Föreställningar om naturen

25 jan 2020–2021

Patrik Karlström, *Swiss Alps #3*, 2014.

Föreställningar om naturen

25 jan 2020–2021

Innehåll

4 Introduktion

6 **Therese Uddenfeldt**
Var är naturen?

18 **Mikael Ahlund**
Natur, bild och blick.
Några tankar om
Bruno Liljefors

Björn Larsson, *Sävsparv och påfågelöga*, Åbo 1999

Introduktion

Utställningen *Föreställningar om naturen* följer västvärldens syn på naturen genom konsten – från drömmen om det ideala landskapet till dagens oro inför naturens förfall. I utställningen visas konst från början av 1800-talet till idag. Under den här tidsperioden sker några av de största tekniska och samhällsmässiga förändringarna i västvärldens historia, något som resulterar i en stor förflyttning från land till stad och från brukandet av jorden till arbete i fabriker. I den moderna staden som kulturbärande miljö, på betryggande avstånd från naturen, växer ett nytt intresse fram för naturskildringar i text, musik och måleri. Historikern Peter Englund skriver träffande i *Förflutenhetens landskap*: ”Det är först när människan skiljer sig från naturen som hon kan upptäcka den, begapa den och stöpa om den till poesi”. Citatet väcker frågor om vem som är berättigad att gestalta naturen och vad som är en ideal skildring? Idag, när vi sedan länge bemästrat naturen, ifrågasätter konsten istället separationen från den. Kanske måste den samtida människan helt ställa om sin syn och åter ingå i en närmare samvaro med naturen?

I utställningen presenteras äldre landskapsmåleri från 1800 - 1900, där flertalet verk ingår i Västerås konstmuseums samling. Här visas verk av Carl Johan Fahlcrantz, Marcus Larsson, Arvid Mauritz Lindström, Helmer Osslund och Bruno Liljefors. I dialog med det klassiska måleriet, presenteras samtida konstnärer som arbetar med olika förhållningssätt till naturen och naturbegreppet. Medverkar gör bl a konstnärerna Björn Larsson, IC-98, My Lindh, Patrik Karlström, Ingela Ihrman, Rebecca Farrensteiner och Stefan Klys. Nya verk har skapats specifikt för utställningen av Sara-Vide Ericson och Nayab Ikram. Förändringar i utställningen kommer ske under utställningsperioden.

Under 2020 uppmärksammar Västerås konstmuseum det fotografiska mediet i flera olika utställningar och format. Även i Föreställningar om naturen är den fotografiska bilden närvarande i ett antal verk; som skiss, fryst ögonblicksbild, som spegelyta som avslöjar normer, eller som historiskt fragment.

Längre fram i denna folder har konsthistorikern Mikael Ahlund samt journalisten och författaren Therese Uddenfeldt skrivit personliga reflektioner om konsten och synen på naturen – ur ett samtida och ett historiskt perspektiv.

Utställningen har tillkommit i samarbete med Art Lab Gnesta, Uppsala konstmuseum, Göteborgs konstmuseum, Gustavianum Uppsala universitetsmuseum, Björkholmen Gallery och privata utlånare.

Tack till Nordisk kulturkontakt.

Nordiska
ministerrådet

Var är naturen?

THERESE UDDENFELDT

En människa i granskrud, som trevande rör sig mot vattenbrynet. Långsamma panoreringar över konserverade djur, till ljuv fågelsång som framförs av en imitatör. Ett nordiskt landskap som långsamt bryts upp i bitar och nästan omärkligt glider isär.

Allt det här sker just nu på Västerås konstmuseum. Namnet på utställningen är *Föreställningar om naturen*. Därmed sluts en cirkel: naturen flyttar in i samma lokaler som var avgörande för Sveriges industrialisering, som ju skulle visa sig få katastrofala följder för ekosystemen. Efter ett par hundra år sitter vi med räkningen: avskogning, klimatförändring, utfiskning, plastberg, artdöd. Och boven i dramat är de enorma mängder energi som vi har bränt under tiden.

Det är lätt att glömma, men energi är den helt grundläggande processen. Det finns till och med de som hävdar att den dominerande energikällan påverkar vilken konst som skapas. Vare sig det är sant eller ej, har de senaste seklernas energibonanza grundligt förändrat våra liv. Och naturen. Och som en följd av det: våra föreställningar om naturen.

Innan vi undersöker dem närmare, ska vi uppehålla oss lite vid energins betydelse. Med lite energi, blir lite gjort. Ett lågenergisamhälle är därför relativt enkelt, lokalt och fattigt. Det genererar också ganska lite avfall. Med mycket energi blir däremot mycket gjort, och vårt högener-

gisamhälle har kunnat utvecklas till en oerhört komplex, global och rik civilisation. Det genererar också mängder med avfall. Ja, själva *kärnan* i vår civilisation är den glupska aptiten på ständigt ökande mängder energi, och den ständigt ökande mängden avfall som det leder till.

Vårt beroende av fossil energi diskuteras överallt, men det är lika sant att ett modernt liv utan elektricitet vore otänkbart. Plocka bort el ur vardagen och det är läggdags klockan fyra en vinterkväll. När man vaknar med solen och vill koka sig en kopp kaffe får man så lov att tända i kaminen. Men det finns ingen kran att spola vatten ur – det får man pumpa upp för hand och bära hem.

Kol och olja lade grunden för nya transportmedel där människor, varor och nyheter kunde färdas med tidigare oanad hastighet. Men elektrifieringen var i lika hög grad en förutsättning för den industriella civilisationen. Ta bara telegrafen, telefonen och radion – för första gången i historien kunde vi kommunicera i realtid över kontinenterna. Men också vardagen förändrades i grunden. Plötsligt var det spisen, kylskåpet och tvättmaskinen som – i stället för kvinnorna – skötte det tunga arbetet i hemmet.

Mimerkvarteret, där Västerås konstmuseum ligger, byggdes åt Asea som hade patent på Jonas Wenströms uppfinning dynamon. Den omvandlade rörelseenergi till elektricitet genom trefassystemet och ljus, ljud och kraft kunde överföras med blixtens hastighet. Dynamon och kompetensen att skicka starkström över långa sträckor gav Västerås en huvudroll i industrialiseringen. Sverige blev det första land i världen där i princip alla hushåll var elektrifierade.

Den industriella revolutionen förändrade allt: livet och planeten. Men också vår *bild* av oss själva och av planeten. Man skulle kunna säga att industrialiseringen kom att både avliva och ge liv åt naturen. Det är vad den här texten handlar om.

Mimer byggs till längs Södra Ringvägen 1930. Foto: ABB-arkivet, Västmanlands läns museum.

I industrialiseringens gryning, 1797, skrev filosofen och poeten Friedrich Schiller om författaren som naturens väktare och bevarare. Det fanns två typer av diktare, menade han: naiva och sentimentala. De förra *är* naturen. De har ett nära umgänge med de konkreta tingen och kan inte riktigt höja sig över vardagligheten i tillvaron. Den naiva poeten lever i *nödvändighetens* grepp. De senare, däremot, *söker* en förlorad natur. De är inte lika bundna till jorden utan deras tankar och fantasi löper högt och fritt. Den sentimentala konstnären har en *reflekterande* distans till omvärlden.

När de här orden skrevs för drygt 200 år sedan var dock naturen fortfarande en självklar del av mänskligt liv. Fattig eller rik – alla var underkastade storheter som ljus, mörker, kyla, värme och tid. För de allra flesta var tillvaron ett mödosamt arbete som gick ut på att fylla skafferi och jordkällare med mat och dryck. Ingen slapp undan denna bundenhet till jorden. Inte ens kungar och drottningar kunde färdas snabbare än en häst galopperade, undvika en ständig stank från latriner eller slippa inomhustemperaturer som stundtals kröp under fryspunkten.

Men Schiller hade på känn vad som väntade. Under det följande århundradet skedde nämligen det oerhörda: människan kopplade loss sig ur naturens grepp.

Nog kan man fråga sig om vi inte redan hade avlägsnat oss från en slags ursprungstillvaro. Kanske när vi började odla för ett tiotusental år sedan. Eller när skriften uppfanns i Mesopotamien. Eller då kristendomen utropade människan till skapelsens krona? Alla de skiftena hade säkert betydelse för våra föreställningar om naturen, men fram till och med 1800-talet levde vi fortfarande med skog, mark och djur in på bara skinnet. Solen styrde dygnets och årets gång. Väder och vind avgjorde om kvarnhjulet snurrade. Och för att få mat i magen var det muskelarbete som gällde. Mäns, kvinnors, barns och djurs.

Sedan hände det: Tack vare kol, olja och elektricitet satte vi oss över de makter som dittills styrt allt mänskligt liv. Med ångloket var det som att tiden böjdes, med glödlampan upphörde vi att vara mörkrets slavar, och tack vare maskinerna kunde vi lägga ner hackan och räta på ryggen. Människan levde inte längre som Schillers naiva diktare, under nödvändigheten, utan kunde göra som hans sentimentala poet; inta en reflekterande distans till omvärlden.

Två parallella processer är igång vid det här laget. Å ena sedan avlägsnar vi oss mer och mer från den nära, omedelbara upplevelsen av skogen, havet och berget. Å andra sidan fylls taveldukarna och anteckningshäftena av skogen, havet och berget. Men inte för att de är en självklar del av tillvaron, utan för att de har slutat vara det. Konstnärerna drivs med Schillers ord av ett sökande efter en förlorad natur.

Hade naturen som begrepp ens funnits förut? Ordet, absolut. Men inte i samma betydelse som idag. Latinets *natura* och grekiskans *phusis* betydde ursprung, alstrande, process eller förlopp. Naturen födde, skapade, förändrades och förändrade. Den var aktiv och rörlig. Men under renässansen skiftade innebörden till att syfta på en fast, inneboende egenskap. *Människan är av naturen lat* – och är alltså så dömd att förbli. Naturen blev något statiskt. En snapshot, en frusen bild. Ett objekt.

Vilken natur är det då som 1800-talets konstnärer längtar efter? De tidiga verken i utställningen förflyttar oss till det orörda landskapet. Hos **Marcus Larsons** dånar vattnet fram mellan röda, vassa klippor samtidigt som den gula himlen förhöjer dramatiken. Naturen är vild, rå och autentisk. Inget spår av kulturen går att skönja. Eller? Även om människan inte är närvarande i verket, är konstnärens blick det.

Marcus Larson (1825-1864), *Vattenfall*, Olja på duk, 1860

På samma sätt skildrar **Arvid Mauritz Lindström** det vackra – men enkla – i en björkdunge eller en solnedgång. Lindström var ett tjugotal yngre än Marcus Larson, och tog avstånd från romantikens distanserade natursyn. I stället för att stanna i ateljén tog han med sig staffliet och målade under bar himmel. Friluftsmålarnas opretentiösa motiv ger också bilden av en mindre bombastisk relation till naturen.

Gemensamt för 1800-talskonstnärerna är dock synen på naturen som utanför och skild från människan. I ett samhälle som fullt ut erkänner att alla varelser är intrasslade i en livets komplicerade väv går det inte att dra gränsen mot en ”natur”. I en civilisation som bygger på åtskillnad, däremot, är en hejdlös rovdrift helt legitim. Naturen är ju inte en del av oss, och vi är inte en del av den. Skadar vi planeten gör det inget – för vad har det med oss att göra?

Paradoxalt skulle man kunna säga att 1800-talskonstnärerna ger uttryck för den världsbilden, men på ett inverterat sätt. De öppnar inte gruvor eller skövlar skog – de älskar berget och skogen! Men de blickar tydligt ut på en natur *utanför* dem, en natur som de gång på gång väljer att skildra som orörd, jungfrulig och autentisk.

Under Lindströms livstid grundades de första nationalparkerna, där den ”orörda” naturen ringades in och skyddades. Allmänheten välkomnades att tillfälligt besöka denna andra värld; att turista i en illusion. På samma sätt säger 1800-talets konstverk mycket lite om naturen som den egentligen var, men desto mer om föreställningarna om vad *den borde vara*. Som den amerikanska poeten Muriel Rukeyser har formulerat det: *Universum består av berättelser, inte av atomer.* Vad vi ser i vattenfallet och solnedgången är en spegelbild av mänsklig längtan.

Under 1900-talet blev industrisamhällets åverkan på biosfären allt tydligare. Vi började prata om *miljön.* Med filosofen Timothy Mortons ord: ”Miljön föddes i exakt samma ögonblick som den blev ett problem.”

Låt oss undersöka orden, igen. *Miljö* kommer från franskans *milieu*, för *mitten* eller *mitterst*. Den engelska motsvarigheten, *environment*, kommer från franskans *environnement* som betecknar något som omger eller omsluter. Rötterna kommer från latinets *virare*, virvla eller snurra, vilket i sin tur härrör ur grekiskans *gyros* som är ett varv eller en cirkel.

Alltså: Miljön omger och omsluter oss i en cirkel. Något är innanför ringen, och något är utanför. Något befinner sig i mitten – *au milieu* – och något är i periferin. Också när vi diskuterar miljöfrågor finns det separation och hierarki.

På 1980-talet insåg forskarsamhället att de fossila bränslena var i färd med att rubba jordens klimatsystem. Samma årtionde skrev miljöaktivisten Bill McKibben en bok med titeln *The End of Nature*. Som en följd av den globala uppvärmningen finns det inte längre någon natur, menade han. Biosfären är förändrad i grunden. Naturen är död, och vi har mördat den. Vi vet nu att det snöar mikroplaster på Arktis och att det finns godispapper i Marianergraven. Till och med i rymden har vi skräpat ner. Var går då gränsen mellan natur och kultur? Finns det ens ett innanför och ett utanför?

Och så följdfrågan: fanns det någonsin? Ja, hur kunde vi vara så högmodiga att vi trodde att det var möjligt att koppla loss människan från naturlagar och livsuppehållande ekosystem? Att vi var fria? När en påminnelse om vår jordiskhet och kroppslighet ständigt väntar runt hörnet? Om någon tvivlar: fasta i några dagar. Eller varför inte i en vecka? Alternativt: sluta gå på toaletten. Eller sov utomhus i underkläder. Snarare än du anar kommer det att bli tydligt att vi inte bara är kultur.

Herregud, *vi består av natur*. Det finns fler bakterier i tarmarna än det finns celler i kroppen – är vi då mest värddjur eller mest människa? Samtidigt är vi gjorda av stjärndamm från okända, avlägsna delar av universum. Och vad är det som säger att atomerna i den här sidan inte är en del av din kropp en dag?

Frågan om den eviga, autentiska naturen undersöks i utställningens samtida del. Konstnärerna ifrågasätter också separationen mellan människan och hennes omgivning: Var går egentligen gränsen mellan natur och kultur?

I **My Lindhs** film *Nordiska panoraman, No.3* får betraktaren se ett bildskönt, klassiskt landskap som kunde ha valts av 1800-talets friluftsmålare: en sjö inramad av lövskog. Det måste vara gryning för dimslöjor svävar ovanför den spegelblanka ytan. Ett blått moln hänger på en annars svagt lila himmel och reflekteras i vattnet. Till en början, i alla fall. Sedan bryter sig skogspartierna loss och rör sig – nästan omärkligt – åt olika håll. Den pastorala idyllen visar sig vara ett montage.

My Lindh, stillbild från *Nordic Panoramas, Landscape No.3* (2019)

Man kan associera till uppspeedade filmer av kontinentalplattornas rörelser. Precis som My Lindhs verk visar de hur landskapet hela tiden omvandlas *(phusis!)*. Upptäckten av det beror bara på hur lång tid man tillbringar på platsen. Och hur skulle vi förresten kunna välja vilket ögonblick som är det autentiska i en ständig förvandlingsprocess? Vid vilken tidpunkt i den geologiska historien är naturen evig och orörd?

Frågan om naturens sanna natur ställs också i **Björn Larssons** video *In the Midst of Nature*. Vi får se närbilder av svensk flora och fauna – björn, sork, uggla, älg, skata – till ljudet av fågelkvitter. Vad som inte framkommer, är att Larsson har filmat fotografier av dioramor på zoologiska och naturhistoriska museer. Dioramorna skapades i slutet av 1800-talet för att stadsbefolkningen skulle kunna uppleva naturen ”på riktigt”. Så vad vi ser är över hundra år gamla, uppstoppade djur som är arrangerade i en monter med en målad bakgrund, till imitatören Jan Lindblads förföriska fågelsång. Paradoxalt nog framstår den döda naturen som mycket äkta. Ja, kanske *mer* äkta än på en skogspromenad.

När **Ingela Ihrman** iklär sig en gran och trevande rör sig mot vattenbrynet, är det inte för att återge en bild av barrträdet. I stället kryper hon in i granen för att erfara hur *den* upplever världen. Även om intrycken filtreras och tolkas av människan Ingela Ihrman, minskar avståndet mellan henne och den andra organismen. Gränsen mellan innanför och utanför – eller mellan natur och kultur – kollapsar. Det är inte längre självklart vem eller vad som är subjekt och objekt.

Och vet vi någonsin det, egentligen? Det vi kallar naturen har det senaste årtiondet blivit väldigt högljutt för att vara en tyst och livlös kuliss. Den pratar – eller skriker – genom stigande havsnivåer, ökande temperaturer och extremare väder. Genom orkaner, torka och massdöd. Vi har gått varvet runt när naturen nu återtar rollen som krävande subjekt och agent. Mänskligheten är bara en pytteliten, integrerad del av den stora helheten. Så länge den nu finns kvar.

Ingela Ihrman, stillbild från *När inlandsisen dragit sig tillbaka från Sverige vandrade granen in ifrån norr* (2015).

Det är i en värld utan människor som videoverket *Abendland (Hours, Years, Aeons)* av **IC-98** utspelas. Civilisationen har kollapsat i denna svartvita verklighet och naturen brer obehindrad ut sig på nytt. Det är en hotfull, oförutsägbar och dystopisk värld. Människan är bara närvarande i sin frånvaro. Men livet är överallt; inget är stilla. Allt rör sig.

Naturen – som vi önskar se den – må vara död. Men den får liv på nytt i Mimerkvarteret genom att den återupprättas som deltagare och agent, genom att gränserna mellan kultur och natur suddas ut, och genom att människan tas ner på jorden. Diktaren kan flyga bort i sina tankar, men vet också att nödvändigheten har sista ordet.

Insikten finns i samtidskonsten på Mimerfabriken, men hur är det utanför? I stadshuset smids planer för batteriföretaget Northvolts etablering som ska föra Västerås industrihistoriska arv vidare. Men vilka föreställningar om naturen har de makthavare som upprätthåller ett högenergisamhälle? En batterifabrik må kapa utsläppen av växthusgaser, men så länge vi håller den här civilisationen vid liv, är det på bekostnad av de naturliga systemen. Det sägs att vi satsar på förnybara bränslen för att rädda miljön. Men i ett samhälle som fullt ur erkänner att vi är involverade i världen finns inget behov att tala om miljön.

Therese Uddenfeldt är journalist och författare till boken *Gratislunchen* som handlar om vårt oljeberoende. Hon arbetar också som lärare i Skåne, där hon bor med sin familj.

Natur, bild och blick. Några tankar om Bruno Liljefors

MIKAEL AHLUND

I en minnesbok som Bruno Liljefors (1860–1939) gav ut mot slutet av sitt liv beskriver han en omvälvande upplevelse i sin ungdom. Han hade av en slump kommit att se några döda orrungar i sin fars kruthandel i Uppsala och han skriver:

”Jag var som förhäxad vid betraktandet av deras grå- och brunsvarta fjädrar. Mina förut invanda begrepp om vackra och fula färger ställdes på huvudet inför dessa underbara färgsammanställningar, som syntes liksom avlagrade från den grå urtiden och berättade om skogen, kärret, mossan på stenarna, och natthimlen mellan grenarna. Man kunde hur länge som helst se in i denna värld, där fanns ingen botten eller slut […].”

Den här intensiva upplevelsen av djurens och naturens färger som ett slags universum belyser ett grundläggande tema i Bruno Liljefors konstnärskap. Redan tidigt var naturen för honom ett sammanhang, där helheten och inte de enskilda delarna var huvudsaken. Eller annorlunda uttryckt – naturens beståndsdelar bar helheten inom sig. Hans insikt om att allt levande hör samman får här dessutom ett anslag av

naturmystik, där urtiden och natthimlen vävs samman med betraktandet av fåglarna. Passagen berättar om Liljefors förmåga att se naturen med nya ögon och därmed också om en avgörande drivkraft i hans konstnärskap, nämligen viljan att frigöra sig från etablerade bildkonventioner. För Liljefors hade naturens färger och sammanhang en djupare innebörd än de regler som lärdes ut vid konstakademier och konstskolor – en dimension som dikterades av naturen själv. Genom att undersöka och förstå färgsammanhangen, skriver han, ville han närma sig naturens hemligheter och finna samhörigheten mellan allt levande. Citatet är hämtat från Det vildas rike, de självbiografiska betraktelser som Liljefors publicerade 1934, fem år före sin död.

Men bilderna av naturen har en lång historia. Den europeiska landskapskonsten har genom århundradena formats av olika ideal och kategorier, om det så gällde sydländska idyller, topografiska vyer eller vildare bergslandskap. Olika landskapsgenrer tjänade olika syften, som att frammana en pastoral utopi, manifestera ägandet av naturen eller förmedla den sublima upplevelsen av den skrämmande vildmarken. De blickar som såg in dessa landskap hade sina bestämda förutsättningar och förkroppsligades ofta av staffagefigurer som i förgrunderna gav vägledning till hur utsikterna skulle uppfattas, om det så var en godsägare som förnöjt såg ut över sina ägor eller en ställföreträdande betraktare som med sina gester visade hur bergens sublima storslagenhet skulle upplevas. I landskapskonstens historia finns ett antal förutbestämda förhållningssätt invävda i bilderna, utifrån vilka naturen skulle betraktas och tolkas.

Men dessa konventioner till trots hade konstnärer i olika omgångar revolterat mot nedärvda mallar och istället försökt se naturen med nya ögon. En av de första i Sverige att skildra det nordiska landskapet var David Klöcker Ehrenstrahl. Hans stora målning av ett orrspel från 1675 följde visserligen tidens italienska kompositionsprinciper, men introducerade samtidigt någonting helt nytt. Det är nämligen den första

David Klöcker Ehrenstrahl (1629–1698), *Orrspel*, 1675, olja på duk, Nationalmuseum.

oljemålning som avbildar ett stycke specifikt svensk natur, med tallar, granar och björkar och med en färgskala i mossor och lavar som vittnar om ett ingående studium av ett karaktäristiskt mellansvenskt insjölandskap, sannolikt i trakten av Kungsör. Ehrenstrahls storslagna orrspel, nu på Nationalmuseum i Stockholm, framstår som ett portalverk för den svenska landskapskonsten. Hundra år senare fördjupades den ansatsen av den gustavianska epokens ledande landskapsmålare. När Elias Martin betraktade den vildvuxna naturen i Stockholms omgivningar eller i skogarna i norra Uppland, försökte också han se med nya ögon. I sina akvareller från 1790-talet blickade han rakt in ibland snår, klippblock och rotvältor och fångade, obekymrad om alla konventioner om vacker natur, en svensk vildmark som tidigare inte skildrats i bild.

Under 1800-talet fortsatte en rad konstnärer att måla det nordiska landskapet, mer eller mindre förbundna med etablerade traditioner. Carl Johan Fahlcrantz fortsatte i Martins fotspår, men återknöt också till det klassiska ideallandskapet. Marcus Larson koncentrerade sig på den svenska vildmarken, ofta framställd med teatral dramatik. Men den som mest radikalt försökte förnya skildringen av den svenska naturen var Bruno Liljefors. Med olika metoder sökte han sig bort från äldre konventioner för att istället hitta andra vägar att fånga den natur som omgav honom. En viktig förutsättning var det nya friluftsmåleriet som utvecklades under århundradet. Genom studieresor i Europa inspirerades många nordiska konstnärer, som Arvid Mauritz Lindström, till att arbeta ute i det fria – en plein-air. Tidigare hade de färdiga oljemålningarna som regel utförts i ateljéerna, med utgångspunkt i teckningar och skisser tillkomna inför motiven. Men under 1800-talets senare del blev det allt vanligare att även något större oljemålningar fullbordades ute i naturen. Med friluftsmåleriet följde en uppluckring av äldre konventioner och en större frihet i ljusbehandling, färg och motivval. Genom återkommande besök i Frankrike blev Liljefors väl bekant med friluftsmåleriets praktik som han kom att tillämpa efter hemkomsten till Sverige. Även om stora målningar även fortsättningsvis blev till i

ateljén, kom oljestudier och målningar utförda ute i naturen att spela en central roll i hans konstnärskap.

Men Liljefors använde också andra metoder för att distansera sig från äldre bildtraditioner. Liksom flera av sina samtida konstnärskollegor intresserade han sig för fotografins möjligheter – Anders Zorn och Gustaf Fjaestad är exempel på andra målare som vid den här tiden flitigt utnyttjade det nya mediet i sitt bildskapande. På 1880-talet köpte Liljefors sin första lådkamera som han tog med sig ut i terrängen. Där fotograferade han snötunga landskap, fallfärdiga gärdsgårdar, en klipphäll eller skuggorna i en grästuva. Liljefors fotografier tycks ha tjänat olika syften – som stöd för minnet av naturens detaljer, för att fånga stämningar eller som direkta förlagor för målningar. Ett rutnät i blyerts över ett fotografi av en katt vittnar om att bilden tjänat som utgångspunkt för en målning. Men användningen av den nya tekniken handlade alltså inte enbart om att mekaniskt kopiera fotografiska förlagor, utan kameran var också ett verktyg för att skärpa blicken och se verkligheten på nya sätt. Fotografierna kunde förmedla oprövade möjligheter att uppfatta motiven och inspirera till okonventionella kompositioner. Genom kameralinsen fångades också glimtar av naturen, där detaljer, rörelser och ljuseffekter framträdde på ett nytt sätt. Liljefors talar själv om hur ögonblicksskimrande ljusreflexer i vatten, som ögat knappt hinner registrera, kunde synliggöras genom fotografierna.

Med kamerans hjälp skapades därmed nya bildvärldar som påverkade sätten att betrakta och skildra djurlivet och det omgivande landskapet. Här framträder dessutom ytterligare en förbindelse med Liljefors konstnärskap. Hans förhållande till naturen förknippas ofta, inte minst av honom själv, med jägarens blick – den tyste betraktaren som söker sina motiv eller byten mellan trädstammarna med geväret på axeln. Samtidigt har jägarens sätt att se jämförts med fotografens som också ljudlöst letar efter motiv i terrängen, men med fingret på utlösaren snarare än avtryckaren. Här tycks olika roller flyta samman – jägaren,

fotografen och konstnären. I boken Det vildas rike konstaterar Liljefors också att ”kameran är framtidens bössa”.

Ytterligare en väg till frigörelse från äldre traditioner gick för Liljefors del via den japanska bildkonsten. Under slutet av 1800-talet växte intresset för den japanska kulturen i samband med att landet öppnade sig för omvärlden. Genom den omfattande importen av japanska träsnitt kom konstnärer runt om i Europa i kontakt med en tidigare okänd bildtradition som inspirerade till nya sätt att skildra verkligheten. På 1880-talet dyker tydliga intryck från den japanska konsten upp i Liljefors bildvärld och särskilt i hans djurbilder. Målningar med jagande katter på blomsterängar eller fåglar som flyger upp ur grästuvor bär tydliga spår av japanska stildrag med djärvt beskurna kompositioner, oförmodade perspektiv och en blandning av konturskarp detaljrealism och dekorativ stilisering. Liljefors förnekade själv att han tagit intryck av den japanska konsten, men de stilistiska likheterna är mycket påfallande. Samtidigt förefaller intrycken från de japanska träsnitten i hans fall ha mindre ha att göra med någon form av exotism och snarare sammanhänga en möjlighet att frigöra sig från äldre bildkonventioner. De japanska perspektiven och kompositionsprinciperna erbjöd helt enkelt en ny frihet i skildrandet av den svenska naturen. Sammanfattningsvis kan därmed konstateras att Liljefors använde sig av olika utländska erfarenheter – från det franska friluftsmåleriet och från de japanska träsnitten – för att finna nya vägar att fånga det specifikt svenska. Om det så gäller den uppländska våtmarken, skärgården eller det sörmländska havsbandet.

En viktig dimension av Liljefors konstnärskap hängde samman med tidens vetenskapliga diskussioner. Under slutet av 1800-talet hade Darwins läror fått allmän spridning och inom biologin utvecklades nya sätt att förstå och förklara komplexiteten i naturen. Zoologer studerade djurens samspel med sin omgivning och i olika medier diskuterades de ekologiska sammanhangen. Liljefors var engagerad i tidens debatter,

men hans natursyn formades också av hans egna observationer och reflektioner kring djurens livsbetingelser och miljöer. Genom hans konstnärskap löper denna växelverkan mellan hans egna erfarenheter och tidens vetenskapliga diskurs som en röd tråd.

Till exempel fascinerades Liljefors av vetenskapens och zoologins försök att förstå och dokumentera fåglarnas vingrörelser. Han gjorde också egna experiment med att fotografera en flaxande and, fasthållen av en lina, för att fånga fågelns rörelser och de ringar på vattnet som den skapade. Fotografiet användes sedan som förlaga till en målning i grisaille, alltså utförd i en gråskala. Andra teman i hans konstnärskap som anknöt till periodens vetenskapliga teorier handlade om kampen för överlevnad i naturen och om den skyddande likhetens roll i djurens samspel med sin omgivning – ”den ekologiska syntesen”. I hans målningar från de uppländska våtmarkerna kan det ibland vara svårt att upptäcka den morkulla eller beckasin, vars färger helt sammanfaller med bakgrundernas precist återgivna växtlighet. Här hörs ekon från det inledande citatet och från den ungdomliga upplevelsen av fjäderdräkternas färger och av alltings samhörighet i naturen.

Koppling mellan konst och vetenskap är också närvarande i de dioramor där Liljefors medverkade. Dioramorna var en typ av museala installationer där uppstoppade djur placerades framför målade landskapsbakgrunder som ett slags iscensättningar av deras specifika livsmiljöer. Här samarbetade Liljefors med sin vän biologen, jägaren och konservatorn Gustaf Kolthoff (1845–1913). På dennes initiativ skapades en rad dioramor på olika platser i Sverige. Ett av de tidigaste uppfördes 1889 i Gustavianum i Uppsala och några år därefter tillkom ett i Biologiska museet på Djurgården i Stockholm. För dessa dioramor skapade Liljefors storslagna vyer med olika terrängtyper, typiska för olika delar av det svenska landskapet. Skogsinteriörer, insjölandskap, och havsbandets klippor och stränder bildade fonder till arrangemangen med de uppstoppade djuren. I Gustavianum inrymdes dioramat i

Olof Rudbecks anatomiska teater, där det kunde betraktas från en uppbyggd åskådarplattform. Landskapen upptog betraktarens hela synfält och i kombination med de uppstoppade djuren, som ett slags naturens 'ready-mades', var avsikten att skapa en illusion av verkliga naturutsikter. Men samtidigt som de innovativa dioramorna blev populära besöksmål, framstod de också som en inte oproblematisk hybrid mellan konst och vetenskap. Av sin samtid betraktades de inte som egentliga konstutställningar och inom universiteten och bland forskarna fanns en misstänksamhet mot fenomenets vetenskaplighet. Likafullt fick dioramorna en stor spridning också utanför Sveriges gränser – inte minst på andra sidan Atlanten.

Dioramat hade, sina vetenskapliga intentioner till trots, även ett samband med tidens nationalromantiska strömningar. Biologiska museet på Djurgården placerades intill Skansen och blev del av ett mentalt nationalmonument över det egna landet. Under slutet av 1800-talet förknippades naturen allt oftare med föreställningar om en nationell identitet och i litteraturen och bildkonsten gjordes skogen, kulturlandskapet och vildmarken till symboler för en fosterländsk gemenskap. I det nationalromantiska landskapsmåleriet blev den särpräglade nordiska naturen en spegel för en nationell samhörighet, där olika delar av landet skildrades i stämningsladdade utsikter. Ett uppmärksammat exempel var Otto Hesselboms väldiga panorama över ett landskap med berg och sjöar i solnedgångsljus. Målningen utfördes 1902 och visade en specifik utsikt från Dalsland, men fick likafullt titeln ”Vårt land”. Landskapskonsten hade tagits i nationalismens tjänst och betecknande nog inköptes målningen av Nationalmuseum i Stockholm. Processen har beskrivits som en naturens nationalisering, där landskap och platser gjordes till känsloladdade, fosterländska reliker som skapades och bekräftades genom litteraturen och bildkonsten – genom målningar, gravyrer, fotografier och dioramor.

Otto Hesselbom (1848–1913), *Vårt land*, Motiv från Dalsland, 1902, olja på duk. Nationalmuseum.

Ekon från det nationalromantiska landskapsmåleriet dyker också upp i Liljefors bildvärld på 1890-talet. Förvisso hade hans engagemang i den svenska naturen sina egna drivkrafter, men likafullt utvecklade han nu också ett mer stämningsladdat måleri med en djupare resonansbotten. Dagsljuset och de naturalistiska djurmotiven från det föregående decenniet kompletterades med dovare naturskildringar i skymningsljus. Suggestiva skogsinteriörer där en väldig berguv skymtar mellan trädstammarna, eller där en jägare intensivt lyssnar ut i halvmörkret, frammanade ett djupare känsloläge i mötet med landskapet. Hos Liljefors hade emellertid sådana stämningar mer att göra med en personligt färgad naturmystik, än med tidens nationalism. Upplevelsen av naturen som ett mysterium där människan kunde erfara ett svindlande samband mellan allt levande fanns antydd redan i hans ungdomsminnen – i mötet med orrarnas fjäderdräkter, vars färger berättade om urtiden, skogen, kärret, mossan på stenarna och natthimlen mellan grenarna.

Mikael Ahlund är konsthistoriker och har bland annat skrivit om synen på naturen i historien. Han är chef för Gustavianum, Uppsala universitetsmuseum och har tidigare arbetat vid Nationalmuseum i Stockholm. 2011 disputerade han på en avhandling om landskapsmålaren Elias Martin.

Ordlista

Diorama: en gestaltning och iscensättning där fysiska föremål placeras framför en målad fond av ett landskap eller miljö.

Grisaille: målning i gråskala, grå toner.

Japonism: influenser från japansk konst, mode och estetik inom västerländsk kultur i slutet av 1800-talet. Den japanska trenden var särskilt tydlig inom franskt impressionistiskt måleri och engelskt konsthantverk.

Nationalromantik: stil inom konst, arkitektur, litteratur och musik som växer fram under 1800-talet och varar in på 1900-talet. Nationalromantiken hyllar natur och landsbygd, liksom den egna staten. Betydande institutioner som hyllar det egna landet och kulturen, som Skansen och Nationalmuseum öppnar under denna period.

Opponentrörelsen: en grupp svenska konstnärer (däribland Arvid Mauritz Lindström), som alla hade rest till Paris och inspirerats av det franska friluftmåleriet. De organiserade sig på 1880-talet med krav om Konstakademiens modernisering och reformering. Kraven avvisades, vilket resulterade i bildandet av Konstnärsförbundet.

Pastoral: en lantlig enkelhet och idyll.

Plein air: friluftsmåleri, att måla under bar himmel direkt framför motivet utanför ateljéns väggar.

Romantiken: en konstströmning som satte känslorna i centrum. Landskap och naturskildringar hade en dominerande roll och var inte sällan dramatiskt och effektfullt gestaltade. Romantiken varar ungefär mellan slutet av 1700-talet till mitten av 1800-talet.

Staffage: en grupp anonyma figurer och djur utan framträdande karaktärer.

Sublim: upphöjdhet eller storhet i fysiskt, moraliskt, intellektuellt eller konstnärligt avseende.