



Anders Zorn, En skål i Idun, 1892, 89 × 81 cm.

Skålen i Idun

HANS HENRIK BRUMMER

»Den feta skäggiga borgaren med fin kostym, konjaksglas och cigarr i handen är ett koncentrat av det sena 1800-talets idealbild av mannen, idag ser det ut som en karikatyr av en borgarbracka.« Detta står att läsa om Zorns *En skål i Idun* i en recension av Nationalmuseets utställning *Zorns män från 2005*.

Vid tolkning aktiverar vi vår förförståelse och då gäller det att vara på sin vakt. Felläsningar och fördomar ligger på lur. Vare sig utan att kunna skilja mellan grogglas och konjaskupa eller utan att ha provat tillämpligheten av diverse idealbilder och tillmålen har kritikern inte kommit längre än till en moraliserande impulstillfredsställelse. Så är det ofta när vår inhemska och lättprovocerade kritikerkår möter Zorn. Jag läser om hans *Midsommar-dans* som en föreberedelse till rasbiologin och hör fraser som »hade han inte supit ihjäl sig, hade han blivit nazist«.

Låt mig i stället påminna om någonting annat, nämligen att målningen *En skål i Idun* hör hemma i en kultursfär med skilda förtecken. Förvisso idunabla, likväl franska. När Zorn hösten 1892 tillfälligt befann sig i Stockholm för att förbereda Chicagoutställningen och fullföljde sin intention att till Sällskapet Idun leverera och skänka en målning med anledning av dess trettioårsjubileum, stod han på höjden av sitt internationella rykte. Han var bosatt i Paris och det var här han i en konkurrensutsatt miljö framgångsrikt utvecklade en touche som uppskattades av impressionens storsamlare och kollegor som Auguste Rodin.

Med föredömen som Velázquez och Manet hade Zorn

tillägnat sig en karaktäriseringsteknik i pakt med det allra senaste i Paris. I sina självbiografiska anteckningar citerade Zorn sin mäktige beskyddare, författaren och politiker Antonin Proust. Denne hävdade att »man i lag borde förbjuda ateliern«, vilket var en uppmaning till ökad rörlighet. Porträttören borde överge sina ateljéinsceneringar och i stället söka karaktäristiska situationer från porträttföremålets livsmiljö.

Låt mig här för ett ögonblick anlägga ett större perspektiv. Observatörsrollen var förknippad med impressionismens program som förvisso inte bara handlade om perceptionens flyktighet utan också om motivval. Gränsen mellan konstnärens ateljé och det pulserande livet utanför dess väggar hade eliminerats. Det nya som var på väg var en engagerad samtidsskildring inriktad på tolkningen av en ny tids sociala livsformer. Här fanns ämnessfärer som annars tillhörde illustratörernas och karikatyrtecknarnas områden – reportage från boulevarderna, kaféerna, parkerna, teatrarna, förlustelseställen, folklivet längs Seines stränder. I sin mer konventionella form lockade genren till anekdotiskt berättande, ett förhållningssätt som emellertid inte var förenligt med impressionisternas respekt för föreställningen om den rena iakttagelsens villkor. Det stilmedel som gav deras bildspråk ett starkt stråk av förnyelse var upphøjelsen av oljeskissens uttrycksmöjligheter – dess förmåga att med snabba och säkert ansatta penseldrag framkalla illusionen av närhet och förnimmelser av spontan ingivelse.

Närvaro och individualisering iscensattes genom omväxling av blickpunkter, rätt val av miljö och situation. I denna genre lyckades Zorn prestera en rad porträtt som effektivt svarade mot en impressionistisk modernitet. Vore han fransman, tillägger jag kontrafaktiskt, skulle hans eftermäle troligen undgå att i någon större utsträckning drabbas av domslut från den provinsiella fattiggra-

ven. Ändå, vill jag gärna tro, kan inte den mest förhär-
dade Zornkritiker bestrida att porträttet av den kände
skådespelaren *Coquelin Cadet* (1889) har kvalitéer som
vittnar om skarpsyn och uppslagsrikedom. Denne var
känd för sina omvittnat spirituella monologer som publi-



Andes Zorn, Coquelin Cadet,
1889, 116,5 × 81,5 cm.

cerades under titeln *Pirouettes*. Sparsamt och träffsäkert fångade Zorn skådespelaren *in action* under en av sina enmansföreställningar. Intresset riktas mot ett snabbt förbiglidande ansiktsuttryck med spelande ögon och under tal leende mun. Och om halsen en visuellt förstärkande vit kravatt. Inga större gester – händerna vilsamt knutna. Strax bakom Coquelin framträder konturerna av Alexandre Falguières bronsstaty *Diana*, vars salongsmässighet blir artistiskt anständig i Zorns avspända återgivning. Det är allt. För att helt lägga fokus på skådespelarens framträdande överger Zorn tanken på total rumslig illusion för att i stället lämna en stor del av dukens yta fri för några snabbt ditsatta grå färgfläckar. Reduktion och materialverkan i stället för redovisning. En diagonalt fallande rörelse leder uppmärksamheten mot porträttets kommunikativa innehåll, mot samspelet mellan Coquelin och hans åhörarskara som, får vi föreställa oss, befinner sig strax utanför bild.

Även Sällskapet Idun hade och har sina framträdanden, sina aktörer och sina åhörare. Någon lämpligare uttolkare av dess idunabilitet av år 1892 än den då temporäre fransmannen och idunesen Zorn fanns inte. Inte heller någon modernare. Jag skulle tro att hans impressionistiska teknik har en stark överlevnadspotential genom sin kapacitet att skapa en känsla av närhet. Det som ligger i närrummet angår oss, både som provokation och som glädjeämne. Zorn var väl medveten om detta. Närhet och sinnlig beröring var ett grundtema i hans konstnärliga program, varken mer eller mindre.

När han stod inför uppgiften att göra en koncentrerad bild av sällskapets inre liv var drivkraften ingalunda att exponera en samling borgarbrackor. Sådana fanns förvisso och ger man sig tid att studera Zorns verksamhet som porträttmålare och framförallt som försvarare av yrkesrollen upptäcker man snart att han mycket väl visste var

han hade sitt klientel. Lika mycket som han svor över konstdoktorer, förbannade han den överklass som trots alla sina inre olikheter haft oturen att råka ut för schablonerande förenklingar. Lika mycket som han beundrade sina Morahantverkare eller sina närstående bondkvinnor, föraktade han fifflande magnater eller parvenyer utan konstförstånd.

Zorn var inte obekant med sällskapetets historia och betydelse. I samband med Vegaexpeditionens ankomst till Stockholm 1880 hade han som akademielev porträtterat Adolf Erik Nordenskiöld, en av sällskapetets grundare. Denne framstående polarfarare, som August Strindberg under sin Idunkarriär uppfattade som en sympatisk »enkel och oförfalskad natur«, bidrog starkt till att ge Idun en aura av respektabilitet. Likaså gällde detta för riksantikvarien Hans Hildebrand som Strindberg uppskattade för dennes »godsinnade väsende«. Båda dessa framträdande gestalter förekom när Zorn planerade sin Idunbild.

Ämnet var utan tvekan krävande – socialt och konstnärligt. Hur tillämpade han sin regiteknik? Personkännedom var en förutsättning, även iakttagelser av sällskapetets umgängesliv. Det är likväl fåfängt att föreställa sig hur konstnären satte upp sitt staffli och med penseln i hand snabbt och säkert iakttog och registrerade en i sällskapetets umgängesliv karaktäristisk händelse. Ty det förbiglidande ögonblicket är kort, mycket kort. Det är till sin natur något helt annorlunda än dess rekonstruktion på en målarduk.

Man föreställer sig gärna Zorns öga som en kamera med särskilt känslig optik, och konstnären själv har inte varit blygsam på den punkten. Men, får man anta, hans optiska utrustning avvek inte märkbart från andra människors. Under alla förhållanden var den förträffligt anpassad för hans professionella syften. Analogin mellan människans öga och kameran är visserligen inte alldeles poänglös. Liksom kameran med sin optik åstadkommer

en bild på den ljuskänsliga filmen, formas genom ögats optik en bild på näthinnan av det infallande ljuset. Men i ett mer fundamentalt avseende existerar en skillnad. Kamerabilden är platt och statisk. I vår varseblivning finns den tredje dimensionen, en solid och påtaglig värld och en ständig rörelse. En kommentar är på sin plats, låt vara att jag här tvingas att efter bästa förstånd hämta hjälp från områden där mina kunskaper är schematiska men för ändamålet förhoppningsvis tillräckliga.

Hur märkligt är det inte att föreställa sig hur det reflekterade eller det redan brutna ljuset fångas upp och sinnrikt bearbetas av vårt visuella system som synliggör omvärldens uppenbarelseformer? Genom ögats mirakulöst elastiska optik placerar yttervärldens ljusstrålning en uppochnedvänd bild på näthinnan, varifrån synnerven leder impulserna vidare mot syncentrum för justering och bearbetning i samverkan med andra cerebrala knutpunkter. Den visuella processen är en anpassning till omvärldens dynamik. Det ständigt oscillerande ögat ser endast förändring i rumsliga eller temporala frekvenser. Ljusintensiteter stiger och faller, skuggor kommer och går; kontraster skapas mellan tydligt och otydligt; färg, storlek och form förändras beroende på avstånd och synvinkel. Därför finns behov av stabilisering för att snabbt kunna upptäcka förändring och avvikelse, förutse rörelsemönster och upprätthålla perceptuell konstans vare sig det gäller färg, storlek, begränsningslinjer, ljusstyrka eller rörelse. Här finns förbindelser där hjärnans olika syncentra står i förbindelse med andra vitala sinnesfunktioner som hörsel, känsel, smak eller lukt, med det undermedvetna och det limbiska systemets emotionella svarsmekanismer.

Denna förenklade beskrivning av vår strävan att finna det som kallas »perceptuell konstans« får konsekvenser för uppfattningen om impressionistiskt bildskapande.

de. Risken finns alltid att vi förbiser skillnaden mellan det som i perceptuell mening är ett synintryck och det som har blivit ett konstnärligt resultat av ett sådant.

Zorns visuella träning förutsatte en effektiv iscensättning av de valda motiven, vilket i hans fall innebar sinne för regi och upprepad aktivering av den synskärpa som hade blivit hans kännemärke som porträttör. Han sökte en sammanhållen händelse med en anslående huvudperson. Vad kunde vara bättre än att visa den legendariske sekreteraren Harald Wieselgren i en kännetecknande pose tillsammans med några gestalter från den inre kretsen? Den yttre miljön var given, nämligen den av arkitekten Johan Fredrik Åbom ritade festvåningen i Hotel Fenix i centrala Stockholm. Det var för övrigt här middagsfestligheten efter hans och Emma Lamms vigsel ägde rum 1885.

Dessvärre saknas skissmaterial, till vilket troligen också fogades fotografier. Ett bevarat fotografi från vintern 1890–1891 visar Wieselgren omgiven av Norges statsminister i Stockholm Gregers Gram* och Adolf Erik Norden-skiöld. Arbetsprocessen kan inte dokumenteras i detalj. Är hela scenen baserad på en fotografisk förlaga? Eller endast delvis? Zorns arbetssätt vid denna tid vittnar under alla förhållanden om en kraftsamling kring en bildidé som hämtats från händelser i omvärlden och som fordrade avstämningar gjorda i ateljé. Så var det exempelvis

*Gregers Winther Wulfsberg Gram (1846–1929) var i två omgångar norsk statsminister i Stockholm (1889–1891 respektive 1893–1896), vilket innebär att han samtidigt som han ingick i den norska regeringen var dess högsta representant i Stockholm och där chef för den norska statsrådsavdelningen på tre statsråd som deltog i den svenska regeringens sammanträden när norska eller gemensamma norsk-svenska frågor var på tal. Norges statsminister i Stockholm residerade i det norska – sedermera rivna – ministerhotellet, i nära grannskap till det svenska utrikesministerhotellet på Blasieholmen; det låg också nära Sällskapet, där Idun sedan lång tid håller sina sammankomster. Norges statsministrar i Kristiania vid denna tid var Fredrik Stang och Francis Hagerup. – Gregers Gram var farfar till den norske motståndsmannen med samma namn (1917–1944) som mördades genom ett bakhåll i Oslo av den tyska ockupationsmakten.

med hans nyss avslutade målningar *Valsen* och *Omnibus*.

Från sällskapet trettioårsfirande den 22 november 1892 inrapporterades att den mindre matsalen i Hotel Fenix innehöll en konstutställning, där man även kunde beskåda Zorns till sällskapet skänkta men ännu inte helt fullbordade målning som i detta tillstånd i en källa kallas *En afton på Idun*, i en annan *En skål i Idun*. Att den avslutades i ateljé är sannolikt. En koncentrerad bildregi krävdes för att åstadkomma huvudpersonens närvaro och greppet är detsamma som brukades när porträttet av *Coquelin Cadet* iscensattes. Båda bilderna är socialt kommunikativa, men med skillnaden att bilden från Hotel Fenix inkluderar ytterligare fyra personer.

Denna berättarteknik, en huvudhandling med stödjande sidotema, hade Zorn ett år tidigare förfinat med sin cinnobermåttade målning *Margit* från 1891. Det är en målning som visar två Morakullors toalettgöromål, men den ena dominerar bildytan helt. En kulla står asymmetriskt placerad och lämnar därmed en mindre öppning i rummet där hennes medsyster gör sig i ordning. Vi finner oss alldeles nära det fönster varifrån förgrundens belysning kommer. Längre in i rummet råder halvdunkel och vi skönjer ljuset från det fönster vid vilket handduk och handfat har sin plats. Framför oss har den rödlätta kulan just knutit håret i en svans och lindar det med ett rött band så att det rika hårsvallet kan formas till en valkfrisyr. Det är inte fråga om en pittoresk episod från bondelivet, utan om en helt okomplicerad och kort berättelse om glädjen att börja en ny dag.

Motivet ingår inte i den traditionella folklivsskildringens repertoar. Det vi här ser är en tillämpning av lärdomar från ett måleri av mer anslående karaktär. Den djärva beskärningen av figuren i bakgrunden anknyter till impressionistisk kompositionsteknik. Även motivvalet följer impressionismens vardagsnära bildtänkande. Den-



Anders Zorn, Margit, 1891, 78 × 63,5 cm.

na dalska variation över temat *toilette du matin*, som genom sitt säkra anslag tillfredsställde kräsna parisiska konstkännare, har också förknippats med äldre måleri i den högre skolan. Margit återgår på en bildtyp som förekommer i Tizians allegorier.

Det är förvisso en lång förflyttning från en löftesrik morgonstund i Zorngården tillsammans med två kärnfriska kullor till en herrklubbs upprymda och verserade umgänge på Hotel Fenix. Men berättarformatet är det samma: mötet med en huvudperson i samspel med sin omgivning. Iscensättningen kräver stark närvaro i förgrunden och korta avstånd till relaterade händelser i bakgrunden. En följsam teckning av den yttre miljön och uppmärksamhet på ljusflödets möjligheter att forma gestalternas inbördes relationer. Morgontoaletten i Zorngården äger rum i dagsljus som strömmar in från två håll. På Hotel Fenix är det afton och även här tillvaratar Zorn två ljuskällor. Wieselgren träder fram i en infallande dagsljusliknande belysning som höjer pannans glans, får skägget att lysa vitt, reflekteras i grogglaset och träffar klockkedjans guld.* Och bakom honom griper det tag i gångjärnen till kakelungens mässingslucka och den uppslagna döbattangdörrens listverk. Är det fråga om ateljéljus som får illudera ljuset från ljuskronor? Troligen.

Ett varmare möjligen elektriskt ljus belyser det inre rummet, där fyra bemärkta iduneser befinner sig. Riksantikvarien Hans Hildebrand står längst bak; vid bordet sitter Axel Key, professor i patologisk anatomi vid Karolinska institutet, och Carl Fredrik Waern, framstående riksdagsman. Och vid dörröppningen visar sig Adolf Erik

* Möjligen kan Zorn lagt till denna guldgänsande detalj när han fullbordade sin målning efter Iduns trettioårsfirande. Vid detta tillfälle reste sig presidenten Carl Fredrik Waern »och eggnade å Iduns vägnar ett hjertligt och värtaligt tack till bibliotekarien Wieselgren, det evigt unga Iduns alltid ungdomlige stödjepelare, dervid till honom öfverlemnande en vacker af sällskapets medlemmar subskriberad minnesgåfva: ett etui, innehållande ett dyrbart guldur med guldkedja«. (*Dagens Nyheter*, 23/11 1892).



En skål i Idun, detalj.

Nordenskiöld, friherre, mineralog, riksdagsman och ledamot av Svenska Akademien. Alla fyra följer uppmärksamt Harald Wieselgrens framträdande. De ser endast hans ryggstavla och det Zorn låter oss se *en face* är en massiv herre i högform. Vi befinner oss i en privilegierad krets.

Även om man kunde kalla målningen *En afton på Idun* kom benämningen *En skål i Idun* att gälla från början. En kanske mer lämplig titel vore *Ett porträtt av Harald Wiesel-*

gren – Sällskapet Iduns sekreterare och livgivande princip. Så uppfattades målningen redan när den som första punkt presenterades i sitt ofullbordade skick vid den stora jubileumsfesten 1892. Den visar »sekreteraren i färd med att hålla ett af sin präktiga, blixtrande skåltal«.

Detta enligt Dagens Nyheter som i sitt reportage gärna återkom till Wieselgrens lärda och spirituella talekonst. I den stora festsalen hade tillfällig teaterscen byggts för en uppsättning av Terentius *Flickan från Andros*. »Bibliotekarien Wieselgren steg fram för ridån och redogjorde i ett humoristiskt föredrag för den prolog, som Terentius skrivit till sitt mer än 2000-åriga stycke«, står att läsa i reportaget. Efter föreställningen och samvaro i smårummen serverades supé för 160 personer i festsalen som från att ha varit en teatersalong nu återgått till sin bankettfunktion. »Under den förträffliga och väl serverade måltiden rådde den angenämaste stämning, hvarunder man lag efter lag bragte den oförbrännelige sekreteraren sin hyllning, ända tills denne, frångående sin ursprungliga afsigt att förlägga högtidstalet efter supén till bålaren, reste sig och utbragte en af dessa oförlikneliga Idunsskålar, lika förträffliga till form som innehåll, deri det ystraste skämt paras med djupaste allvar«. Wieselgrens framträdande hälsades med jubel och skallande leverop.

När Zorns målning några veckor senare visades i sitt färdiga skick i Konstföreningens före detta lokal fängslades man åter av dess livfullhet. Konstskribenten i Dagens Nyheter fann att konstnären »på ett särdeles lyckligt sätt vetat att få karakter i modellens uttrycksfulla ansigte. Likheten är ej blott en yttre; porträttets styrka ligger i det säkra och förstående greppet på sjelfva människan, hvilket gjort detta porträtt till ett mästerverk«. Mot detta kan inga större invändningar göras. Troligen inte heller av modellen själv. Och säkerligen hade hans närmas-te omgivning anledning att mer än aktivera det område

i hjärnan som svarar för igenkänning av ansiktsuttryck. Att Zorn själv var något av en minnesatlet när det gällde fysionomier ingick i yrkesrollen. Men samtidigt visste han att när minnet av den avporträtterade personen bleknar bort gäller endast spår av skiftande slag, mer eller mindre svårtolkade. Kvar finns ett eftermäle, mer eller mindre rättrådigt tillvarataget.

När hans *Skål i Idun* visades på världsutställningen i Chicago 1893, hade han klart för sig att en ny och stor publik endast hade att förhålla sig till ett uttrycksfullt porträtt av en jovialisk person från ett herrsällskap som idkade glatt och bildat umgänge i ett avlägset Stockholm. Hundratjugo år efter sin tillblivelse har porträttet av Wieselgren behållit sin fräschör och dagens iduneser kan med tillfredsställelse avnjuta en situationsbild från sällskapets första decennier. Gillar man bravurmåleri från *la belle époque* och har tillägnat sig viss förståelse för tidens visuella kultur, är *En skål i Idun* värd en närmare bekant-skap utan mästrande förväntningar. Att Wieselgren i vår tid drabbats av schablonomdomen må vara hänt. Man tar fasta på enklare föreställningar om en äldre tids borgar-brackor. Och råkar man veta att Harald Wieselgren var son till nykterhetsaposteln Peter Wieselgren, så mycket bättre för en åsiktsdriven bedömare.

Nog kunde Zorn också hålla sig med åsikter. Men han gav alltid sina modeller en chans, vare sig dessa var smeder eller kunsligheter, bondgummor eller societetsskönheter, kapitalistiskurkar eller mecenater. Harald Wieselgren var bibliotekarie och vetenskapsman, produktiv och generös. Att han gärna tog en grogg och rökte cigarr får inte missunnas honom. Allt detta förstod Zorn och han visste att träffa rätt.