst eleganta bilder, ibland riktigt sköna, i en graciös och skicklig stil som hade stora likheter med framför allt Harold Fosters *Prins Valiant* och Burne Hogarths *Tarzan* från samma period. Hos samtliga dessa tre var framför allt figurteckningen imponerande, med ståtliga exemplar av människosläktet, såväl män som kvinnor inte sällan lättklädda, i äventyr som om de genomförts mera omfattande måste beskrivas som smäktande.

Raymond föddes år 1910 i staten New York och inledde sitt yrkesverksamma liv på Wall Street. Börskraschen tvingade honom dock att överge affärslivet. Snart blev han i stället tecknare åt King Feature Syndicate, där han till en början assisterade vid produktionen av bland annat serien *Blondie*. På nyåret 1934 hade han vunnit så mycket förtroende från seriesyndikatet att han fick starta två egna



Fria vänder sig till Blixt: "Vi har inga vapen, och vi kan inte ta oss ut. Vad ska vi ta oss till?" Blixt funderar. "Vi måste följa floden", säger han.

Ur serielbumet Blixt Gordon: resan till landet av is, inlagans sida 35.

serier – dels *Secret Agent X-9*, där Dashiell Hammet skrev manus, och dels *Flash Gordon*, som han själv skrev manus till. X-9 övergav Raymond redan efter halvannat år, men Flash tecknade han fram tills han blev inkallad till Okinawa 1944. Andra tecknare fick ta över serien. Efter militärtjänsten hade han tappat intresset för sin rymdhjälte och startade i stället serien *Rip Kirby*, om den behärskade privatdetektiven som höll sig på jorden.¹

Idén till Blixt Gordon står närmast att finna i Edgar Rice Burroughs böcker om John Carter, hjälten som med såväl klassiska som rymdvapen bekämpar skurkar på jorden och annorstädes. Burroughs romanfigur Tarzan hade redan blivit den första äventyrsfiguren i seriernas värld, med Harold Foster som tecknare. Det lär också ha varit Foster som först fick erbjudandet att göra Blixt Gordon.²

En av episoderna med Blixt Gordon från den tid som anses vara Alex Raymonds glansperiod, har givits ut i ett häfte av förlaget Redclown i Stockholm.³ Kjell Åberg översatte texten. Detta äventyr, *Resan till landet av is*, tecknades och publicerades första gången under 1939 och 1940, alltså i samma period som andra världskriget bröt ut. Därför var det min ursprungstanke att se om krigsutbrottet möjligen satte några spår i Alex Raymonds skildring av en obestämd framtid.

Skulle där i Blixts belamrade universum dyka upp härskarraser eller särdeles militanta världsherrar, månne en ny kostymering för kejsar Ming eller nya, smått politiska ambitioner hos Blixt och hans vänner? Redan Blixts ståtligt ariska uppenbarelse väcker frågor. En sådan utveckling påpekar Janne Lundström i sin artikel om Raymond från 1968: "Vid andra världskrigets utbrott 1939 började kampen på Mongo få drag av de europeiska motståndsrörelsernas kamp under nazistockupationen", säger han, och dessutom att kejsar Ming skaffade sig koncentrationsläger. År 1941 låter Raymond Blixt återvända till jorden för att kämpa mot en icke namngiven diktator.⁴

Tyvärr fann jag att man blott med stor ansträngning kunde säga sig skymta sådana tendenser i serien från själva krigsutbrottets period. Blixt befinner sig på planeten Mongo, förvisso i strid mot

många olika grupper och mäktiga, men bara med ytterst långsökta resonemang skulle man bland dessa finna spår av världsläget år 1939. Det måste ha dröjt ännu en tid innan Raymonds rutor fläckades av röken från en värld i brand.

Vad som däremot stod fram var den konsekvens med vilken Raymonds bilder skildrade relationen mellan man och kvinna. Särskilt en bildkomposition återkom påfallande ofta: närbild på en ståtlig man (oftast Blixt själv) med blicken mot fjärran, nobla mål, samt på en kvinna, huvudet kortare och tydligt vekare, stirrande med en blick full av beundran, av underdånighet, på den ståtliga mannen. Det kunde vara en inte särskilt anmärkningsvärd trånad, om inte samma motiv kom igen så ofta – och inte alls med ständigt samma figuranter. I stället upprepas bilden så pass att den bildar ett mönster, en verklig-hetsskildring i sig. Och i denna skildring finns inga undantag från manlig ståtlighet (även hos de värsta skurkarna) eller från kvinnlig underlägsenhet.

Ja, bilderna berättar om män och kvinnor som om de vore två helt olika arter. Som i fablernas värld, där lejonet och räven inte delar många karaktärsdrag, och där inte ens det lömskaste, ynkligaste lejon någonsin kan stå under räven i värdighet. Det anmärkningsvärda i bilderna är alltså framför allt det absoluta, undantagslösa i dem.

I berättelsen går förstas detsamma igen: kvinnorna ömsom faller för de ståtliga männen, ömsom faller i fällor som samma män med stort besvär måste rädda dem ur. All handling står männen för, kvinnorna är sällan annat än beundrande iakttagare, flämtande och suckande. Det går inte så långt att kvinnorna är ensamma om att låta känslorna styra dem, ty ideligen stängas männen, som brunstiga hjortar, i tävlan om kvinnor slingrande runt deras fötter – men de visar allihop styrka, mod och handlingskraft. Likt fablernas lejon förlorar de aldrig sin värdighet.

Kvinnornas handling, dock, inskränker sig till att som mest med försåtliga ord manipulera männen till att ge sig på varandra.

Den bild jag valt att inleda med visar Blixt tornande över de två



När Fria ser Blixts ansiktsuttryck försöker hon hejda honom. "Stanna! De är för många!" Men när skriket hörs igen kan inget längre hejda Blixt Gordon!



Dale älskar Blixt för mycket för att hon ska försöka lura honom: "Följ inte med expeditionen", ber hon. "Jag vet att den kommer att bli farlig." Men äventyret lockar Blixt, som alltid...

Ur seriealbumet Blixt Gordon: resan till landet av is, sida 16 och 26.

kvinnor som ägnar hela äventyret åt att kämpa om hans uppmärksamhet.⁵ Tvärs igenom alla dramatiska, livshotande timanden har kvinnorna föga annat för sig än att stämma av hur de lyckas i denna kamp. De vänder sig till honom, ibland som de antika grekerna gjorde till sitt orakel i Delfi, för att finna lösningen på varje dilemma de hamnar i. Och Blixt gör dem aldrig besvikna, vilket naturligtvis gör deras besatthet om att vinna hans hjärta alltmer glöddgad.

Förhållandet mellan könen får en bisarr ton i bilden, i och med att de två kvinnorna intar poser som är närmast självbojande – med armarna korsade som om de vore bundna, framtill respektive baktill, och benen hopslingrade. De gör sig därmed till slavinnor inför den majestätiske Blixt, rentav med ett stänk av masochism.

Masochismen förstärks av att kvinnornas kärlek till Blixt dels är smäktande som seriekopplade stråkmaskiner, och dels om inte obesvarad så i alla fall oförlöst. Det blir aldrig något. Fästmon Dale har ett sjå att hänga med i Blixts svängar och att oroa sig för hans säkerhet, medan Blixt gör föga mer med Dale än att ha henne i släptåg och titt som tätt rädda hennes liv.

Den andra bilden visar tydligt det enkla receptet: Blixt med blicken mot det storslagna äventyret, och Dale som den oroade ballasten. Här syns hon också så gott som hänga på honom, utan att



Blixt försöker trösta henne: "Ge inte upp! Än har monstret inte besegrat oss!" Men Dale, som ser de två tillsammans, missförstår scenen: "Blixt verkar kär i henne..."



De går därifrån och låter Korro förbinda Fria. "Säg det nu! Säg vad du vill säga, så vi får slut på det här!" "Jag har ingenting att säga", svarar Blixt förvånad. "Inget alls!"

Ur serialbummet Blixt Gordon: resan till landet av is, sida 33 och 28.

hans rygg kröks en enda millimeter av det. Vad Dale känner för honom framgår tydligt av hennes pose och min. Lika tydligt är att han knappt märker hennes existens.

När sänker då Blixt, om någonsin, blicken mot den kvinna som klänger på honom? Blott när hon är i nöd och behöver en ridderlig mans omsorg. Detta innebär att det faller på hans lott att i farans stund gjuta mod i henne, i sorgens stund trösta henne och i förtvivlans stund inge henne hopp.

På den tredje bilden har Blixt en sådan stund av barmhärtighet. Kvinnan sjunker hjälplös i hans famn och Blixt betraktar henne närmast faderligt, alltjämt från ovan. Det är intressant att hon i denna stund inte möter hans blick, vilket antligen vore möjligt, utan i ve-mod vänder den åt annat håll. Måhända är det just därför Blixt kan betrakta henne. Bakom de två skymtar Dale i liknande pose med en annan ståtlig man. Fast hon inte känner ens en smula för den bringa hon tar stöd emot, är den lika stadig som hon själv är vek.

Men möter då aldrig Blixt sina kvinnors blickar? Visst sker det, vid enstaka tillfällen, men dessa kännetecknas ändå mest av blindhet. I den fjärde bilden ser Dale och Blixt varandra rakt i ögonen, men hela scenen handlar om förbistring. Dale är sina känslors ro och Blixt, den rationelle och behärskade, förstår inte alls vad som felas

henne. Dales förtvivlan tycks dubbel – dels tror hon att Blixt ämnar lämna henne för den andra kvinnan, dels frustreras hon av oförmågan att göra sig förstådd, att nå fram. Blixt å sin sida är förbryllad och bär i detta sinnestillstånd skarpa, för att inte säga aggressiva drag. Han förstår henne inte, vilket gör honom förgrymmad. Fjärran vore det att reagera med sorg eller oro inför deras missförstånd. Nog tycks han snarare irriteras över att klängväxten medför komplikationer. En barriär skiljer dem åt – eller är det möjligen en piedestal?

I den värld som Alex Raymond skildrar här tycks det omöjligt för man och kvinna att förenas – varken i giftermål eller i någon sinneas gemenskap. Männan hålls för sig med sina äventyr och stordåd, men vad månne kvinnorna pyssla med, på sitt håll? Män, förstås.

Ett strålande exempel på kvinnornas värld ges i femte bilden, som till kompositionen är ytterst snarlik de ovanstående exemplen, men denna gång med två kvinnor medverkande. Här finns varken skillnad i längd eller i ståtlighet – faktiskt inte mycket till skillnad på någon enda punkt. Båda blickar sorgset, hjälplöst bort ur bild – troligen åt inget annat håll än där deras hjälte står. Vad de lovar varandra spelar föga roll, eftersom vi dessförinnan kunnat konstatera att de har ringa chans att snärja Blixt, någon av dem. Endast i denna hopplöshet är de förenade och visar varandra ömhet. Men så snart det minsta hopp tänds hos någon av dem, om att kanske ändå kunna trä ringen på Blixts finger, har deras vänskap förbytt i mordisk rivalitet.

Sålunda är män och kvinnor lika oförenliga i Alex Raymonds värld, som eld och vatten. Vår hjälte skulle måhända ha viljan och uthålligheten att gå över båda dessa element för att nå sitt hjärtas dam, men bara under förutsättning att han inte i slutet på strapatserna fann henne. Och kvinnorna, de plaskar i sina egna många tårar, som ändå inte någonsin räcker till för att släcka Blixt Gordons eld och därmed tämja honom.



Ur *seriealbumet* Blixt Gordon: resan till landet av is, sida 38.

Fotnoter

¹ Janne Lundström, Alex Raymond, Thud, *Seriefrämj:s tidskr.*, nr 2 1968, 4ff.

² *Ibid.*, 5.

³ Alex Raymond, *Blixt Gordon: resan till landet av is*, översättning Kjell Åberg, Stockholm, inget tryckår angivet – förmodligen tidigt 1970-tal.

⁴ Lundström 1968, 5.

⁵ Alex Raymond, *Blixt Gordon...*, opaginerad, inlagans sida 35.

Litteratur

Lundström, Janne: Alex Raymond, artikel i *Thud*, *Seriefrämjandets tidskrift*, nr 2 1968, Stockholm.

Raymond, Alex: *Blixt Gordon: resan till landet av is*, seriealbum, översättning Kjell Åberg, opaginerad, utan tryckår (förmodligen tidigt 1970-tal), Stockholm.

MORALISKA FÖREBILDER I KONSTEN

Bror Hjorths reliefdiptyk "Kärleken, freden och arbetet"

Fredrik Eklöf

*Men bakom Sokrates ser jag klart,
och bakom Kristus den härlige ser jag
människans kärlek till sin kamrat,
bandet mellan vän och vän
mellan äkta makar, man och hustru,
mellan barn och föräldrar
mellan stad och stad, mellan land och land.¹*

Med dessa nyskrivna diktrader i sin ena hand och en fjäderpenna i den andra sitter poeten Walt Whitman på en sten i det blomstrande landskapet i Bror Hjorths målade reliefdiptyk i trä, "Kärleken, freden och arbetet". Medan solen går upp betraktar skalden den vision han just nedtecknat. Han ser Jesus och Sokrates, och bortom dem - genom dem - i den andra reliefen, ser han en samling människor i glad gemenskap. Människorna står förtroligt nära varandra. De vuxna bildar nästan en rad och tycks röra sig i riktning mot poeten, mot Sokrates och Jesus, som välkomnar dem med en höjd hand respektive en öppen famn. Men det finns också en annan rörelse bland människorna i den högra reliefen: en cirkel skapas genom att den halsduksprydda mannen längst till höger och den lille vite pojken på håll räcker varandra handen, och genom att den svarta flickans fingrar bokstavligen går in i den slipsbärande mannens. De båda barnen för människorna samman till en glad ringleksliknande krets, en människornas lyckliga förening.



Kärleken, freden och arbetet, detalj.

Stämningen är ljus, färgerna klara och det hela andas en fin enkelhet (vilket tyvärr inte kommer till sin fulla rätt i den svart-vita reproduktionen här intill).

Denna reliefdiptyk tillkom på beställning från Arbetarnas Bildningsförbund för det stora funkishus förbundet uppförde åt sig på Sveavägen i Stockholm i början av sextioalet. Man engagerade olika konstnärer för att smycka olika delar av huset. Av skulptören och målaren Bror Hjorth beställdes en relief till en av foajéerna.²

Bror Hjorth (1894-1968) var en konstnär som efter studier i Paris vann erkännande i initierade konstkretsar på trettioalet. Han fick sitt publika genombrott på fyrtioalet då han gjorde sig känd som en folknära konstnär. Många av hans verk kännetecknas av den enkelhet i uttryck och form som finns i "Kärleken, freden och arbetet".



Kärleken, freden och arbetet, detalj.

Denna enkelhet betyder inte att det saknas intellektuell och konstnärlig möda bakom hans verk; tvärtom, enkelheten var något han mycket medvetet eftersträvade. Han var en intellektuell, läsande konstnär som hämtade viktig inspiration från folkkonsten. Från femtioalet och fram till sin död verkade han i Uppsala, där hans hem idag tjänar som museum under namnet Bror Hjorths Hus. I denna uppsats kommer två viktiga teman i Hjorths produktion att belysas, nämligen fred och moraliska förebilder. Förutom dessa var folkmusik, kärlek och sexualitet viktiga motiv i hans konst. De sistnämnda elementen syns bland annat i hans kanske mest kända verk, "Näckens polska" (1967), en skulptur som pryder planen framför Uppsala centralstation. Nyanlända tågresenärer möts där av näcken som naken spelar på sin fiol för den lika nakna skogsfrun, huldran. Över

dem, på resliga fallossymboliserande solrosor, dansar ett folkdräktsklätt par runt i en gammalpolska.³

De hjorthska särdrag jag här kort framhållit, sökandet efter det enkla - efter det stora i det enkla -, vurmen för den svenska folkkonsten och folkmusiken, intresset för kärleken som en grundläggande mänsklig känsla och den mjuka, varma upptagenheten med sexualitet och nakenhet - dessa särdrag gör, samman med bland annat en respekt inför det material han för tillfället arbetade i, konstnären Bror Hjorth till en primitivist.⁴

Reliefernas folklighet

Idéer till ABF-reliefernas motiv fick Hjorth huvudsakligen från två håll. Under förberedelserna kom han av en slump att läsa de ovan citerade diktraderna av Walt Whitman (1819-1892) i en världslitteraturhistoria.⁵ Raderna kommer från poemet "Grunden för all metafysik", där en filosofiprofessor för sina studenter sammanfattar det viktigaste i den gångna undervisningen.⁶ Hjorth fastnade för denna dikt och berättar i sin självbiografi att han såg den som en "fredspredikan", "full av socialt patos" och "i hög grad aktuell".⁷ Han hade kommit i kontakt i med Walt Whitmans verk tidigare, nämligen på trettioalet när han inspirerades av och lärde känna unga svenska arbetarförfattare. Detta förhållande stärkte förmodligen kopplingen till ABF:s beställning.⁸

Det andra viktiga uppslaget fick han från en studierektor vid ABF som valt ut några sångrader i syfte att för konstnären sammanfatta bildningsförbundets målsättning; rader som sjöng om en världsvid mänsklig ring kring kunskapens källa.⁹ Utifrån dessa idéer skapade Hjorth sitt motiv. Ett motiv som är naivt i sin lätt sokratiska tro att den som vet det goda skall göra gott, och därjämte en vacker symbol för den folkbildande beställarens verksamhet.

1965 stod konstverket färdigt i folkbildningens nybyggda funktionsborg. Konstnären kallade själv sitt verk för "Målade träreliefer till dikt av Walt Whitman", men det fick även den mer målade titeln

”Kärleken, freden och arbetet” - förmodligen inte utan hänsyn till beställaren.

Diptyken är skuren i trä i en ovanlig men för Hjorth typisk flack reliefstil. Han använde reliefteknikens tredje dimension mycket sparsmakat, främst till att hugga ut figurernas konturer och endast återhållsamt till att skapa djupverkan hos dem. Så figurerna är skurna i låg relief och i praktiken nästan platta. Detta grepp bidrar till den enkelhet och folkkonstlikhet som Hjorth eftersträvade. Att bemåla relieferna var också ett ovanligt grepp, men Hjorth gjorde det gärna; han ville låta färg och form samverka.¹⁰

Hans-Olof Boström, tidigare chef för Bror Hjorths Hus, visar i sin trevliga och intressanta biografi över Hjorth hur han hämtat inspiration från den obildade folkmålarens teknik. Boström pekar på ”de få och obrutna färgerna, de klart avgränsande konturlinjerna, plattheten hos figurerna [...], de många detaljerna som motsvarar medeltidsmålarernas och folkmålarnas rädsla för tomrummet”. Visserligen talar han om ett annat av Hjorths verk men likheterna gäller i stora stycken även för Whitmanrelieferna.¹¹

Konstverkets delar mäter i original vardera 179 cm x 209 cm. Att det är tudelat har sin egen lilla historia och betydelse. Hjorth var inte främmande för detta grepp: det finns i hans produktion ytterligare några monumentalverk som är diptyker eller triptyker. Det kunde vara någon egenhet i det fysiska rum de skapats för som föranledde uppdelningen, och så var fallet även med ”Kärleken, freden och arbetet”. I den foajé han skulle smycka reste nämligen arkitekturen ett problem i hans väg: en bärande pelare någon meter ut i rummet, mitt för den aktuella väggen. Ur så gott som varje god vinkel skulle denna pelare komma att skymma delar av ett sammanhängande verk. Hjorth bestämde sig därför efter en del bekymmer för att göra ett tudelat verk och låta hänga dess delar ungefär tre meter från varandra. Svårigheten att skapa enhet dessa avlägsna delar emellan löste han genom det gemensamma landskapet och den spegelbildsmässiga formlösningen. Formlikheten syns i solstrålarna, kullens välvning och de öppna famnarna i vardera reliefen.

Även om uppdelningen från början kom sig av något så materiellt som en pelare, gavs verket härigenom en helt annan symbolisk karaktär än en sammanhängande relief skulle ha haft. Kanske skulle verkets tanke ha tätt sig mer simpelt godtrogen om det inte varit för avståndet mellan dess två delar. Göran Sörbom, som givit konstverket en kort beskrivning och analys, ser det stora avståndet som ”den stora klyfta vi måste överbrygga för att nå fram till den vision relieferna bär med sig”.¹² Man skulle också kunna ge en sådan symbolik en mer naivt optimistisk karaktär genom att betona det faktum att de båda världarna, människornas respektive idealgestalternas, hör samman trots det stora avståndet.

Analysen

Hjorth har själv gett sin syn på det idémässiga innehållet i ABF-relieferna, dels genom den ingående dikten, dels genom bland annat följande rader om den högra reliefen:

*figurerna är mindre, [...] människor av olika åldrar och raser
liksom dansar i ring på en grön äng med mycket blommor,
symboliserande det broderskap Whitman sjunger om. Bakom
är hav. Personerna är anonyma men man kan urskilja
Schweitzer.*¹³

Bildens övergripande budskap är lätt uttytt. Inte ens dessa konstnärens ord förutan skulle det krävas någon särskilt skarpsinnig analys för att se det: fred och mänsklig gemenskap som uppnås genom efterföljande av moraliska förebilders exempel. Så vad ska då denna text handla om fortsättningsvis? Att Hjorth önskade fred och världsvid syskonkärlek oss människor emellan är inte särskilt unikt, vare sig för honom eller för den tid verket skapades - även om det var kalla krigets början. Inte heller är det särskilt märkvärdigt att beställaren ABF gärna lät sin verksamhet förgyllas av konstverkets vackra syften och anspråk - även om de kanske förefaller oss lite väl godtrogna och naiva. När nu konstnären såväl i sin självbiografi som i själva konstverket varit så tydlig med symboliken, vari ligger då värdet av ytterligare analyserande?

Jo, det är av visst intresse att se hur Hjorth förde fram detta budskap, att se vilka medel, vilka människor och vilka förhållanden som i hans - och ABF:s - ögon kunde gestalta det lyckliga resultatet av folkbildning, ett allmänmänskligt syskonskap. Resultatet av en sådan undersökning kan säga oss något om konstnären och om verkets tillkomsttid. Dessutom finner jag det intressant att reflektera kring Hjorths tämligen flitiga konstnärliga bruk av vad han kallade "Stora människor", i denna diptyk Jesus, Sokrates och Walt Whitman samt i den högra reliefen den mustaschprydda Albert Schweitzer (1875-1965), en mycket uppmärksammas missionsläkare.¹⁴

Jag kommer inte att försöka utreda verkets eller dess figurers placering i konsttraditioner och liknande, utan tar i första hand fasta på dess idéer och antydda idéer, vilka jag söker relatera till konstnären och verkets tillkomsttid. Vissa resultat är måhända inte så märkvärda; en följd av bristande djupsinne från min sida samt av att 1965 ligger oss nära i tiden och att vi därför delar en hel del av tidens föreställningar och värderingar. Men min analys ger åtminstone exempel på saker som en bild kan ge som källa.

Landskapet

Naturen i Hjorths diptyk är generös. Nejden är grön och blomrik och tycks behagligt varm. Landskapet är frodigt men okultiverat och bär inga spår av mödor eller umbäranden. Diktarens fjäderpenna är faktiskt det enda som direkt påminner om någon form av arbete, verkets titel till trots - "Kärleken, freden och arbetet". Till och med dragdjuret i flickans famn får ta igen sig. Relieferna bär drag av paradiset. Det är som om Hjorth ville säga eller förutsatte att en fredlig värld och kärleksfulla människor endast kan existera under goda yttre villkor. Alternativt att de externa betingelserna påverkas av graden av godhet i den mänskliga samvaron eller i det politiska styret. Det sistnämnda är en inte ovanlig tankefigur som framträder både i mindre nogräknade politiska valkampanjer och i till exempel en modern fabel som barnfilmen Lejonkungen, där det mörka, förödda och sterila

landskapet börjar grönska och bära frukt så fort den rättmätige och godhjärtade lejonkungen tar den ondsinte ledarens plats.

Vad Hjorth än må mena om verkligheten i detta avseende, så är den goda, varma, natursköna omgivningen en förutsättning för att beskriva de fredliga förhållandena människor emellan. Bister köld eller karg natur är för honom så avlägsna från det budskap han vill förmedla att de vore omöjliga att använda. Det förefaller måhända inte så konstigt. Däremot var det inte givet att orörd natur ses som paradistillståndet. I Hjorths generation fanns ju också de konstnärliga och politiska riktningar som betraktade industrimiljöer eller de funktionella bostadshusen som paradisiska.

Innan vi går vidare vill jag nämna en koppling som Hans-Olof Boström gör när han talar om Hjorths intresse för Friederich Nietzsche och om denne filosofers betydelse för Hjorths primitivism. Boström menar att "Kärleken, freden och arbetet", tillsammans med några andra verk, kan sägas illustrera ett avsnitt ur Nietzsches Tragediens födelse, där filosofen talar om "förtrollningen av det dionysiska", under vilken människor förenas med varandra och med den givande naturen. "Sjungande och dansande yttrar sig människan som medlem av en högre gemenskap", skriver Nietzsche.¹⁵ Även om jag inte riktigt kan se det "dionysiska" i Hjorths bild, så finns i Broströms Nietzschecitat en slående likhet med Hjorths diptyk och Whitmans dikt.

Gamla män och unga kvinnor

Bland de människor som får symbolisera den lyckliga förbrödringen finns en del inte självskrivna förhållanden. Kön fördelningen i den högra reliefen är tämligen jämn, fem män och fyra kvinnor, men de båda könen skildras olika. "Av olika åldrar" skulle människorna där vara. Det är emellertid bara män som är äldre: till höger Albert Schweitzer, till vänster Walt Whitman och Sokrates. Kvinnorna däremot är samtliga unga.

Detta är ingen tillfällighet; det är överhuvudtaget ont om äldre

kvinnor i Hjorths produktion, medan det finns en del äldre herrar och gott om unga kvinnor. Det är å andra sidan inte något märkvärdigt förhållande med tanke på att konstnärsmodellerna genom konsthistorien ofta har varit unga kvinnor. Men Hjorth (liksom modelltraditionen) måste genom denna obalans sägas ge uttryck åt en nedvärdering av äldre kvinnor, eller åtminstone bidra till att osynliggöra dem. Ett osynliggörande som inte gäller åldrade män, vilka snarare växer i respekt och visdom med åren.

Utän att mena det som snaskighet eller fördömande kan det noteras att Margareta Hjorth, som jag emellanåt refererar, var en avsevärt mycket yngre modell som Hjorth gifte sig med i mitten av femtotalet.

Kvinnorna på reliefen bär alla armband och ibland ytterligare något smycke, vilket ofta även helt nakna modeller i Hjorths produktion gör. Detta faller sig inte särskilt märkvärdigt i våra ögon men skulle kunna säga en framtida historiker något om våra könsroller, där kvinnan behagfullt smyckar sin kropp. Då ska det å andra sidan också påpekas att de vuxna vita männen i den högra reliefen bär slips, fluga respektive halsduk, och att även dessa plagg främst fyller en dekorativ funktion. I förbigående sagt är det armbandet tillsammans med kjolen som gör det rimligt att identifiera det svarta barnet som en flicka.

Åsnan i den vita flickans famn för tankarna till Jesus ritt in i Jerusalem och tjänar ofta, kanske även här, som symbol för fattigdom och ödmjukhet. Flickans ömma omfamning kan därtill tolkas som en vidgning av den mänskliga kärlekens och fredens gemenskap till att omfatta även djuren. Detta rimmar väl med Schweitzers förekomst i konstverket, ty han var till stor del känd för sin kärleksfulla, eller i vissas ögon löjeväckande, ”vördnad för livet”, för alla varelsers liv. En sådan tolkning stämmer också med Hjorths eget förhållande till djur: han målade dem gärna och berättar hur han kunde förstå uttrycket i deras ögon och rörelser först sedan han kommit till insikten att de var hans bröder.¹⁶

Nakna afrikaner och påklädda européer

De mörkhyade personerna i den högra reliefen är mer lättklädda än de ljushyllta. Den svarta kvinnans och det svarta barnets klädsel är vad jag, med all min okunskap om de afrikanska regionernas inbördes kulturskillnader, helt enkelt skulle vilja kalla "afrikansk". Den svarte mannen är den ende av de mörkhyade som har skor och hans byxor är inte utpräglat afrikanska, även om de tycks lite enklare än de vita männens. Man skulle kunna se nakenhet, avsaknad av civiliserade kläder, som en markering av okultur - eller av naturlighet. Med kläderna som måttstock på civilisation kan människorna i den högra reliefen rangordnas i en skala som ger en indelning efter såväl rastillhörighet som efter ålder och kön; från den fullt påklädde mannen med halsduken och de andra vita männen går skalan via de barärmade och barbenta europeiska kvinnorna till den svarte mannen med byxor men utan överdel. Därefter har vi de två endast kjolklädda afrikanskorna, och slutligen den vite pojken, som är minst av dem alla och helt naken.

Huruvida Hjorth medvetet tänkt sig en sådan indelning eller ej, kan jag inte avgöra. Skillnaden i klädstil och grad av nakenhet skulle kunna vara en medveten spegling från Hjorths sida av faktiska klädbruk i Afrika respektive Europa. Men mot den tesen talar att den halvnakne svarte mannen, som vi ska återkoma till lite senare, var en afrikansk politiker som förekom i svensk dagspress i sextiotalets början och då, såvitt jag sett, alltid iförd europeisk kostym eller åtminstone skjorta, så premiärminister han var. Förhållandet kan i vart fall tolkas som att de svarta i sin lättkläddhet står närmare det helnakna vita barnet än de vuxna vita gör. Hjorth tycks därmed anknyta till föreställningen om de svarta som mindre utvecklade och mindre civiliserade - som "naturbarn" för att använda en benämning som Schweitzer gärna brukade om de afrikaner han hjälpte. Denna föreställning tycks i förstone innebära en nedvärdering av de svarta, och i Schweitzers fall gjorde den väl också det, om än hans gärning rymde mycken välvilja och en hel del vidsynt tolerans gentemot deras seder.

Men för Hjorth, primitivisten, framstod barn och ”naturfolk” nog snarare som mindre konstlade och mer naturliga än genomciviliserade europeer och alltså närmare människans och känslornas ursprung.¹⁷

Man kan dessutom påpeka att barnen och de svarta genom sin blottade hud och sina enkla kläder kommer att stå Kristus- och Sokratesgestalterna, kärlekens och den klara tankens inkarnationer, närmare än vad de mer på- och uppklädda vita männen gör.

Västerlänningens svarta samvete

Hjorth sade att människorna i den lilla men världsomspännande ringen till höger var ”av olika raser”. Det är sant, men bara av två raser: samlingen domineras av vita västerlänningar - sex av nio förefaller vara av europeiskt ursprung (åsnan oräknad). Resten av samlingen är inte så brokig som den borde vara - de övriga tre figurerna är av afrikansk härkomst. Med den vänstra reliefens förebilder blir människoskaran visserligen något mer representativ, ty Sokrates påminner om en vis gammal kines och Jesus har judiska och arabiska drag - fullt naturligt med tanke på hans faktiska härkomst men likväl ett skildringssätt som väckte protester tidigare i Hjorths karriär.¹⁸ Men det broderskap som Hjorth talar om i den högra reliefen är en gemenskap mellan gråskalans poler, mellan svarta och vita. Röda, gula och andra folk tycks han ha glömt bort - eller helt enkelt ansett som onödiga för att symbolisera global gemenskap.

Under femtio- och sextiotalen var konflikter mellan svarta och vita vanliga och i någon mån dominerande på den internationella arenan. I många afrikanska länder slogs man för sin frihet från europeisk kolonialmakt och uppnådde den runt decennieskiftet (i formell politisk mening åtminstone). Dag Hammarskjöld väckte som Förenta Nationernas generalsekreterare ont blod hos stormakterna genom att ofta ta dessa länders parti. Medborgarrättsrörelsen i USA lyfte fram den systematiska eller omedvetna rasismen inom västvärlden, och särskilt genom Martin Luther King fick denna fråga uppmärksamhet i svensk press från femtiotalets slut.

Mot bakgrund av detta kan Hjorths begränsade urval av raser och folk kanske ses som ett uttryck för att den svart-vita problematiken i dess olika former blev samvetsfrågor av stor symbolisk betydelse för många vita västerlänningar. Så stor att endräkt mellan svarta och vita allena kunde representera världsfred.

Vidare var personerna till höger, förutom Schweitzer, anonyma enligt konstnärens egna ord. Detta är emellertid bara sant såtillvida att ingen av dem är självklart identifierbar för den vanlige betraktaren. Hjorth gestaltade sällan en människa utan att hämta en modell från verkliga livet, antingen en levande modell eller ett fotografi. Dessa förlagor behövde inte alltid ha någon egentlig konstnärlig betydelse, men han använde dem för att förläna sina figurer karaktär och individualitet.¹⁹ I "Kärleken, freden och arbetet" kan till exempel den ljushåriga, glasögonprydda kvinnan kännas igen som en av hans modeller, Carina, specieriaffärsexpediten i kvarteret där han bodde.²⁰ Men verket rymmer även förlagor som har konstnärlig betydelse, som kan säga oss ytterligare något om hans tankar bakom verket. Margareta Hjorth identifierar några av personerna med hjälp av tidningsklipp som hon funnit i Bror Hjorths särskilda bildbank för dessa reliefer. Paret med åsnan menar hon ska vara hämtade ur filmatiseringen av Leon Uris epos Exodus, en roman som ur olika aspekter skildrar Israels kamp för självständighet och erkännande 1947.²¹ Genom de tre figurerna bereds judarna plats i den globala gemenskapen.

En annan grupp av förtryckta är förstås de koloniserade afrikanska folken. Åt dem bringar Hjorth en särskild hommage genom den mörkhyade mannen, vilken Margareta Hjorth identifierar som Patrice Lumumba (1925-1961), det självständiga Kongos (nuvarande Zaires) förste premiärminister. I sin egenskap av först befrielseledare och sedan, 1960, premiärminister blev Patrice Lumumba för vissa något av en symbol för det fria Afrika. Han ådrog sig emellertid kritik och kommuniststämpel genom att vädja till Sovjetunionen om hjälptrupper för att kuva de upproriska grupper och provinser som understödda av västerländska företag ville göra sig fria från det nya Kongo. Dag Hammarskjöld hade tidigare skickat FN-trupper till

Kongo, men dessa hade endast till uppgift att stävja oroligheterna och Lumumba ansåg inte detta tillräckligt. Under denna politiska och militära turbulens avsattes Lumumba, redan året efter självständigheten. En general grep makten, arresterade Lumumba och lät utlämna honom till en av de upproriska provinserna. Där mördades han, vilket när det upptäcktes väckte uppmärksamhet och indignation i västvärlden.

Självuppoftande personligheter

Jag nämnde tidigare att Lumumbas utsträckta armar skapar en formmässig symmetri med Jesu famn. Lumumbas åtbörd är liksom Jesus välkomnande, men genom att hans armar är högre lyftade får den även drag av segergest och glädjeyttring, vilket bör förstås utifrån det kongolesiska folkets seger i befrielsekampen. Hans-Olof Boström menar att Hjorth ofta använde denna gest för att uttrycka ”frejdig kampberedskap, förtröstansfull glädje, segervisshet”.²² Det stämmer väl in på Lumumba. Samtidigt bör man nog även förstå hans utslagna armar som del i en symbolmässig symmetri: Hjorth hade en förkärlek för personer som ”offrat sig”, som ”gjort något för mänskligheten, för att avhjälpa nöd och elände i världen”.²³ Han hade därtill en mycket odogmatisk syn på religion, så Lumumbas gest kan mycket väl ses som en markering av att han dog martyrdöden liksom Jesus.

Martyrskapet var, i förbigående sagt, inte ovanligt under sextiotalet. Flera internationella personligheters minne gavs extra glans efter en plötslig och dramatisk död. Vi har till exempel Dag Hammarskjölds mystiska flygplanskrasch 1961 (efter ett besök i just Kongo), skotten i Dallas och John F. Kennedys död 1963, samt de medborgarrättsaktivister i USA som genom ickevåldsaktioner ådrog sig spott, slag, fängelsestraff och död.

Nu behövde ”offret” inte vara så dramatiskt för att vinna Hjorths uppskattning. Han beundrade även Albert Schweitzer, trots att denne missionsläkare vid nittio års ålder dog en odramatisk död på sitt sjukhus i Lambarene. Också han får hålla sina armar utsträckta. Den

högra armen famnar genom gesten Patrice Lumumba om ryggen så att dess hand skymtar fram bakom afrikanskans huvud. Måhända har Hjorth här velat antyda Schweitzers filantropiska omsorg om de svarta. För många människor på femtio- och sextiotalen, däribland Hjorth, stod Schweitzer genom sin mission som en viktig representant för en förtröstansfull och beslutsam kamp, vilket mot bakgrund av Boströms tanke räcker för att förklara hans öppna famn. Men det är befogat att se även Schweitzers gest som en symbol för självuppoffring. Dels för att Hjorth räknar honom till de stora självuppoffrande personligheterna. Dels för att han själv presenterade sin gärning som ett offer: han hade övergett framgångsrika karriärer som teolog och musiker för att läsa till läkare och resa ut till de svarta i Afrika, han menade sig följa Jesu maning och exempel genom att på detta sätt uppges sitt eget liv - sitt invanda och trygga liv, får man väl tillägga.²⁴

Med Schweitzer har Hjorth placerat en moralisk förebild bland de "anonyma" människorna. Schweitzer får där betydelse som exempel på en levande människa som inspirerats av Jesus till att bland samtidens människor göra gott. (Han upphörde dock att vara ett levande exempel samma år verket avtäcktes.)

Framställningen av denne Schweitzer rymmer ett "fel", ett fel som kan tyckas litet men som har viss betydelse: Schweitzer bär inte den för honom så karakteristiska vita tropikhjälmen. Den bar han alltid när han vistades utomhus i Afrika och han ålade sina besökare att göra detsamma.²⁵ Motiveringen var tropikdagens solstingsrisk och kvällsbrisens förkylande förrädiskhet. Nu är det inte givet att ABF-reliefernas miljö är Afrika, vilket skulle kunna förklara avsaknaden av huvudbonad. Det vita barnets nakenhet och de vuxnas, särskilt de svartas, lättkläddhet antyder visserligen ett varmt klimat, men eftersom den tjocka halsduken också finns i bilden torde det vara en mer allmängiltig, icke geografiskt angiven plats som åsyftas. Faktum är emellertid att Bror Hjorth på en annan målad trärelief, "Vördnad för livet" (1959), avbildar Schweitzer utan hjälm i en miljö som definitivt är den afrikanska tropiken.

Orsaken till dessa barhuvade gestaltningar av Schweitzer kan vara rent estetisk; Schweitzers kalufs är vacker, och även den var karaktäristisk för honom. Men orsaken kan också vara ideologisk försköning, medveten eller omedveten. Schweitzer utsattes under femtio- och sextiotalen för kritik för sitt patriarkala sätt mot afrikanerna och tropikhjälmen associeras inte så lite med vit kolonialism. Hjorth tog, enligt hans fru, först intryck av men avfärdade den sedan som ”fånig och ovidkommande”. Schweitzer är en gammal man, menade han, som ”med fel och förtjänster trots allt gjort ett storverk”.²⁶ I relieferna var det storheten som var det viktiga. Då gick det inte att låta honom skylta med tropikhjälmen, symbolen för en av hans brister.

Moraliska förebilder som pedagogiskt program

I ABF-studierektorns sång samlades människorna i ring runt kunskapens källa, här träder de samman framför förebilderna Jesus, Sokrates och Whitman. När Bror Hjorth avbildar dem som fysiskt större än människorna i den högra reliefen, tillämpar han ett medeltida och ikonliknande värdeperspektiv: de får ett större symbolvärde än de övriga. Förutom att dessa tre är självskrivna och har extra vikt genom dikten, kan de ses som representanter för i tur och ordning konsten, den oegennyttiga kärleken och det självständiga tänkandet - representanter för sådana områden som Hjorth torde mena ska studeras och läras i folkbildningen. Dessutom var de alla kända för självuppoffrande gärningar: Kristus offer är självklart och redan omnämnt, Sokrates dömdes till döden av den stad vars invånare han sökte fostra - ett offer i folkbildningens tjänst om man så vill - och vad gäller Walt Whitman berättar ett uppslagsverk från trettioalet att värdet av Whitmans diktning är omtvistat men att hans ”vidhjärtade, karaktärsstarka, ädla personlighet allmänt erkänns”; Whitman tjänstgjorde bland annat som frivillig sjukvårdare vid fronten under det amerikanska inbördeskriget.²⁷

Som symbol för folkbildning ger ABF-relieferna en inte helt konventionell syn på kunskap och undervisning. Det enda i relieferna

som påminner om traditionella studier är diktarens alster och återigen hans penna. Istället framhåller Hjorth altruistiska personligheter ur historien som ideal att studera och inspireras av inom folkbildningens ram. Hjorth använde sig ofta av sådana personer i sin konst. Utan att vara troende kristen ägnade han sig med förkärlek åt Kristusgestalten, såväl i beställningsarbeten för kyrkor som för egna projekt. Och han såg offervilliga världsförbättrare i personer som den helige Franciskus av Assisi, Mahatma Gandhi, Martin Luther King, den sydafrikanske ANC-ledaren och Nobelpristagaren Albert Luthuli, bland många andra, svenskarna Engelbrekt, Olaus Petri och Hjalmar Branting ej att förglömma. I whitmanrelieferna har vi där till de redan behandlade Whitman, Sokrates, Schweitzer och Lumumba.²⁸

Genom dessa reliefers folkbildande sammanhang ger Hjorth dessa personligheter den mycket tydliga funktionen av förebilder, hedervärda personer att lära av. Redan på 1930-talet gav han uttryck för en liknande pedagogisk tanke. I en tävling om monument till en skola deltog han med en skulptur som han kallade "Visdomens brunn" (1933). Bidraget har formen av en dopfont. De yttre ytorna på dess sockel och på själva skålen är täckta med porträtt i lågre relief av "framstående personer ur mänsklighetens historia", politiker, konstnärer, musiker, författare och vetenskapsmän, däribland flera av de nyss uppräknade. Det hela bärs upp och hålls ihop genom fyra hörnfigurer i helfigur och större format. Inspiration till detta verk kommer från medeltida dopfontar. På dem var dessa hörnfigurer anonyma änglar. Hjorth använde emellertid den modernare och något udda konstellationen Jesus, Friedrich Nietzsche, Mahatma Gandhi och Charlie Chaplin.²⁹ Skapad för en skolgård som "Visdomens brunn" är kan vi även ur detta verk utläsa Hjorths breda, kosmopolitiska och världsförbättrande kunskapsideal. Hjorth vann för övrigt inte den tävlingen - kanske just på grund av den okonventionella kunskapssynen - men skulpturen sattes 1985 upp i en mindre bronsversion på Stortorget i Södertälje.³⁰

När det gäller den vänstra reliefens kombination av Jesus och

Sokrates, kan det påpekas att Lars O. Lundgren, som ägnat sig åt olika författares bilder av Sokrates, visar många exempel på sammanställningar av de tu. Han har också funnit en lång tradition, särskilt tydlig i Sverige, att se Sokrates, inte bara som en tidig filosof utan även som en genomgod man, en "hög mänsklig förebild", vis, ödmjuk och uppfylld av en vilja att leda människorna in på den rätta vägen, men missförstådd och misshagad av de ledande och därför dömd till döden.³¹ Under 1900-talet har Sokrates därtill i vissa ateistiska eller icke-kyrkliga kretsar utgjort ett sekulärt alternativ eller komplement till Kristus, och som sådant ställts bredvid eller mot denne.

Att Whitman fått plats i samma relief som Jesus och Sokrates kan däremot ur symboliskt hänseende förefalla en aning oproportionerligt och är det väl också. Det motiveras emellertid genom dikten och modifieras genom att poeten sitter ner: därmed når han inte upp till de båda andras nivå och ges inte samma dignitet som de. Men han spelar som representant för konsten en intressant och viktig roll: med sin konst - sin penna och sin dikt - pekar han för den högra reliefens människor på Jesus och Sokrates. Samma funktion torde Bror Hjorth ha tänkt åt sig och sin konst, ty en liknande roll spelar han själv genom sin diptyk: han pekar för betraktaren på Whitman och de andra moraliska förebilderna. Dessutom tillskriver han folkbildningen samma uppgift: att för folket, de arbetande människorna, framhålla framstående, altruistiska personligheter som förebilder för ett gott liv i mänsklighetens tjänst.

Så uppstår, om man vill, en metadikt som förlänger den whitmanska strofens inledning:

*Men konsten och ABF låter mig se,
Bror Hjorth och Walt Whitman likaså,
så bakom Sokrates ser jag klart,
och bakom Kristus den härlige ser jag
människans kärlek till sin kamrat .*

Med tack till Hjorthbiografen Hans-Olof Boström, Hammarö, och konstvetaren Ulrika Kjellman, Uppsala, för initierade upplysningar och kommentarer.

Fotnoter

¹ Ur dikten "Grunden för all metafysik" av Walt Whitman i Karin Böyes översättning. Citeras här efter Tore Zetterholm & Helge Åkerhielm, *Världslitteraturen* (1961), s 241.

² Verkets-tillkomstshistoria har beskrivits i korthet av Bror Hjorth i hans självbiografi *Mitt liv i konsten* (1967), s 85, och utförligare av hans andra fru, Margareta Hjorth, *Närbild av Bror: Bror Hjorth 1950-1968* (1978), s 178-185.

³ För "Näckens polska", se Bror Hjorth, *Mitt liv i konsten* (1967), s 85 ff. Foto och utförligare redogörelse finns bl.a. i Hans-Olof Boström, *Bror Hjorth* (1994), s 18-22. Angående fallossymboliken, som inte är uppenbar i den färdiga skulpturen, se även Margareta Hjorth, s 42 ff. Vad gäller Hjorths genombrott, se bl.a. Boström, s 101.

⁴ Angående Hjorth som primitivist och de många olika aspekterna på hans primitivism, se Bror Hjorth, s 34; Boström, s 131 f, 136 f, 140-145, et passim; och Ulf Linde, "Volymens hemlighet" i Linde m.fl., *Möte med Bror Hjorth* (1976), s 8 f, 27, 29. Erik Blomberg tycks ha haft som ett övergripande syfte för sin tidiga Hjorthbiografi, *Bror Hjorth*, (1952), att visa på det primitivistiska i Hjorths konst, se särskilt s 45-55.

⁵ Margareta Hjorth, s 179.

⁶ Dikten finns återgiven och översatt i sin helhet i Johannes Edfelt (red.), *Världens bästa lyrik* (1961), s 288. Bror Hjorth kallar dikten "Calomus A song [sic] of the Rolling Earth" (Bror Hjorth, s 85), vilket kan komma sig av Whitmans vana att ständigt omarbета och döpa om sina alster. Diktens sista "mellan" har f.ö. utelämnats i Bror Hjorths diptyk "Kärleken, freden och arbetet".

⁷ Bror Hjorth, s 85.

⁸ Ibidem, s 59 f; Margareta Hjorth, s 179.

⁹ Margareta Hjorth, s 179 f.

¹⁰ Bror Hjorth, s 87.

¹¹ Angående relieftekniken, se - förutom själva relieferna - Boström, s 60; och Blomberg, s 77 ff, et passim. För folkmålerijämförelsen, se Boström, s 42, och 45. Se även Blomberg, s 51, et passim.

¹² Göran Sörbom, "Livets puls och värnaden för livet", i Linde m.fl., s 84.

¹³ Bror Hjorth, s 85.

¹⁴ Ibidem, s 40.

¹⁵ Boström, s 143, varifrån också Nietzsche är citerad. Boström ger ”Kärleken, freden och arbetet” en kort behandling även i sin artikel ”Kärleksmotiv i Bror Hjorths konst”, *Artes*, nr 2 (1982), s 45-59, närmare bestämt s 58 f. Han använder där ABF-diptyken som ett exempel på det mänskligt vittfamnande i Hjorths kärleksbegrepp.

¹⁶ Bror Hjorth, s 70.

¹⁷ Angående Hjorth som primitivist, se i det här sammanhanget särskilt Boström, s 136 f.

¹⁸ Boström, s 92; Blomberg, s 81.

¹⁹ Linde i Linde m.fl., s 16.

²⁰ Se t.ex. reproduktionen av ”Carina med blomma” i Boström, s 127.

²¹ Margareta Hjorth, s 183 f. Boström, s 138, anger samma förlaga till paret med åsnan, men det bör påpekas att i Bror Hjorths Hus visas ofta en annan bild som förlaga, en av Hjorth bevarad reklambild för kameran Leica med en flicka och en åsna.

²² Boström, s 27.

²³ Bror Hjorth, s 84.

²⁴ Albert Schweitzer, *Ur mitt liv och tänkande* (1936), s 87 f.

²⁵ Muntlig uppgift från Bengt Andreas, Malmö, en bekant till Schweitzer som själv varit på besök i Lambarene.

²⁶ Margareta Hjorth, s 184.

²⁷ ”Whitman, Walt”, i *Nordisk familjebok* (1934), sp. 390.

²⁸ Bror Hjorth, s 84; se även planschexposén, s 93-191, och verkförteckningen, s 194-203.

²⁹ *Ibidem*, s 61, 132, 196. Se även Boström, s 135 f, och Linde i Linde m.fl., s 7, 17 f.

³⁰ (Per Drougge), *Bror Hjorth: skulptur måleri teckning kring Visdomens brunn*: Södertälje konsthall 14.6-14.8 1985 (Södertälje 1985).

³¹ Lars O. Lundgren, *Den svenske Sokrates* (1980), s 193 ff, et passim. Kopplingar mellan Sokrates och Kristus/kristendomen konstateras av idem, *Sokratesbilden* (1978), s 177 f, och exemplifieras utförligare passim.

Litteratur

Blomberg, Erik, *Bror Hjorth*, AB Svensk litteratur (1952).

Boström, Hans-Olof, *Bror Hjorth 1894-1968*, Sveriges Allmänna Konstförening (1994). (Färgreproduktioner av "Kärleken, freden och arbetet" på s 138-139.)

Boström, Hans-Olof, "Kärleksmotiv i Bror Hjorths konst", *Artes*, nr 2 (1982), s 45-59.

(Drougge, Per), *Bror Hjorth: skulptur måleri teckning kring Visdomens brunn*: Södertälje konsthall 14.6-14.8 198, Södertälje konsthall (Södertälje 1985).

Edfelt, Johannes (red.), *Världens bästa lyrik*, Natur & Kultur (Stockholm 1961).

Hjorth, Bror, *Mitt liv i konsten*, Bonniers förlag (Stockholm 1967). (Färgreproduktioner av "Kärleken, freden och arbetet" på bokomslagens baksida.)

Hjorth, Margareta, *Närbild av Bror: Bror Hjorth 1950-1968*, Rabén & Sjögren (1978). (Svart-vita reproduktioner av "Kärleken, freden och arbetet" på s 180-181.)

Linde, Ulf, m.fl., *Möte med Bror Hjorth*, Bildförlaget Öppna ögon (1976). (Färgreproduktioner av "Kärleken, freden och arbetet" på s 198-199.)

Linde, Ulf, "Volymens hemlighet", i Ulf Linde m.fl., *Möte med Bror Hjorth* (1976), s 7-30.

Lundgren, Lars O., *Den svenske Sokrates: Från Rydelius till Gyllensten*, Svenska Humanistiska Förbundet, 92, (1980). (Svart-vit reproduktion av den vänstra reliefen i "Kärleken, freden och arbetet" på s 191.)

Lundgren, Lars O., *Sokratesbilden: Från Aristofanes till Nietzsche*, Almqvist & Wiksell (Uppsala 1978).

Schweitzer, Albert, *Ur mitt liv och tänkande*, Lindblads förlag (Uppsala 1936).

Sörbom, Göran, "Livets puls och vördnaden för livet", i Ulf Linde m.fl., *Möte med Bror Hjorth* (1976), s 67-92.

Zetterholm, Tore & Åkerhielm, Helge, *Världslitteraturen* (1961).

DEN NYA VÄRLDSBILDEN

Petersprojektionens kontra kolonialismens kartbild

Heike Peter

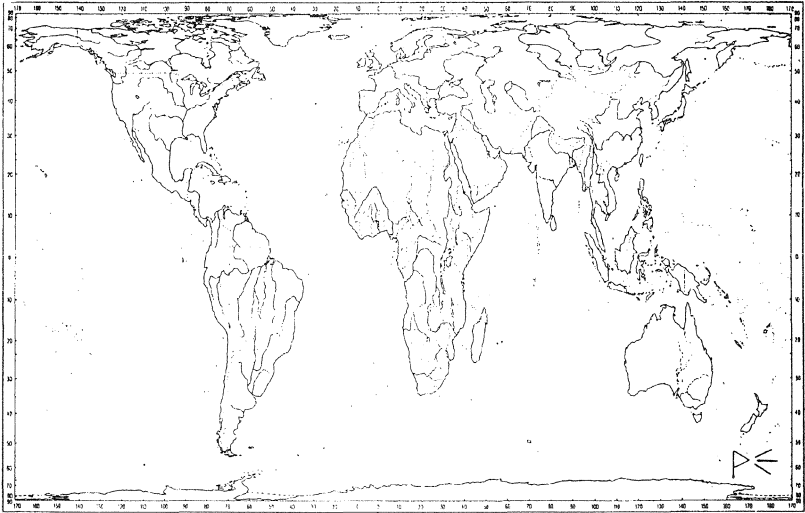
Kartbilder

Hela den tämligen runda globen kan inte ses i samma ögonblick. En tillplattad karta däremot går att överskåda fullständigt och visar oss världen i sin helhet. Världsbilden ligger nu utsträckt framför oss: Men vad är i mitten? Vad sätter man överst på bilden? Varför behöver vi kartan överhuvudtaget och hur använder vi den? Vad iakttar vi och varför gör vi det?

Det tycks finna många frågor till en egentligen självklar bild, vår världskarta, men det kommer att visa sig att frågorna går hand i hand.

Inom ramen för ett tvärvetenskapligt forskarseminarium om den idéhistoriska bilden, tyckte jag att Peters "nya världskarta" borde lämpa sig väl för att belysa ett modernt ritbord och skönja färgläggningen. Jag vill se hans projektion både som en signifikant bild och som karta och undrar hur de båda aspekterna förhåller sig till varandra.

Kartor och världsbilder uttrycker människans orientering i rum och även i tid. En direkt ontologisk tolkning av allt man möter på bilden ter sig däremot problematiskt. Det torde vara svårt att t.ex. bevisa Ptolemeushängivna tro på stormande änglar i vår vardags-språkliga mening. En "O-och T"-karta skulle man heller inte använda för en segeltur över havet till den Nya Världen (se bild II och III); till det ändamålet kan nog världskartan lämnas hemma. Men mitt huvudintresse här är just världen. Då min uppmärksamhet främst inriktar sig på en bildhistorisk och inte en kartografisk värde-



Petersprojektion (bild 1)

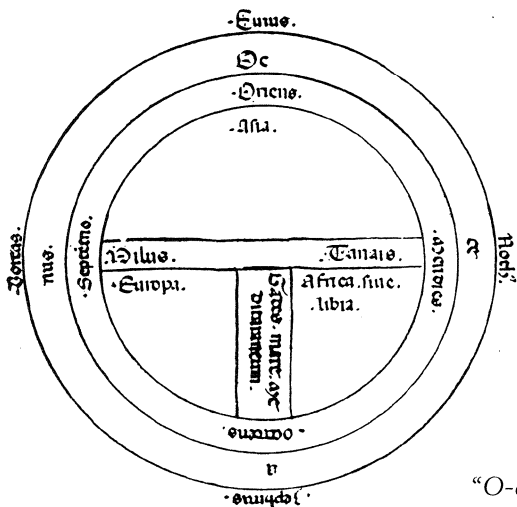
ring, och mina matematiska kunskaper är otillräckliga för en kritisk prövning eller för ett eget förslag, tillåter jag mig att överlämna det sistnämnda till de sakkunniga.

Petersprojektion

För att få ut så mycket som möjligt av bilden sökte jag författaren och tillkomsthistorien och spårade därefter spridning och reaktioner. Resultatet var utmärkande.

Lyckades Peters i sin föresats att skapa en ny världsbild? Som lekman bland geograferna kunde inte han göra sin röst hörd i deras debatt, men den allmänna publiken och biståndsorganisationer t.ex. gav sitt bifall. Min egen historiet med Peters' världskarta visade sig också vara symptomatiskt. Orsaker till denna process, Petersreceptionen, vill jag belysa och begrunda.

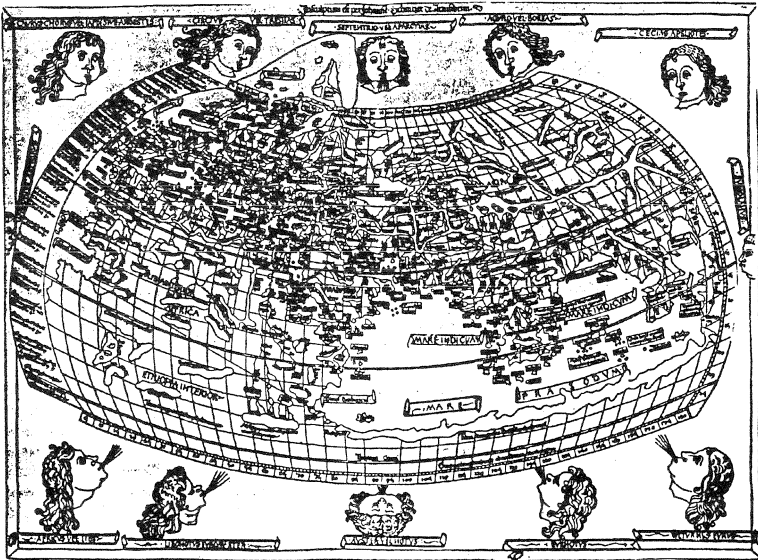
Jag kom i kontakt med projektionen tidigt på åttiotalet i Tyskland i samband med ett kyrkligt projekt om El Salvador. Gymnasiets geografiundervisning till trots var det först denna karta — med illus-



“O-och T-“karta (bild II)

trationerna som åskådliggjorde den på “vanliga“ projektioner befintliga förvriddning av ländernas storlek (se bild IV) — som gjorde mig medveten om vad en kartprojektion kunde innebära. En projektion är inte en enkel, alltigenom saklig avbildning; tillverkningen och hanteringen av Peterskartan var dessutom en politisk handling: Med kartan på väggen visade man solidaritet med de av Mercator och kolonialtiden försummade, ytaförvrängda länderna på södra halvan av jordklotet och de ekvatorn näraliggande länderna. Solidariteten var bara ett tecken för de invigda, alla andra tyckte att kartan såg konstig ut. De senares förvåning var för mig en välkommen anledning att vidaresprida information om vår förvridna inlärd världsbild! Några år senare blev jag dock upplyst av min geografistuderande kusin att Petersprojektionerna var felaktiga och en kartografisk katastrof. Det var bara globen som var rätt. Argumentationen återfann jag sedan i flera kartografiska läroböcker.¹ Jag vågade inte diskutera “världsbild“ med ett proffs. Beskedligt slutade jag informera min omgivning om historien bakom den konstiga karta jag fortfarande har på väggen. Denna lilla studie är ett utmärkt tillfälle att göra upp med mitt förflutna.

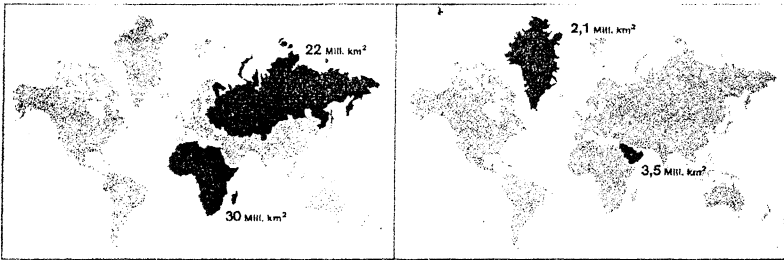
Vid första försöket att noggrant beskriva vad jag ser när jag betraktar Peters’ bild gäckas jag av förnimmelsen. De flesta som ser



Ptolemeus världskarta (bild III).

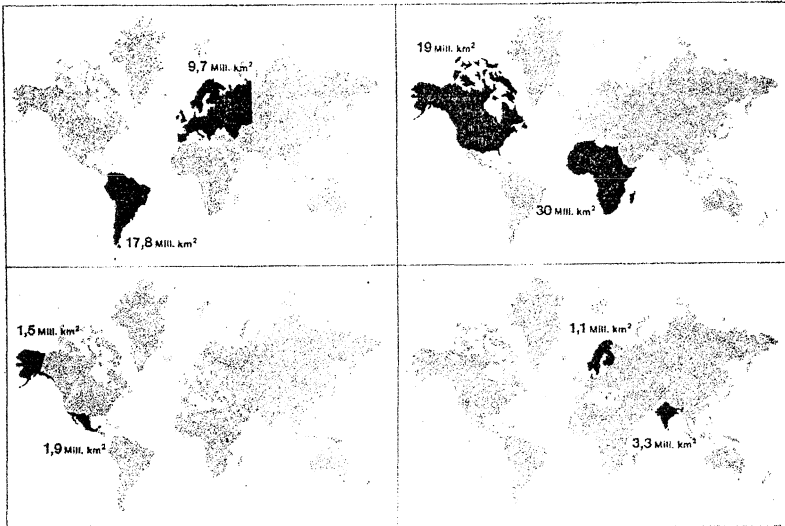
kartan för första gången tycker alltså den är märklig. Reaktionerna hade nog blivit ännu kraftigare om man t.ex. hade placerat syd högst upp. Men att skildra vari det speciella ligger kräver kunskap om vad som uppfattas som normalt. Kartans mått, dess längd- och breddgrader, färgerna och kontinenternas placering är enklare att redogöra för. Jag kan med hjälp av längd- och breddgraderna lokalisera ländernas gränslinjer punkt för punkt och dessutom nämna facktermerna för projektionen som t.ex. orthogonal, ytratrogen eller azimutal. Men detta skulle inte vara tillfredställande för en omsorgsfull deskription av det som är specifikt. Ländernas former är svårbeskrivbara, men det är just formerna och deras yta som skiljer sig från "vad man är van vid".

Mitt första intryck när jag såg kartan för första gången var att Afrika, Sydamerika och Asien verkade mycket stora i förhållande till Europa och Nordamerika. Afrika syntes lite långsträckt och ytorna mot nordpolen utdragna på bredden och därmed också förhållandevis stora.



Die Verzerrungen der Mercatorkarte begünstigen die von Weißen bewohnten Länder der gemäßigten Zonen.

The distortions of the Mercator map favour the countries of the temperate zones inhabited by the whites.



Illustrationer kring Peters kartan (bild IV)

Världskartorna som jag var förtrogen med härrörde från nyhetsprogram på TV, tidningar och skolatlaser.² Vilken projektion som användes var jag från början rätt omedveten om. Att t.ex. ekvatorn inte delade kartan på mitten i två jämnstora halvor upptäckte jag relativt sent.

Bildbeskrivning

Min bildbeskrivning utgår från en rektangulär väggkarta (84,5 cm x 54 cm), utgiven av Universum-förlaget i München-Solln 1976. Mått-enheten är 1: 100.000. Ramen utgörs av en gul "mätsticka" med meridianerna och breddgraderna utsatta. 0°-meridianen och ekvatorn utgör fokus. Längd- och breddgraderna är står i rät vinkel till varandra, som parallella linjer löpande från öst till väst och nord till syd. Bilden omfattar meridianer från 170° - 0° - 180° - 170°, d.v.s. den slutar precis där den började. Alla längdgrader befinner sig i lika avstånd från varandra. Så är inte fallet med breddgraderna. Dessa börjar vid ekvatorn med 0° och löper symmetriskt upp- och neråt (se bild I). Avståndet mellan graderna minskar successivt, det är störst mellan 0° och 10°, mellan 50° - 60° är det ca. hälften så stort. Därför är områdena kring ekvatorn mer utsträckta än länderna i närheten av polerna, vilka å andra sidan är sig bredare, i förhållandet till dem vid ekvatorn näraliggande eftersom meridianerna är på lika stort avstånd från varandra. Polerna finns inte med på bilden, endast sydpolens ytterområde det inritat i ljusblå färg. Polarkretsarna och ekvinoxen är utsatta. Det gäller även ländernas namn som följer de dåvarande politiska enheterna. Nomenklaturen håller sig till den dåvarande tyska stavningskonventionen. Nord befinner sig uppe på kartan och syd nere. Nord- och Sydamerika ligger längs till vänster och är kolorerade i olika gröntoner, liksom Grönland som har den ljusaste gröna timbre. Med den nyansen är det möjligt att tydligt skilja ön från resten av den amerikanska kontinenten, men Peters gav inte Grönland den rödaktiga färg som Europa och Asien har. Afrika går i gulaktiga toner, Europa och Asien i rosa och Australien i orange kulör; varje kontinent har sin egen färg — förutom Asien och Europa vilka har denna gemensamt. Afrika och Europa utgör kartans mitt, Asien och Australien ligger till höger om dem. De olika tonerna inom samma färgskala förhåller sig till varandra på så sätt att de underlättar utskiljningen av de enskilda länderna. Oceanerna är blåfärgade och deras namn är utsatta. Öarna följer sina kontinenters färger och det en-

skilda ländernas statliga gränser till är inritade. Större städer, floder och berg är markerade identifierade.

Runt själva världskartan finner vi kommentarer med illustrationer av mercatorskissen där olika länders storlek jämförs och sätts i förhållande till "i verkligheten rådande areala proportioner" (se bild IV). Peters upplyser här om skillnaden emellan sin och Mercators projektion och hävdar att den nya jordbildningen är nödvändig för övervinnandet av europacentreringen .

Kartan med sina kommentarer trycks även av andra förlag, både inom och utanför Tyskland, varav många med anknytning till en eller annan hjälporganisation.

Arno Peters och hans kartprojekt

Den tyskfödde Arno Peters är historiker och promoverades 1945. Hans avhandling behandlade film som propagandamedium. Senare har han varit verksam som lärare och som lektor i historia vid Bremens universitet.³ Tillsammans med Anneliese Peters publicerade han 1952 en "synchronoptisk världshistoria" som byggdes ut 1965-70. Under några år var han utgivare av en socialistisk tidskrift med namnet "Periodikum". Denna tid följdes av publikationer av föredrag; sedan sjuttioalet berör hans författarskap mest den "nya världskartan". 1983 vågade han publicera ett påstått kartografiskt verk: "The New Cartography" som har en säregen layout: Varje sida är uppdelad i två spalter där den ena på tyska, den andra är en engelsk översättning. Den så kallade Peters-atlasen där Petersprojektionen brukas på alla kartdelar publicerades 1990; den första engelska upplagan hade utkommit redan året innan.

I alla hans verk kan man notera ett starkt pedagogiskt intresse och engagemang i syfte att bidra till en rums- och tidsmässigt "adekvat" världsuppfattning hos allmänheten.

Första gången Peters presenterade sitt förslag till en ny världskarta var 1967 i ett föredrag i Budapest vid den ungerska vetenskapliga akademien.⁴ Hans tal berörde människans varande i, och medve-

tande om, existensens rum- och tidsförankring. Peters var angelägen om att med hjälp av vetenskapen korrigera brister i vår världsbild. Hans främsta intresse gällde historien och hur den undervisades i Öst- och Västeuropa och USA liksom hur den representerades i stora världshistoriska encyklopedier. Politik, krig och den europeiska kontinenten under de senaste 500 åren är överdimensionellt (80-90%) trakterade påpekade han och kallade detta för en "perspektivistisk förvrängning": det är helt enkelt ingen världshistoria, encyklopedierna är feletiketterade.⁵ Peters ägnade även några sidor åt den marxistiska historieskrivningen. Medan han förlät Marx dennes historiskt förvridna, men tidtypiska världsbild, kritiserade han moderna marxistiska historiker eftersom de med sina kunskaper om de senaste vetenskapliga rönen borde veta bättre.⁶ Efter denna analys av dagens historieskrivning presenterade han den egna medicinen för världsbildens tillfrisknande. Eftersom vi enligt Peters inte får vår historiebild genom abstrakta tankar utan genom de fakta som framläggs för oss tänkte han ge sin bidrag till dess fakta själv och presentera nya uppgifter.⁷ Alternativförslaget till dagens encyklopediska verk illustrerade han med skisser, med en "Zusammenschau des Gleichzeitigen", som vidareutvecklar hans synkronoptiska världshistoria från 1952. Det intressanta är att han tyckte att den rent verbala kommunikationen inte räckte till för gestaltandet av en adekvat historiebild då det är mycket som sker samtidigt: Både i olika länder och inom olika ämnesområden. Historien behöver porträtteras i bild så att man kan se allt som ägde rum samtidigt, inom konst *och* musik *och* naturvetenskap, etc. i alla jordens länder. Först då blir helhetsbilden överskådlig.⁸ Peters redogjorde också för sin metod; den är lånad från naturvetenskapen den ska vara kvantifierbar och närma sig objektiviteten. Ju fler data man samlar från olika håll desto mer äkta blir historiebilden.⁹

I samband med redogörelsen för världshistorien observerade han att den geografiska bilden på motsvarande sätt var skev. Med två skisser illustrerade Peters därför den geografiska världen som komplettering till den historiska. Återigen fann han när han undersökte

dagens "geografiska" läge, med utgångspunkt från Tyskland, att bilden är på tvären: Mercators gamla navigationskarta var mest utspridd som världsbild. Den berömda medeltida vetenskapsmannen använde själv en annan jordskiss i den av honom ederade atlasen. Peters kritiserade att ekvatorn inte placerades i mitten och att statsytorna förvrängdes till fördel för den vite mannen.¹⁰ Den tyska historikern visste att Mercators karta producerades för navigation och att projiceringar från globen till en plan yta aldrig var bekymmersfria varken beträffande vinkel eller areal. Men testfrågor till universitet, skolor och politiker visade att medvetenheten om projektionernas brister inte var allmänt spridd.¹¹ Därför föreslog han en ny världsbild, ytatrogen med ekvatorn i mitten och en jämn felfördelning på alla bebodda länder, på obebodd mark gjorde en förvrängning ingen större skada. För att undvika en förfördelning av samhällen som ligger på 0-meridianen presenterade han en ny indelningen i 100 lika stora rektanglar, inte som brukligt i längd- och breddgrader. 0-meridianens läge hade diskuterats flera gånger i historien och det är av symbolisk betydelse då det inte, i motsats till ekvatorn, finns en naturlig mitt. Han beskrev den matematiska bakgrunden till sin projektion och diskuterade tidigare ytatrogna projektioner av Lambert och Behrmann vilka han tyckte fortfarande förvrängde Europa för mycket.

I hans första egna bildbeskrivning framhöll han att enligt hans nya världsbild hade Sverige antligen inte längre större yta än Spanien, Kanada inte större yta än Sydamerika, Sovjet inte större än Afrika. Han beklagade nackdelar av sin egen modell men kommenterade nödvändigheten att bryta med den gamla världsbilden: "Denn dieses uns liebgewordene Bild der Erde ist unhaltbar geworden in einem Augenblicke, da die farbigen Völker in ihre Rechte getreten sind und ihre Länder endlich von uns wie von ihnen selbst in ihren echten Proportionen wahrgenommen werden müssen."¹²

Mer utförliga blir expositionerna 1976, i en föreläsning för "Deutsche Gesellschaft für Kartographie in Berlin". Här talade han inför specialister och var varsammare med att använda superlativ om sin

egen produktion. Inledningsvis utgår han från atlaser och tycker att det orättvist att små länder som t.ex. Schweiz presenteras på en dubbelsida medan man måste leta efter Kamerun som är mer än tio gånger större på en Afrika- eller Nordafrika-karta.¹³ Han poängterar gång på gång att det är världsbildsprojektionerna som är hans främsta intresse, han vill inte nedvärdera "hemlandskunskap" utan vill komplettera den.

Peters ser världsbilden historiskt: den har ändrats sedan Hekataios och Eratosthenes- och sedan Mercator. Revideringar av Mercatorkartan (han nämner van der Grinten o.a.) har inte undgått hans blick, även om den ena eller andra av hans kritiker gärna vill påskina det. Revideringarna framstår dock inte för honom som några förbättringar, då man gick ifrån fördelarna med tex den absoluta vinkel-trogenheten eller den rektangulära formen utan att avhjälpa nackdelarna. Grönland var fortfarande större än det en och en halv gånger större Arabien.

Han intervjuade Förbundsrepublikens centrala "Geocenter" som publicerade de flesta kartor i landet och fick svaret att Mercatorprojektioner behärskade marknaden till 99%. En 1968 genomförd opinionsundersökning visade att Mercatorkartan motsvarade den allmänna världsbilden och att bara 5% av de tillfrågade var medvetna om att den inte ämnar vara en exakt avbildning av hur jorden verkligen ser ut.¹⁴ I kartografiska läroböcker hittade Peters däremot andra, och t.o.m. yttrognare, projektioner som inte hade tagits upp i atlaser. Åter besparas oss tyvärr en hänvisning om enkätens beskaffenhet och dess publicering.

De viktigaste principer

Peters presenterar tolv principer som en god världskarta ska uppfylla och finner att hans egen projektion gör det på bästa sätt:

Första princip är ytatrogenhet, vidare är det axel- och lägestrogenhet, totalitet dvs. hela klotet ska avbildas, proportionalitet län-

derna emellan, entydighet som underlättar läsningen, ”originalitet” som eftersträvar att endast en projektion som används som världsbild överallt (precis som Mercators gjorde eftersom egentligen varje enskild världskarta i sig utgör en egen tematisk kartografi), kompletterbarhet som gör det möjligt att man kan sätta Amerika eller Asien med Australien i mitten, måttstrogenhet för hela kartan, jämn fel-fördelning på alla bebodda länder, klarhet som gör att länder bara förvrängs vågrät och lodrät, och anpassad avbildning; med det senaste menar han att det är viktigare att de bebodda länder avbildas trogna gentemot obebodda där en asymmetri inte vore så farligt.

När kartan ritats färdigt förefaller världsbilden honom mycket främmande. Han letar då efter jämförande exempel och finner en snittcylinderprojektion av Behrmann, om den ges en längdtrogen parallell vid 45:e breddgraden. Den är nästan identisk med Peters’ egen och tillstår gärna att man lika väl kunde använda Behrmanns karta som ny världsbild. Väljer man Behrmannprojektionerna kommer man dock att hamna mitt i den ändlösa kartografstriden med dispyten om en karta som har den längdtrogna parallellen vid 43:e graden är att föredra framför en med parallellen vid 46:e graden.¹⁵ Ytterligare en nackdel vore kanske att man inte alls noterar att man har begåvats med en ny världsbild. På Peters nyfunna alternativ med sin originella indelning i 100 rektangler reagerar man däremot direkt

Det hade varit intressant att närvara vid Peters Berlinska föredrag och iakttaga responsen hos geografer på projektet, eftersom det Kartografiska Sällskapet hade gott anseende. Jag är förvånad att de överhuvudtaget bjöd in honom. I sina egna verk försvarar han sig inte mot något i kartografernas kritik. En reaktion går alltså inte att spåra indirekt via honom. Den senare “nya kartografen” (1983) gjorde inte något vidare intryck på det Kartografiska Sällskapet. I recensioner av Peters’ “New Cartography” från 1983 beklagades att ett väl ansett universitetsförlag som Klagenfurts kunnat utge ett sådant ovetenskapligt arbete.¹⁶

För Peters står dock en annan fråga i centrum: “Die Erfassung unserer Erde und ihre zeitgemäße Wiedergabe auf einem Karten-

blatt, Ausdruck und prägende Grundlage unseres Weltbildes, ist nicht ein einfaches Rechen-Exempel, sondern eine geistige Aufgabe, die, unter Beachtung mathematischer und ästhetischer Erfordernisse, aber auch historisch-politisch-sozialer Überlegungen für unsere Epoche zu lösen war.“¹⁷

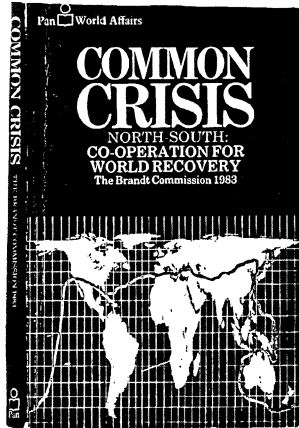
Peters anspråk är inte ringa; en bidragande orsak till den hårda kritiken han mötte från t.ex. kartograferna var nog hans superlativspråkbruk. En kartograf låter väl inte en historikers yttranden om att hans nya världskarta är den första och bästa — den enda där länderna framträder i sin *verkliga* storlek — passera utan anmärkning? Ett smakprov från årgången 1990 : “Es mag unglaublich klingen, aber *alle bis heute erschienen Atlanten* zeigen ein verzerrtes Bild unserer Welt... Es gibt Form-Verzerrungen, die unvermeidlich sind... aber die Größen-Verzerrungen, deren Ursache in der Anwendung verschiedener Maßstäbe innerhalb eines Atlaswerkes liegt, sind vermeidbar.“¹⁸

“Peters -Atlas“, gjort i samarbete med Oxfords Cartographers, presenterar alla kartor i samma mått — vilket är ovanligt för en atlas — och följer förstås hans projektion. Även en atlas är ett politiskt ställningstagande och innebär ett program: Varje dubbelsida i Petersatlasen visar minst en sextiondel av hela jordklotet. Vad beträffar världskartan har atlasen inte tillfogat någon ny färdighet; fortfarande fungerar Mercatorkartan som “motbild“.

Om jag sammanfattar det för Peters´ nya världsbild viktigaste — man kan summera de under rubriken “rättvisa och överskådlighet“ — bortsett från hans delvis svårtgripbara estetiska krav, gäller följande :

-till en ytratrogen projektion finns inga alternativ om man vill behandla alla länder likvärdigt. Den ger uttryck för det världsomfattande solidariska medvetandet och bidrar till att övervinna nord-syd-klyftan.¹⁹ Det innebär också att man till detta ändamål måste avstå från absolut vinkel- och avståndstroga konceptioner.

-korrekta öst-väst såsom nord-syd direktioner ska bevaras. Alla punkter på paralleller till ekvatorn ska ha samma avstånd till den.



Omslagsbild till Brandtkommissionens rapport (bild V)

Halvcirkelframställningar som t.ex. Hammers bör undvikas, böjda linjer försvårar läsandet.

- hela klotet ska avbildas och det med en jämn felfördelning över alla bebodda länder.

- en enhetlig infärgning av hela kontinenten gör jordbilden lugnare

- även den bästa lösningen kan inte utesluta att vissa zoner drabbas av större förvrängning än andra. Här är det ekvatorialzonen som dras ut på längden.

- kartan ska vara rektangulär då det underlättar möjligheten att skjuta den kontinent i mitten som man på sin egen breddgrad har bäst bruk för.

Reaktioner

I Sveriges bibliotek är spridningen av Peters' verk inte vara speciellt omfattande om man konsulterar LIBRIS och Science Citation Index. Räkningar inte omslagsbladet till Brandts nord-syd-kommissionsrapport som en av Peters världsbildens mest sålda kopia (se bild V), så söker man förgäves efter honom i Lunds bibliotek.

Kartan väckte känslor. Mycket snabbt mottogs den positivt av

hjälporganisationer, men avvisades av de flesta kartografer. Även om kartan var känd redan i slutet av sjuttioalet kom den största publiciteten i och med kommunikén av Brandtkommissionen där kartan som sagt används på omslaget.²⁰ Utbredningen i Storbritannien undersöktes av Vujakovic som berättade att en medlem av Christian Aid hade uppmärksammat kartan först. Medlemmen såg den användas i undervisningen i samband med ett biståndsprojekt i Nya Zeeland. Hon "omvändes", bar kartan med sig hem till Storbritannien och där tog man väggkartan i tryck direkt. UNICEF iakttog detta och skickade sedan kopior till lärare i hela landet och även United Nations Development Programme bestämde sig för att ge ut en egen upplaga.²¹

En annan studie av Vujakovic (1987) om orsaken till populariteten av Peters' projektion hos olika organisationer visade att de värderade den egalitära aspekten och den provocerande effekten högre. Man berömde kartan för att vara distinkt och att man kunde använda den som ersättning för den eurocentriska världsbilden — det var en karta där "tredje världen" kunde stå i centrum. En del förbund använde sig av kartan som ett politiskt ställningstagande i sig. Undersökningen visade också att man inte var medveten om Peterskartans nackdelar och förvrängning och att Europa fortfarande innehade en central position. Vujakovic menade att kartans publicitet berodde mer på framgångsrik marknadsföring än noggrant övervägande.²² Det har den i så fall gemensamt med Mercators karta!

Projektionerna tas inte upp i de kartografiska eller kartografihistoriska läroböcker som jag har undersökt. För det mesta kritiserades Peters för sin påstådda originalitet och man reagerade på hans absoluta uttryckssätt som det framträder framförallt i hans "New Cartography". Föredraget från 1976 som ligger till grund för den nya kartografin och som är varsamare formulerad brukar dessvärre sällan citeras. I recensioner påpekas det gärna att förvrängningen i ekvatorzonen är enorm, Maling kritiserar den matematiska konceptionen.²³ Många gör sig mödan att citera Robinsons välbekanta utlåtande att projektionen är "reminiscent of wet, ragged, long winter

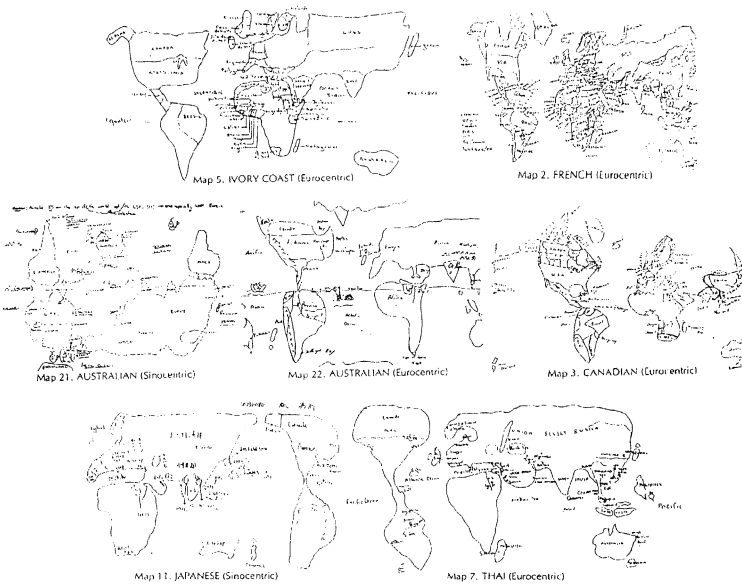
underwear hung out to dry on the Arctic Circle”.²⁴ Detta citat tycks vara mer känt än kartan själv — åtminstone att dömma av de reaktioner angående Petersprojektioner som jag har mött i kontakten med min omgivning. Det kan t.o.m. vara det enda man har hört om Peters, utan att ens ha sett hans karta.

Geografer som inte är specialister på kartografi tycks ta lättare på vinterns underkläder, vissa nyttjar Peters´ projektion som självklar i sina illustrationer.²⁵ Andra däremot anser t.o.m. att kartan kan ha hjärntvättningseffekt: “the danger is that, by over-exposure to Peters, we will be brainwashed into believing, that Africa, India, etc. really *are* that shape...”²⁶ Vid sidan om den diskussionen om allt för och emot har Mercatorkartan emellanåt spelat ut sin roll som den mest representativa i atlaserna, opponenter tycker att Peters är för Mercator-fixerad.

Intressant anser jag vara vokabulären som några kritiker kan använda sig av när de t.ex. konfronterar den “marxistiska historio- grafen Peters i sin polemisk pseudo-Marxistisk interpretation“ med “vana, skickliga amerikanska veterankartografer“!²⁷ Det hade varit värt en egen undersökning.

Utänför den vetenskapliga diskursen mottogs Peters´ inledande försök till en ny världskarta ofta positivt. Även i de fall där man illasint kallar hans projektion för ”marxistisk kartografi”.²⁸

Att eurocentrism är ett arv från kolonialismen kunde Saarinen (1988) på ett spännande sätt visa: han bad 3863 nybörjande geografi- studenter, fördelade över alla kontinenter, skissa en världskarta med allt de ansåg som viktigt och med alla länder, städer och orter som de kunde komma ihåg inom 20-30 minuter. Det visade sig att det egna landets kontinentstillhörighet inte var bestämmande för vad som placerades i mitten av världen. Bestämmande var istället landets skolsystem — som fortfarande var kolonialistiskt präglad (se bild VI).²⁹ De landsmän som fanns longitudinellt längst bort från 0—meridianen hade lättast att frigöra sig från eurocentrismen.³⁰



“Scetch maps of the world“ (bild VI)

Kommentar

Peters världskarta är ett bra exempel för bildförnimmelsens spel. Det är mycket tydligt att det krävs vissa förkunskaper för kunna dechiffrera en karta. I det avseendet framträder det klart att inte kartan är en avbild; den är beskrivande. Har man dessa förkunskaper (omedvetet), kan man förledas till att läsa kartan som avbild, framförallt om man lever inom en vetenskapstradition som tror på en naturvetenskap som grundar sig på “bara kalla fakta“.

Peters har uppmärksammat bildens symboliska och kommunikativa aspekt och är därför angelägen om en ny traditionsbildning. Frågeställningen förskjuts — när man inte längre kan återge tingen helt korrekt — till vad som ska kommuniceras och hur man lyckas med det på det mest korrekta sättet .

Bilden har således en politisk funktion i en dubbel mening; i tillverkningen och i användningen av kartan. Den blir ett ställningstagande och ett sätt att väcka opinion.

Kommunikationsprocessen var Peters mer medveten om än de flesta kartografer som la större vikt vid en exakt återgivning av globen. Han riktade sig däremot till en större publik och värderade de ideologiska och uppfostrande effekterna högre. Dessa kräver egna regler, världsbilden i sig kräver sin egen "kartgenre". Då en total exakthet är omöjligt att uppnå, ökar vikten av en prioriteringslista ännu mer, listan måste tas med i debatten. Även läsekretsen är därmed väsentligt att ta hänsyn till; bara en kartografisk lärd publik kan utsättas för svärdechifferbara kartor.

Medeltida "O-T"-kartor eller också mappa mundi visar kanske tydligare att det kommuniceras en världsbild, en världsåskådning med kartan eftersom de är i större utsträckning försedda med — för oss inte längre självklara — symboler.

Vill man kritisera Peters så måste man argumentera mot relevansen av hans tolv principer och föreslå alternativ. Även om Mercator inte är världsbildspräglade längre så har Saarinen visat att kolonialismen ännu inte har spelat ut sin roll. Peters har kanske inte följt med i utvecklingen inom den moderna geografien och kunskaps-teorin, men ännu är hans angelägenhet inte föråldrad.

Kartan är fel.

Förvisso, på sitt sätt. Men det är alla, det kan jag trösta mig med. Den är inte ovetenskaplig som det har hävdats. Det är fullt möjligt att göra en källkritisk bedömning då Peters redogör för sina metoder. Resultatet kan självfallet diskuteras.

Jag har försökt att med inspiration från metoder inom konstvetenskapen³¹ se på Petersprojektionerna och sätta denna i ett sammanhang med kritiken från kartografer och deras syn på världsbilder. Peters och kartograferna hade olika syn på vad en världsbild skulle uppfylla och ett samtal dem emellan lyckades inte då de inte diskuterade synen utan saken, projektionen. Jag vill påstå att bildreceptionsteorier behöver beaktas om en kommunikation om världsbilden ska lyckas då de både inbegriper synen och saken.

—En synnerligen tvärvetenskaplig uppgift.

Fotnoter

¹t.ex.: Arnberger/Kretschmer 1975, 121.

²Dierckes Weltatlas 1973

³King/Vujakovic 1989, 245.

⁴Peters 1967, 16-8.

⁵Peters 1967, 5.

⁶Peters 1967, 7.

⁷Peters 1967, 5.

⁸Peters 1967, 9.

⁹Peters 1967, 14.

¹⁰Peters 1967, 16.

¹¹Peters 1967, 16. Tyvärr nämns inte vilken undersökning han stöder sig på.

¹²Peters 1967, 18.

¹³Peters 1976, 4.

¹⁴Peters 1976, 9.

¹⁵Peters 1976, 21.

¹⁶Kretschmer 1984, 164.

¹⁷Peters 1976, 23.

¹⁸ Peters 1990, 6. Min kursivering.

¹⁹Peters 1990, i förordet.

²⁰Vujakovic 1989, 98.

²¹Vujakovic 1989, 99.

²²Vujakovic 1989, 102

²³Maling, D.H. (1974): A minor modification to the cylindrical equal-area projection, *Geographical Journal*, 140, 509-10. Malings verk har jag inte kunnat inse själv. Jag citerar genom King/Vujacovic 1989, 247-8.

²⁴jfr Vujakovic 1989, 99 som citerar Robinson 1985 104 eller King/Vujacovic 1989, 246 som citerar "Veteran US cartographer A.H.Robinson (1985,108-9)".

²⁵så t.ex. Branden/Faure/Ambrosi et.al. (1993): Africa as source and sink for atmospheric carbon dioxide. *Global and Planetary Change* 7, 41-49.

²⁶King/Vujakovic 1989, 248.

²⁷King/Vujakovic 1989. Jag antar att King står för formuleringen då Vujacovics egna uppsatser helt saknar den formen av polemik.

²⁸King/Vujakovic 1989, 245. 247.

²⁹En tabell med resultaten finns hos Saarinen 1988, 120.

³⁰Saarinen 1988, 122.

³¹Jag tänker t.ex.på impulser från Panofsky och Warburgskolan som i sin tur påminner om mentalitetshistorien inom historievetenskapen. Jfr. Lena Johannessons artikel (1991) om konsthistorikens källor och metodik där även perceptionsproblematiken diskuteras.

Litteratur- och bildförteckningförteckning

bild I: Peters 1983, 126.

bild II: Geografisk Leksikon 1982, 310.

bild III: Woodward 1987, 13.

bild IV: Peters 1983.

bild V: Common Crisis 1983, titelbilden.

bild VI: Saarinen 1988, 113-125.

Beiträge zur theoretischen Kartographie (1977): Festschrift für Erik Arnberger. Kretschmer, Ingrid (red.). Wien.

Common Crisis.. (1983):North-South: Cooperation for world recovery. The Brandt Commission. Willy Brandt (red.). London /Sydney.

Diercke Weltatlas (1973): Diercke, C./ Boehne, R. (red.). Wolfhagen.

Enzyklopädie der Kartographie (1975): Wesen und Aufgaben der Kartographie. Arnberger, Erik/Kretschmer, Ingrid (red.). Wien.

Geografisk Leksikon (1981): Gunnar Wicklund-Hansen (red.). vol. 3.

“kartfremstilling“, 290-306 . “Kartografins Historie“, 306-19. “Kartprojeksjoner“, 319-24.

Harley, J.B. (1987): Preface. The Map and the Development of the History of Cartography. *The History of Cartography*. Vol.1: Cartography in Prehistoric.

Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean. Chicago-London, XV-40.

Johannesson, Lena (1991): Om bilden som illustration och om bilden som historisk källa. *Icke skriftliga källor*, XXI Nordiska Historikermötet. Anders Brändström och Sune Åkerman (red.). Umeå, 13-14.

King, Russel/Vujakovic, Peter (1989): Peters Atlas: a new era of cartography or publisher's con-trick?. *Geography- Journal of the Geographic Association* 74, 245-51.

Kretschmer, I.(1984): Die Neue Kartographie von Arno Peters (Buchbesprechung). *Mitteilungen der österreichischen geographischen Gesellschaft* 126, 164-5.

Peters, Arno (1967): *Die perspektivische Verzerrung von Raum und Zeit im historisch- geographischen Weltbilde der Gegenwart und ihre Überwindung durch neue Darstellungsweisen*. Vortrag zur historischen und geografischen Klasse an der ungarischen Akademie der Wissenschaften. München.

Peters, Arno (1976): *Der Europa-zentrische Charakter unseres geographischen Weltbildes und seine Überwindung*. Vortrag von 1974 für die Deutsche Gesellschaft für Kartographie in Berlin. Dortmund.

Peters, Arno (1983): *Die Neue Kartographie*. (The New Cartography). Klagenfurt/ New York.

Peters, Arno/Peters, Anneliese (1952): *Synchronoptische Weltgeschichte*. Frankfurt/M.

Peters Atlas (1990): Akademische Verlagsanstalt. Vaduz.

Vujacovic, Peter (1987): The extend of adoption of the Peters Projection by "Third World" organisations in the UK. *Bulletin of the Society of University Cartographers* 21 (1), 11-15.

Saarinen, Thomas F. (1988): Centering of Mental Maps of the World. *National Geographic Research* 4 (1), 112-127.

Szegö, Janos (1987): *Human Cartography*, Mapping the World of Man, Swedish Council for Building Research. Stockholm.

Woodward, David (red.) (1987): *Art and Geography* Six Historical Essays. Chicago.

Vujakovic, Peter (1989): Mapping for World Development. *Geography- Journal of the Geographic Association* 74, 97-105.

EN LÄSANDE FAMILJ

Ingmar Lundkvist

Utan anspråk på fullständighet skall jag i det följande analysera en reklambild från 1989 (26x20 cm) med bokförlaget Bra Böcker som avsändare.¹ Den läsande familjen figurerar som omslagskomposition till en av företagets reklambroschyrer.² Mitt syfte är framför allt att frilägga idéer och värderingar, dvs. över- och undertoner av ideologisk karaktär, som bilden och dess olika tecken förmedlar.³ Bilden innehåller budskap utöver själva köpbudskapet, och säger något om tidsandans gångbara värden och ideal. Det handlar om attityder och värderingar som anknyter till kunskapssyn, levnadssätt och människosyn. Inom ramen för denna framställning kommer jag också att uppmärksamma äldre tids familjeläsande bilder, vilket ger perspektiv och möjlighet att studera tradition och förändring. En avhandling som möjliggör jämförelse med 1800-talets familjeläsande bilder, är Eric Johannessons *Den läsande familjen, Familjetidskriften i Sverige 1850-1880* (1980). Det existerar som vi skall se intressanta anknytningspunkter mellan den moderna familjeläsande bilden och 1800-talets. Vissa mönster återkommer i den tidsaktuella bilden.

Utgångspunkten i Johannessons studie är den idealisering och kult av den borgerliga läsande familjen, med rötter i 1700-talslitteraturen, som framträdde och intensifierades under 1800-talets andra hälft. Den kommersiella upptäckten av familjen som målgrupp skedde i den svenska förlagsvärlden efter 1800-talets mitt.⁴ Ett nytt familjeideal skapades och fick vittgående spridning i tidens populärpress - ett centralt tema var "den läsande familjen i fotogenlampans sken". Familjekultens ideologiska bakgrund hade enligt Johannesson sitt ursprung i en förening av reaktion och reformism.⁵ Man kan läg-



Reklambroschyr från bokförlaget Bra Böcker.

ga märke till att i annonserna före 1850 knöts familjebegreppet ofta samman med bildning och nöje. Först efter 1850 finner man betoning på sträng moral, renhet och sedlighet.⁶

I Bra Böcker-bilden kopplas familjebegreppet samman med nöje. Scenen indikerar ett behagligt upplyst vardagsrum med soffa,

yuccapalm och läslampa som rekvisita. Bakgrunden är renons på ting och detaljer. Familjen tycks höra till medelklass; dess medlemmar är prydligt och ledigt klädda utan flärd, har moderiktiga utseenden, friskt och snyggt hår med levande lyster, tänderna är vita och charmerande. Far och mor omgivna av dotter och son, sitter leende och greppar med var sin hand en bok med pärmillustrationer, ett nöjeslexikon. Flickan tittar glatt in i kameran. Familjen har roligt - föremålet för nöjet är lexikonet. Överst, en text i skiljaktig storlek: "Bra Böckers Nöjeslexikon, I regi av Uno Myggan Ericson, Sveriges ende Nöjesdoktor". Nöjeslexikonet är alltså genom text och bild dubblerat, ett tecken på dess centrala roll. Färgmässigt bygger bilden till väsentlig del på kontraster; vitt kontra svart, brunt, grått - ett färgunderlag som ger relief åt den utannonserade varans röda, laddade färg. I sin helhet ger bilden associationer till Ikea-annonser och har ett funktionalistiskt drag, vilket förstärker familjens medelklasstillhörighet.

Bilden har ställts samman i en triangelkomposition. I grupperingen föräldrar-dotter utgör flickan mittaxel i en liksidig triangel med markant tyngd i bildens nedre del. Triangeln dyker ibland upp i reklambilder, som en slags idéarketypp från Leonardos "Nattvarden", vari Jesu gestalt antar en triangelform och utstrålar lugn, balans, harmoni. I bilders geometri är diagonaler ett vanligt sätt att öka rörelse och dramatik i bilden. Här följer en diagonal pappans, dotterns och sonens huvud, medan mammans och dotterns betonar en annan diagonal.

Vilken roll har underrubriken? Syftet med denna är att "omladda" bilden, styra den i en viss riktning.⁷ Uno Myggan Ericson, som de facto är filosofie hedersdoktor blir här "Nöjesdoktor" - en drift med en akademisk titel men kan också betraktas som vitsigt. Lexikonet får härmed en akademisk anspelning samtidigt som vetenskap i form av akademiskt allvar och tungroddhet undanröjs med "Nöjes-".

I bilden anar man tankemönster från 1800-talet. Nu som då har kärnfamiljen på kvällen dragit sig tillbaka till vardagsrummet för att

bilda en avskild enhet med en förtrolig samvaro mellan föräldrar och barn, speglade en föreställning om bostadens funktionsuppdelning och tidsdimension. I 1800-talets bilder finner man familjer utskurna ur sin omedelbara omgivning, vilande i ett sorts vakuum, i en sfärisk gemenskap som utesluter ovidkommande föremål och bakgrundsdetaljer - detsamma gäller Bra Böcker-bilden.

Hur skall denna vikt vid "familjesfären" förklaras? Eric Johansson framhåller att familjeläsningens framväxt under 1800-talet kan ses som en yttring av den borgerliga familjens upplevelse av och medvetenhet om sig själv som en "intimsfär", ett begrepp som gavs ett positivt värde.⁸ Denna föreställning kan kopplas till borgarklassens ökade fritid och materiella förutsättningar, som gav möjlighet till kultivering av hemlivet genom enskilt ägande i form av exempelvis konst och böcker. Habermas har påpekat att familjens upplevelse av intimsfären dock inte betraktades som beroende av privategendom och samhällets ekonomiska struktur, utan som en helt igenom avskärmad plats för "fri och ren mänsklighet".⁹

Under förra seklet samlades man kring stearinljusens, kvällsbrasans eller fotogenlampans sken, i modern tid som i bildexemplet kring läslampan typ Ikea-modell. Föreställningen om brasan, den husliga härden, är sammansatt. "Den sammansmälter emotionella, sakrala och sociala komponenter: en föreställning om värme, trygghet och vardagens poesi, en traditionellt religiös idé om husaltaret och inte minst en uppsättning sociala (borgerliga) normer."¹⁰ Fotogenlampan kom till Sverige år 1860 och massstillverkades med särskild inriktning på familjen; den fick snabb spridning som i sin tur underlättade familjeläsningen.¹¹ Fotogenen var emellertid dyr, vilket ibland anfördes som skäl till varför familjen samlades kring en enda lampa.

I 1800-talsbilderna är fotogenlampan centralt placerad på det runda bordet. I Bra Böcker-bilden är det runda bordet borta, och en förskjutning har ägt rum beträffande lampans placering. Påfallande är de äldre bildernas romantiska närmast mystiska familjegemenskap; familjeritualer i aftonlampans eller kvällsbrasans sken med påtag-

lig atmosfär och poetisk anstrykning. Bra Böcker-bilden får väl anses som en svag reminiscens av detta. Men i båda fallen handlar det om den idealiserade läsande familjen, inte verklighetens läsande familj.¹²

Bra Böcker-bilden spelar på ett gemenskapstema varigenom familjeläsning som funktionellt begrepp gör sig gällande. Bilden riktar sig till familjer, föräldrar. Här finns en betoning på hemmet och fritiden; man spelar på människors behov av gemenskap och ett bekymmerslöst framtidsliv. Bilden ger sig ut för att vilja väcka känslor av familjesamhörighet under en period då familjen som institution äger ansenlig social status och blir en spegel av trygghet. En bild som denna väcker känslor av längtan efter familj, kanske dåligt samvete för att man inte har tillräckligt med tid för kontakt med sina nära. Bilden förmedlar således ett visst levnadsideal, en traditionell syn på hur livet bör vara inrättat och vad som är eftersträvansvärt.

Härvidlag finner man beröringspunkter med 1800-talets familjetidskrifter där artiklar ger uttryck för normativa värderingar om hemmet och familjen.¹³ Ett socialt och kulturellt ideal av allmänt borgerlig karaktär tilldelades familjetidskrifternas läsare att uppmärksamma. Familjen och hemmet representerade lyckan i tillvaron och var målet för människans privata strävanden.¹⁴ Denna enhet utgjorde emellertid inte endast ett separat livsområde, utan också ett högre värde, "ett heligt rum".¹⁵ En föreställning, som kan knytas till vad som tidigare nämnts i denna framställning om den intima familjesfären.

Åter till bilden. Flickan tittar på oss, betraktaren görs delaktig. Väggan mellan bild och önskad verklighet är riven. Vi känner den glada stämningen. Men glädjen och gemenskapen får dock bara bilda bakgrund för det som är bildens huvudmotiv eller orsak, nöjeslexikonet. Denna produkt bidrar till stämningen. Familjemedlemmarna knyts samman av lexikonet, deras kontakt äger rum via det. I äldre tider samlades familjen kring bibeln och psalmboken. I vår tillvaro blir svaret på vår längtan efter värme och gemenskap: "Bra Böckers Nöjeslexikon". De ömma punkter hos föräldrar som bilden berör är

känslan av otillräcklighet i gemenskapen med sina barn. Föräldrar skall lockas att kompensera sin egen otillräcklighet genom att köpa lexikonet.

Gemenskapen understryks genom skrattet. Skrattets funktion tycks stundom vara att slå tillbaka tendenser till separation eller hierarki, stelhet omvandlas till mjukhet och alla anpassas till varandra. Så ock i Bra Böcker-bilden. Kvinnan och mannen skildras tämligen likartat. Ur värdeperspektivsynpunkt är de placerade i nivå med varandra och delar båda på uppgiften att greppa nöjeslexikonet, länken som förenar de båda, och som vid köp skulle kunna konsolidera även andra parförhållanden. Dessutom har de "sänkt sig ned" i nivå med barnen. Förklaringen kan vara att familjen som föreställningsideal skall framstå som en jämlikt-demokratisk enhet.

En alternativ tolkning till denna "familj jämlikhet" är att bilden, när det gäller föräldrarnas nedsänkande till barnens nivå, uttrycker en ideologi som skulle kunna formuleras på följande sätt: "Böcker för vuxna skall vara så enkla att till och med ett barn förstår." Böckernas värld skall vara rolig och underhållande, lättillgänglig och lättbegriplig, så att alla kan tillgodogöra sig innehållet.

Familj jämlikhet låter sig svårligen upptäckas i 1800-talsbildernas familjekonstellationer. Här är fadern auktoritet, som i familjens sköte ikäder sig en husfader-präst-roll och som läser högt för familjemedlemmarna. Handarbetande kvinnor intar en prydd, nästan introvert attityd, medan barnen sitter på golv eller pallar såvida de inte befinner sig stående vid sidan av bildens fokus. Skatt förekommer inte - därtill var väl denna tidstendens alltför prohibitiv - utan förseglade sedesamma Mona Lisa-leenden. Johannesson pekar på att tidskrifternas familjeläsande bilder hade socialisationsaspekter och var uttryck för "inneboende didaktiska intentioner", dvs. att verka för familjelivets förädling i olika former.¹⁶

En tredje tolkning är möjlig när det gäller Bra Böcker-bilden, nämligen att "jämlikheten" endast är skenbar. Genom att läsa in ett förlopp i bilden anar man att det är mannen som tar initiativet; han pekar på något intressant och roligt i nöjeslexikonet som de övriga

responderar på. Mannen ikläder sig visserligen inte någon husfader-präst-roll, men liksom i 1800-talsbilderna är det mannen som skrider till verket medan kvinnor och barn tilldelas en passivare roll.

En titt i Bra Böckers nöjeslexikon ger vid handen att både illustrationerna och den berättande och anekdotiska formen hos många artiklar, bidrar till karaktären av av underhållande läsebok snarare än ett konventionellt uppslagsverk. Vid betraktelse av bilden konstaterar man att själva scenen och läsarställningarna talar för läseboksaspekten.¹⁷ Till skillnad från ett renodlat kunskapslexikon kan nöjeslexikonet läsas från sida till sida, är budskapet.

Tanken att ett uppslagsverk även kan marknadsföras som läsebok är inte ny. Nordisk Familjebok (verket började ges ut 1875) marknadsförde i annonser encyklopedin som en underhållande ”läsebok”. I ett prospekt från 1874 meddelas att familjeboken innefattar ”korta upplysningar omvexla med utförligare uppsatser, egnade till läsning för nytta och nöje”.¹⁸ Ett par år senare angavs i en annons att verket hade tre olika funktioner: att vara konversationslexikon, läsebok samt vetenskaplig handbok.¹⁹ Det är funktioner som också bokförlaget Bra Böcker i olika grad tycks vilja betona i bildexemplet.

I modern tid är nöje och glada människor framträdande i allsköns reklam. Bra Böcker-bilden är en följdriktig spegling av denna trend eller tidstendens. Bilden förmedlar ett budskap om underhållning samtidigt som bilden i sig gör anspråk på att vara just underhållande. Alltså: underhållning om underhållning, i en bildens teater där trivialisering av kunskap och kunskapsinhämtande utgör en del av retoriken.

Nöjeslexikonet sveper över områden som vid en första anblick inte verkar vara avsedda att skratta åt: klassisk musik, jazz, kulturhistoria, antikens historia. Men man försitter inte tillfällena att lägga tonvikten på det rent *underhållande*. Vi inbjuds till en skön ny kunskapsvärld.

Fotnoter

¹ Bokförlaget Bra Böckers primära målgrupp är hushållen, som bearbetas framför allt genom direktmarknadsföringskampanjer, såväl adresserade som oadresserade. I fallet Nationalencyklopedin använde man sig under åren 1987-89 av annonsering i dagspress för att på detta sätt profilera "Sveriges största kultursatsning". Nationalencyklopedin säljs även per telefon och direktförsäljning på dörr. En viss försäljning förekommer via bokhandel.

² Det framgår inte klart vilken reklambyrå som hjälpt till med utformningen av bilden. I reklambroschyren framträder dock i diminutiva bokstäver namnet Wiederberg & Partners.

³ Roland Barthes säger i sin artikel "Bildens retorik" (1964, översatt av Kurt Aspelin), i *Tecken och tydning: till konsternas semiotik*, texter valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg (Stockholm, 1976), s. 118, att en analyserad reklambild kan ge oss tre meddelanden: (1) ett språkligt meddelande, (2) ett kodat, ikoniskt meddelande och (3) ett icke-kodat ikoniskt meddelande, vilket sker på tre analysnivåer: verbal nivå, denotativ nivå (det öppna budskapet) samt konnotativ nivå (det dolda budskapet, ideologin). Jag har i min framställning beaktat dessa analysnivåer.

⁴ Eric Johannesson, *Den läsande familjen, Familjetidskriften i Sverige 1850-1880* (Stockholm, 1980), s. 157.

⁵ Ibid., s. 56. Johannesson är dock tvetydig på denna punkt. Han säger nämligen också: "Uttrycken för en liberalt inspirerad familjekult förefaller emellertid under perioden efter 1850 vara vida talrikare än de uttalat konservativa."

⁶ Ibid., s. 34.

⁷ Roland Barthes skriver i "Bildens retorik", s. 121, "Texten *dirigerar* läsaren bland bildens olika betydelseinnehåll, ser till att han undviker vissa och öppnar sig mot andra; genom en ofta subtil *dispatching* fjärrstyr den läsaren fram mot en i förväg bestämd betydelse."

⁸ Ibid., s. 12 f.

⁹ Ibid, s. 12. Johannesson hänvisar till Habermas' arbete *Die Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962).

¹⁰ Johannesson, s. 28. Johannesson tar sin utgångspunkt i en undersökning av den tyske litteraturvetaren Hans-Robert Jauss.

¹¹ Ibid., s. 24.

¹² Ibid., s. 59.

¹³ Ibid., s. 158 ff.

¹⁴ Ibid., s. 158. Johannesson skriver bl.a. att för kvinnan existerar enligt en skribent ingen annan verklig lycka. Berömda kvinnliga författare och konstnärer, som tvingats avstå från familjeliv är 'vida mer att beklaga, än att afundas'.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., s. 157.

¹⁷ Kortfattat om läsarställningar från medeltiden och framåt se Gunnar Brobergs artikel "Läsarställningar", i *Gyllene Äpplen, Svensk idéhistorisk läsebok*, huvudredaktör: Gunnar Broberg (Stockholm, 1991).

¹⁸ Johannesson, s. 40.

¹⁹ Ibid.

DEN IDÉHISTORISKA BILDEN

Kurslitteratur:

HM Atherton, kap 3-4 (74 s) ur densamme *Political Prints in the Age of Hogarth* (1974)

G Broberg, "Bakom och framför kameran", ur *Västerbotten* 1990:2, 136-47.

M Beretta, "The Role of Symbolism from Alchemy to Chemistry", 329-67, i *The Enlightenment of Matter* (1993)

H Brander Jonsson, kap 4 ur *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, 101-112.

G Broberg, "Den linneanska bildvärlden", 29-57, samt N Bringeus, "Bilden som etnologisk kunskapskälla", 125-50, i *Bilden som källa till vetenskaplig information* (Vitterhetsakademiens konferenser 23).

P Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (1992)

P Burke, "The presentation of self in the Renaissance portrait", 150-67, i *The Historical Anthropology of Early Modern Italy* (1987)

R Chartier, "Texts and Images. The Arts of Dying, 1450-1600", 32-70, i *The Cultural Uses of Print in Early Modern France* (1987)

M Corbett & R Lightbown, "Introduction", 1-47, i *The Comely Frontispiece* (1979)

B Dal, *Bildillustrationstekniker* (1990),

A Ellenius, "Bild och bildspråk på Magnus Gabriel De la Gardies Venngarn", 160-192, i *Lychnos* 1973-74.

PG Hamberg, "Titelgravvren till Didactica Opera Omnia 1657, 138-50, i *Lychnos* 1957-58.

D Haraway, "The Persistence of Vision", i *Primate Visions* (1989).

F Haskell, "Introduction" samt "Huizinga and the Flemish Renaissance", ur *History and its Images* (1993).

R Hassner, kap 1-5 i *Bilder för miljoner* (1977).

E Hedling & A Meeuwisse, "Filmen som agitator. Victor Sjöströms Ingeborg Holm, 15-24 i *Bokbox* 93.

J Huizinga, *Ur medeltidens höst* (1919; 1986).

L Johannesson, "'Schene Rariteten.' Antisemitisk bildagitation i svensk rabulistpress 1845-1860", 179-208, i eds G Broberg, H Runblom, M Tydén, *Judiskt liv i Norden* (1988).

R Koselleck, "Den nya tidens förgångna framtid", 47-61 i *Häftan för Kritiska Studier* 1986:4.

S Lindqvist, "Dannemora Revisited: the Engraving in Triewalds Book", 283-90, i densamme, *Technology on Trial* (1984)

E Londos, "Religiös huskonst", 26-46, i *Svenskarnas religiösa bilder* (1983)

T Mettinger, "Bildförbudets bakgrund. Om den israelitiska anikonismens historiska rötter", 138-53, i eds S Hidal, L Haikola, S Norin, *Mellan tid och evighet. Festskrift till Bo Johnson* (1994).

S Moser, "Gender Stereotyping in Pictorial Reconstructions of Human Origins", 75-92, i *Occasional Papers in Prehistory* 23 (1993)

S Schama, "In Command", 21-39, i *Dead Certainties* (1991)

G Taube, "Coelestin Friedrich Gutermuth och hans historiska bilder", 14-38, i *Lychnos* 1957-58.

J Trachtenberg, ur *The Devil and the Jews*, 1-53.

J Vogt, ur *Billedet som politisk våben* (1988), 7-19.

T Watt, "Practical Iconophobia", 131-40, samt "Stories for walls", 178-216, ur densamme, *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640* (1992).

T Weimarck, "Först med sin hud lägger människan av sin ärelystnad", bidrag till Krapperupsymposiet 1600-talets ansikte: *Lärdomens manifestationer* (1994).

Ur *Gyllene äpplen*: G Broberg, "Dygderna - klassiska och kristna", "Lära för livet - och därefter", 378-406; S Lindqvist, "Ingenjörskonstens bilder", 867-74.

Bilden utövar ett enormt inflytande på vårt tankeliv. Genom århundradena har den tjänat olika religiösa, vetenskapliga och politiska syften. Idag är dess påverkan troligen större än någonsin. Dagens barn bläddrar flinkt i datorvärldens symbolspråk. De tre stora uppfostringsinstitutionerna filmen, tv och museet arbetar visuellt. Ändå måste det sägas att svenska idéhistorikers förhållande till bilder hittills präglats av ointresse. För att i någon mån råda bot på detta förhållande startade vi hösten 1994 fakultetskursen *Den idéhistoriska bilden* där idéhistoriker, religionsvetare, konstvetare, bokhistoriker och historiker möttes och lärde av varandra. Denna volym av Uggulan utgör ett urval uppsatser tillkomna under kursen.

Uggulan



Lund studies in the History of Science and Ideas
ed. Gunnar Broberg

- 1 Idé- och lärdöms historia i Lund 25 år, red. Gunnar Broberg (1991)
- 2 Upplysningens miljöer – ett nordiskt perspektiv, red. Gunnar Broberg (1994)
- 3 Jakob Christensson: Carl Fredrik Nordenskiölds förlorade illusioner (1994)
- 4 Gunnar Broberg: Statlig rasforskning. En historik över Rasbiologiska institutet (1995)
- 5 Den idéhistoriska bilden, red. Gunnar Broberg och Jakob Christensson (1995)

ISSN 1102-4313