

Monica Schalin

Målarpoeten Ellen Thesleff
Teknik och konstnärligt uttryck





Monica Schalin

f.1928, fil.mag. i kemi, matematik
och fysik vid Åbo Akademi 1953.
Arbetat inom forskning och utveckling
i läkemedelsbranschen i Uppsala 1954-1994.
Studier i konstvetenskap:
fil.kand. vid Uppsala universitet 1997,
fil.mag. vid Åbo Akademi 1998,
fil.lic. vid Åbo Akademi 2001.

Pärm-layout: Tove Ahlbäck
Bilden: Ellen Thesleff, Poet 1940.
Olja på duk 90 x 60 cm, Aine konstmuseum, Torneå.
Foto: Hannu Aaltonen.
Foto Monica Schalin: Patrik Hult

Åbo Akademis förlag

Tavastg. 30 C, FIN-20700 ÅBO, Finland
Tel. int. +358-2-215 3292,
Fax int. +358-2-215 4490
E-post: forlaget@abo.fi
<http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/>
Distribution: **Oy Tibo-Trading Ab**
Pb 33, FIN-21601 PARGAS, Finland
Tel. int. +358-2-454 9200,
Fax int. +358-2-454 9220
E-post: tibo@tibo.net
<http://www.tibo.net>

MÅLARPOETEN ELLEN THESLEFF

Målarpoeten Ellen Thesleff

Teknik och konstnärligt uttryck

Monica Schalin

ÅBO 2004

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Schalin, Monica

Målarpoeten Ellen Thesleff : teknik och
konstnärligt uttryck / Monica Schalin. -

Åbo : Åbo Akademis förlag, 2004.

Diss.: Åbo Akademi. – Summary.

ISBN 951-765-169-4

ISBN 951-765-169-4
ISBN 951-765-170-8 (digital)
Åbo Akademis tryckeri
Åbo 2004

Innehåll

<i>Del I: Inledning</i>	13
Syfte och frågeställningar.	16
Tidigare forskning och litteratur.	17
Material och metod.	21
Begreppsutredning. Teknik, uttryck och andra begrepp.	25
 <i>Del II: Bakgrund</i>	 37
Stilarter från 1890 och framåt. Frankrike och Norden.	39
Ellen Thesleffs utbildning, självstudier och inspiration. Finland, Frankrike, Italien (bild 1-8).	44
 <i>Del III: Den naturliga perioden 1890-1905</i>	 53
Oljemåleri (bild 9-13), teckning (bild 14-15), koppargrafik (bild 16-17).	56
 <i>Del IV: Den koloristiska perioden 1906-1927</i>	 79
Oljemåleri (bild 18-26), teckning (bild 27), trägravyr (bild 28), träsnitt (bild 29-36), akvarell (bild 37-39).	81
 <i>Del V: Den fria perioden 1928-1950</i>	 135
Väggmåleri (bildserie 42 inkl. bild 40-41), takmåleri (bildserie 43), stafflimåleri i olja (bild 44-54), teckning (bild 55-56), träsnitt (bild 57-61).	137
Text om samtida konstnärer insprängd under alla de tre perioderna (bild 62-72).	
 <i>Del VI: Slutdiskussion</i>	 183
 Källor och litteratur	 207
Bilaga 1 Biografiska data om Ellen Thesleff	223
Bilaga 2 Biografiska data om i avhandlingen nämnda personer	227
Bilaga 3 Kommentarer till måleriteknik o. konstnärligt uttryck i Ellen Thesleffs verk	233
Bilaga 4 Verkförteckning	239
Bilaga 5 Bildbilaga	247
Summary	291
Personregister	303

Detaljerad innehållsförteckning

Ett x efter året anger att bilden ifråga är försedd med detaljfotografier

Abstract

Förord

1	Inledning				13
	1.1	Syfte och frågeställningar			16
	1.2	Tidigare forskning och litteratur			17
	1.3	Material och metod			21
	1.4	Begreppsutredning. Teknik, uttryck och andra begrepp			25
2	Bakgrund				37
	2.1	Stilarter från 1890 och framåt. Frankrike och Norden			39
	2.2	Ellen Thesleffs utbildning, självstudier och inspiration. Finland, Frankrike, Italien etc. (Bild 1-8)			44
3	Den naturliga perioden 1890-1905				53
	3.1	Oljemåleri			56
	Bild 9	Eko	1891	x	56
	Bild 10	Thyra Elisabeth	1892	x	59
	Bild 11	Aspar	1893		61
	Bild 12	Violinspelerska	1896		63
	Bild 13	Thyra Thesleff	1900		66
	3.2	Teckning			68
	Bild 14	I stugan - pastell	1891		68
	Bild 15	Självporträtt - blyerts o sepia	1894-95		70
	3.3	Koppargrafik			72
	Bild 16	Barnhuvud (Yvonne) - torrnålsgravyr	1903		72
	Bild 17	Fredagsmarknad, Florens – mjukgrundsetsning	1907		74
		Sammanfattning av den naturliga perioden			75
4	Den koloristiska perioden 1906-1927				79
	4.1	Oljemåleri			81
	Bild 18	Flickorna på ängen	1906	x	82
	Bild 19	Landskap från Toscana (Olivskog)	1908		85
	Bild 20	Figurer i landskap	1911		87

Bild 21	Florens	1913		90
Bild 22	Vårlandskap med bergsjö	1915	x	91
Bild 23	La Rossa	1915		93
Bild 24	Självporträtt	1916	x	95
Bild 25	Nature morte	1919		100
Bild 26	Tulpaner	1923	x	102
4.2 Teckning				104
Bild 27	Yngling med lie - kolteckning början av 1920-talet			104
4.3 Trägrafik				105
4.3.1 Trägravyr				105
Bild 28	Porta Romana	1909		106
4.3.2 Träsnitt				107
Bild 29	Marionetter	1907	x	110
Bild 30	La Rossa A	1914		112
Bild 31	La Rossa B	1914		113
Bild 32	Skördeflicka	1922		114
Bild 33	Skrinnare	1925		115
Bild 34	Elegi	1924		116
Bild 35	Florens	1925		118
Bild 36	Skördefolk	1926		119
4.4 Akvarell				122
Bild 37	Blommor i vas	1918		122
Bild 38	Sommarlandskap	1921		123
Bild 39	Toscana	1925		124
	Sammanfattning av den koloristiska perioden			125
5 Den fria perioden		1928-1950		135
5.1 Monumentalmåleri				137
5.1.1 Väggmåleri på Pekkala gård				137
Bild 40	Interiör av gustavianska salen - fotografi	1997		138
Bild 41	Magnus Enckells porträtt av Sophie Aminoff	1911		138
Bildserie 42	Tio fält i väggmåleriet	1928		138
5.1.2 Takmåleri i Konstnärsgillet's festsal i Helsingfors				143
Bildserie 43	Karyatider	1934		143

5.2 Stafflimåleri			148
Bild 44	Källan	1929	x 148
Bild 45	Eko	1930	149
Bild 46	Våren (Ödemarkstyp)	1935	x 152
Bild 47	Interiör	1935	153
Bild 48	Självporträtt i hatt	1935	155
Bild 49	Stjärnan	1938	157
Bild 50	Florens	1939	x 158
Bild 51	Poet	1940	160
Bild 52	Kamp	1940	162
Bild 53	Solkysssen (fantasi)	1940-talet	164
Bild 54	Ikaros	1940-talet	166
5.3 Teckning			169
Bild 55	Fågelfantasi - kolteckning	1945	169
Bild 56	Poet - pastell	1948	170
5.4 Träsnitt			172
Bild 57	Chopins vals	1930-talet	172
Bild 58-60	Tre bilder som föregår Guldfågeln	1936-37	174
Bild 61	Guldfågeln	1939	x 175
	Sammanfattning av den fria perioden		177
Text ang. bilder av samtida konstnärer i kap. 3, 4 och 5:			
Bild 62	Magnus Enckell, Självporträtt	1891	78
Bild 63	Helene Schjerfbeck, Landskap från Fiesole	1894	78
Bild 64	Magnus Enckell, Gossar på stranden	1910	128
Bild 65	Ester Helenius, Stilleben	1920	128
Bild 66	Sigrid Schauman, Landskap från Paris	1910	129
Bild 67	Helene Schjerfbeck, Skidåkerskan	1909	129
Bild 68	Sigrid Hjertén, Dekorativt huvud	1918	132
Bild 69	Ester Helenius, Ängel	1937	178
Bild 70	Sigrid Schauman, Landskap från Frankrike	1946	179
Bild 71	Jean Fautrier, Judinnan ur Gisslan	1944-45	180
Bild 72	Jean Dubuffet, L'Incertaine ur Corps de Dame	1950	180

6 Slutdiskussion	183
6.1 Varför arbetar Ellen Thesleff i så många tekniker?	185
6.2 Vilka faktorer bidrar till förståelsen av uttrycket i Ellen Thesleffs verk?	187
6.3 Hur manifesterar sig tekniken i uttrycket?	189
6.4 Vad är karakteristiskt för det konstnärliga uttrycket i Ellen Thesleffs måleri?	194
6.5 Hur förhåller sig Ellen Thesleffs måleri till samtidens?	197
6.6 Varför ter sig Ellen Thesleffs modernism så särpräglad?	201
6.7 Sammanfattning av nya resultat	205
 Källor och litteratur	 207
 Bilaga 1 Biografiska data om Ellen Thesleff	 223
 Bilaga 2 Biografiska data om i avhandlingen nämnda personer	 227
 Bilaga 3 Kommentarer till måleriteknik och konstnärligt uttryck i Ellen Thesleffs verk	 233
 Bilaga 4 Verkförteckning	 239
 Bilaga 5 Bildbilaga	 247
 Summary	 291
 Personregister	 303

Akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen i konstvetenskap framlagd vid Åbo Akademi 2004

ABSTRACT

Schalin, Monica: Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck. (*Målarpoeten* Ellen Thesleff. Technique and Artistic Expression). With an English summary. Åbo Akademi, Fabriksgatan 2, FI-20500 Åbo. ISBN 951-765-169-4.

The aim of this thesis has been to illustrate the multifaceted talent in Ellen Thesleff's (1869 - 1954) work with particular emphasis on her technique and artistic expression. Why did Ellen Thesleff work with so many techniques? How did the technique affect the expression and what characterizes it? It would also be of interest to gather some idea of Ellen Thesleff's position among other artists.

The investigation covers a representative selection of about 60 pictures, using nine different techniques, primarily as oils, woodcuts and monumental painting. The pictures illustrate three periods of time, *the natural* (1890 - 1905), *the colourful* (1906 - 1927) and *the free period* (1928 -1950). I describe the pictures in regard to their conception and subject matter and scrutinize their formal creation. Thereafter, I investigate the painting technique and artistic expression of each picture and position it, where applicable, in relation to other art.

Ellen Thesleff's artistic quality is discussed in relation to her techniques and expression. Thesleff consciously chooses different techniques for related subjects in order to vary the expression. The progressing evolution within individual techniques and a cross-fertilization between them has evidently contributed to raising her artistic quality. I have studied how the techniques influence expression and found it possible to identify certain characteristic styles during the three periods: first a natural painting technique which reminds one of both French realism, paintings reflecting the Nordic mood and atmosphere, and symbolism, ascetism and synthetism; later an expressive *Thesleff colourism* with brilliant over- and underpainting in contrasting colours and last a free decorative painting in lines, with symbolistic undertones. Most characteristic is the lyrical expression which seems to be a common theme throughout Thesleff's entire artistry. I have found that Ellen Thesleff in her works had her own personal style compared to her contemporaries. Despite deep knowledge of styles and techniques she continually creates art from her inner self and with her own personal brush signature.

Key words: technique, expression, oil-painting, woodcut, monumental painting, three periods, characteristic features of style, Thesleff colourism, lyrical expression.

Monica Schalin, Flogstavägen 5 A, SE-752 73 Uppsala, Sweden.

Förord

Avhandlingens tillkomsthistoria börjar med att jag, efter avslutad yrkesverksamhet inom det naturvetenskapliga området, 1996 började läsa konstvetenskap och äntligen kunde ägna mig helt åt mitt bildintresse, som hela tiden funnits med i bakgrunden. Efter en fil.kand. i konstvetenskap i Uppsala 1997 kunde jag fortsätta vid Åbo Akademi. Det visade sig snart att överflyttningen till Åbo var positiv, då mitt ämne handlade om en finländsk konstnär och en hel del av litteraturen var skriven på finska. Fil.lic.examen avlade jag 2000 i Åbo.

Mycket stimulerande handledare har jag haft, först docent Mereth Lindgren, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, och sedan under större delen av tiden professor Bo Ossian Lindberg, Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi. Många uppslagsrika diskussioner har vi haft genom åren och ett stort kunnande har jag fått del av. Bland tidigare kritiker vill jag särskilt nämna mina granskare av licentiatavhandlingen professor Riitta Kontinen, nu vid Helsingfors universitet, och professor Annika Waenerberg, Jyväskylä universitet, samt mina opponenter först på licentiatavhandlingen, fil.lic. Marie-Sofie Lundström, Åbo, och därefter vid slutplädering för doktorsgrad fil.mag. Marina Catani, Helsingfors, och fil.dr. Margareta Willner-Rönholm, Åbo. Thesleffkännaren och innehavaren av Konstsalongen i Helsingfors fil.dr. Christina Bäcksbacka har läst och kommenterat avhandlingen, vilket har varit av stort värde för mig. Skriftliga granskare i slutskedet har varit professor Riitta Kontinen, Helsingfors universitet, och docent Hedvig Brander Jonsson, Uppsala universitet. Alla dessa personers kritik har givit nya impulser i mitt arbete, vilket jag är tacksam för.

Hos Ellen Thesleffs släktingar, systerdottern fru Martina Castrén, Helsingfors, och brorsdottern agronom Margareta Thesleff-Sarvana, Ruovesi, samt systerdotterdottern illustratör Antonia Ringbom, Hangö, har jag vid intervjuer rönt stor förståelse för min forskning, vilket jag är mycket tacksam för. Sakkunskapen hos fil.dr. Stefan Gunnarsson, Evolutions-biologiskt Centrum, Uppsala universitet, har varit av stort värde för mina forskningsresultat vid framtagning av delförstoringar av ett tiotal av Ellen Thesleffs verk, så att det blivit möjligt för mig att studera hennes skiktmåleri. Likaså har Tuulikki Kilpinen, ansvarig konservator på Ateneum, varit en ovärderlig tillgång vid analyser av måleriteknik med IR-video och släpljus för att klarlägga förfaringssättet i Ellen Thesleffs oljemåleri. Hösten 2002 fick jag tillfälle att besöka Pekkala gård, där jag under fru Antonia Hackmans kunniga ledning fick tillfälle att ingående studera Ellen Thesleffs väggmåleri, vilket gjorde det möjligt att dra slutsatser av väggmaleriets betydelse för Ellen Thesleffs fortsatta stafflimåleri.

Särskilt inspirerande moment i min forskning har också varit den stora Thesleff-utställningen i Helsingfors 1998, liksom diskussioner med konstnärerna Denis Stéen, Uppsala om grafisk teknik och Staffan Östlund, Uppsala om måleriteknik, samt adjunkten i grafik Olof Sandahl, Konsthögskolan, Stockholm om grafisk teknik i allmänhet och träsnitts-teknik i synnerhet. Jag tackar också för det stöd som jag fått av docent Öyvind Sjöholm, Uppsala. Följande personer vid olika museer vill jag tacka för att de tålmodigt ställt upp med sakkunniga upplysningar: Intendenterna Helmiriitta Sariola och Leena Ahtola-Moorhouse beträffande måleri samt intendent Heikki Malme beträffande grafik och fil.kand. Helena Komulainen i bildfrågor, samtliga verksamma vid Ateneum, Helsingfors. Likaså vill jag tacka konservator Marit Hannikainen, Helsingfors stads konstmuseum, chefsguide Sue Cedercreutz-Suhonen, Gyllenbergs konstmuseum, Helsingfors, museidirektör Timo Simanainen, Riihimäki konstmuseum och amanuens Christian Hoffman, Åbo konstmuseum, för att de kommenterat museernas Thesleff-verk.

Tack vare datatekniken inklusive Internet och e-mail har stora delar av avhandlingen tillkommit vid mitt skrivbord i Uppsala - med avbrott för seminarier vid Kontvetenskapliga institutionen och en kurs i filosofi vid Filosofiska institutionen, bägge vid Åbo Akademi. Jag har dessutom företagit ett stort antal studieresor till Ateneum och andra museer i Helsingfors, Åbo och Riihimäki samt till Konsthallen, Helsingfors universitetsbibliotek, Museiverket, Riksarkivet, Svenska Litteratursällskapet med flera institutioner i Helsingfors och till Pekkala gård i Ruovesi. Jag har även besökt San Marco-klostret och Brancacci-kapellet i kyrkan Santa Maria del Carmine i Florens, där Ellen Thesleff arbetat. Likaså har jag letat mig fram till ett par av hennes sju bostadsadresser i Florens, framför allt Piazza della Signoria nr 3 intill Uffiziegalleriet.

En förutsättning för att jag trots allt kunnat arbeta så mycket hemma har varit universitetsbiblioteket Carolina Redivivas enastående förmåga att i Uppsala tillgodose mitt behov av fjärrlån samt att informatiker Margareta Jorpes-Friman, Åbo Akademis bibliotek, bidragit med sin sakkunskap om finländsk litteratur och biografiska data.

När det slutliga manuskriptet skulle färdigställas åtog sig ingenjör Katharina Lagerquist, Katrineholm, att överföra bildmaterialet till CD-skiva, vilket jag är mycket tacksam för. Jag vill också passa på att tacka min tidigare kollega vid läkemedelsföretaget Pharmacia i Uppsala, Peter Buckley, Ph.C., M.R.Pharm.S., som svarat för engelskan i min Abstract, liksom Cynthia Sandström, BA, Jakobstad, som översatt den tiosidiga sammanfattningen till engelska. Genom fil.lic. Sonja Vidjeskog, Åbo Akademi, och fil.dr. Siv Strömquist, Uppsala universitet, har jag fått inblick i vetenskapligt skrivande. Språket i avhandlingen har dessutom granskats av fil.mag. Kerstin Tönnesen och litteraturlistan och personregistret av bibliotekarie Inger Björkman, båda i Uppsala.

Ekonomiskt bidrag till material, framför allt till färgbilder, har jag fått från Letterstedtska Föreningen i Stockholm och från Stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut i Åbo. Vid mina regelbundna resor från Uppsala till Åbo och Helsingfors har jag ofta fått inkvartering hos min systerdotter och hennes man Yrsa och Jean Le Bell eller hos min ständiga supporter Gunhild Lindström i Åbo och hos släktingarna Eva Schalin och Eric och Gull Schalin i Helsingfors.

Uppsala den 10 november 2003

Monica Schalin

Del 1
Inledning

1 Inledning

Som rubrik på min studie har jag valt *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck*. Benämningen *Målarpoeten* i avhandlingens titel härstammar från ett citat ur ett brev av Ellen Thesleff till system Gerda 1952, alltså bara två år före Ellens död: ”Sen hoppas jag kritikerna förstå att jag är nr 1 bland de målarpoeter som icke finnas.”¹ (Betr. *Målarpoeten* se 1.4.4). Denna formulering är en god karakteristik av Ellen Thesleffs strävan, formulerad på hennes smått underfundiga sätt. Jag kan också se en anknytning mellan ordet *Målarpoeten* och bild 51, Ellen Thesleffs *lyriska* oljemålning *Poet* 1940. (Betr. *lyrisk* se 1.4.4.)

Ellen Thesleff (1869-1954) har offentligt erkänts som ”en banbrytare för det formupplösande, färg- och ljusskimrande, känsliga måleriet i den finländska 1900-talsmodernismen”.² Erkännandet skedde i samband med utställningen *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920* på Ateneum i Helsingfors våren och sommaren 2001.

Utanför Finland, inte minst i Sverige, är Ellen Thesleff fortfarande alltför litet känd, trots att hon ställt ut några gånger även i Sverige. När jag vårterminen 1997 började utforska Ellen Thesleff först vid Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, och sedan så småningom vid Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi, fann jag att en stor del av källmaterialet var på finska, vilket jag måste erkänna har berett mig vissa svårigheter efter femtio år i Sverige. När jag nu till stor del övervunnit dessa svårigheter vill jag poängtera att ett delsyfte med min avhandling *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck* är en önskan att den skall bidra till att öka kännedomen om Ellen Thesleff också i Sverige.

Ellen Thesleffs konstnärsskap är ännu långt ifrån utforskat. Detta blev uppenbart redan 1998, när Ateneum utnämnde Ellen Thesleff till årets konstnär och anordnade en utställning med över 300 av hennes verk i Helsingfors. Ateneum blev i tillfälle att visa sin imponerande Thesleffsamling. Många konstverk i privat ägo blev nu också plötsligt tillgängliga för allmänheten. Thesleffs särpräglade konstnärsskap och hennes långa och rika verksamhetstid erbjuder ett fängslande och rikhaltigt material för studium. Eftersom Ellen Thesleff under hela sin yrkesverksamma tid i Finland, Frankrike och Italien experimenterade med olika tekniker, ligger det nära till hands att studera hennes mångfacetterade verksamhet utifrån teknik och konstnärligt uttryck.

¹ S.S-K. [Salme Sarajas-Korte] 1981, 48.

² Sinisalo 2001, 235.

1.1 Syfte och frågeställningar

I slutet av 1800-talet fanns en rad kvinnliga konstnärer i Finland, vilka tidigare varit rätt okända, ”förutom de symbolistiskt inriktade Ellen Thesleff och Beda Stjernschantz.”³ Dessa tidigare okända konstnärer har ägnats uppmärksamhet i vetenskapliga studier bland annat av Riitta Konttinen. Hon har i sin doktorsavhandling *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla* särskilt belyst de kvinnliga konstnärernas situation på 1880-talet.⁴ Ellen Thesleff (1869-1954), som ligger något senare i tiden, behandlas inte i detta sammanhang. Däremot finns det en del andra undersökningar om henne som jag återkommer till i avsnitt 1.2. Men det finns också luckor i tidigare forskning, varför ytterligare forskning är motiverad. Eftersom sambandet mellan teknik och uttryck hos Ellen Thesleff inte tidigare specialstuderats, har jag valt detta område. Här ser jag en möjlighet att fylla ut ett tomrum.

När jag först kom i kontakt med Ellen Thesleffs konst frapperades jag av hur mångsidigt hon uttrycker sig. Det kan dels bero på att hennes verksamhetstid, som omfattade ett 60-tal år mellan ca 1890 och 1950, inföll under en period då konsten på många håll genomgick en explosionsartad utveckling, dels på att hon fick utbildning i olika konstskolor i Finland och Frankrike och dessutom långa perioder var bosatt i Italien. Hon hade tillfälle att arbeta i vitt skilda miljöer både på landsbygden i det inre av Finland, i parisisk konstnärsmiljö och inte minst i Florens, där hon hänfördes av de gamla mästarna och av den italienska naturen. Dessa varierande förhållanden beträffande utbildning och arbetsmiljö kan vara faktorer som inspirerat henne till stor rörlighet i skapande och uttryckssätt.

Syftet med min avhandling är därför att studera Ellen Thesleffs teknik och uttryck och därvid spegla mångsidigheten i hennes konstnärsskap. Detta låter sig göra utifrån ett antal frågeställningar, varav den första gäller teknik. *Varför arbetar Ellen Thesleff i så många tekniker? Var det för att lära sig behärska var och en av dem? Eller var det för att kunna påverka och variera det konstnärliga uttrycket? Eller var det för att kunna utveckla sitt oljemåleri?* Kan man konstatera en inverkan på oljemåleriet från andra tekniker, såsom teckning och grafik? Och omvänt, kan man finna en påverkan från oljemåleriet på grafiken? Om båda dessa kriterier uppfylls, så skulle det innebära en korsbefruktning eller växelverkan mellan oljemåleri och andra tekniker hos Ellen Thesleff.

Beträffande det konstnärliga uttrycket finns det också ett antal frågeställningar av intresse att undersöka. *Vilka faktorer bidrar till förståelsen av uttrycket i Ellen Thesleffs verk? Hur manifesterar sig tekniken i uttrycket? Vad är karakteristiskt för det konstnärliga uttrycket i Ellen Thesleffs måleri? Hur står Ellen Thesleffs måleri i förhållande till*

³ Konttinen 1991, 19.

⁴ [Sanning är mera än skönhet. Den kvinnliga konstnären, realismen och naturalismen på 1880-talet], *diss.* Helsingfors 1991. Min översättning av titeln.

samtidens? Till sist en fråga av mera allmän karaktär: Varför ter sig Ellen Thesleffs modernism så särpräglad?

Slutligen vill jag i några punkter försöka sammanfatta vad som kunde ha nyhetsvärde att utforska inom Ellen Thesleffs måleri:

- 1) att undersöka och beskriva det karakteristiska i Ellen Thesleffs måleritekniker under hennes olika måleriperioder med hjälp av bl.a. IR-video och släpljus.
- 2) att studera skiktmåleriet i detaljförstoringar.
- 3) att utforska ändringar under måleriets gång med hjälp av IR-video.
- 4) att verifiera väggmåleriets betydelse för stafflimåleriet under den sista perioden.
- 5) att särskilt studera det lyriska uttrycket, som finns med från början och kommer tillbaka under den sista perioden.
- 6) att undersöka hur Ellen Thesleff på sitt eget sätt utvecklat träsnittstekniken från gängse teknik till monotypi.
- 7) att visa hur ömsesidig påverkan i olika tekniker för hela Ellen Thesleffs måleri framåt.
- 8) att beskriva sambandet mellan tekniker och uttryck under de olika perioderna.
- 9) att visa hur Ellen Thesleffs måleri är självständigt i förhållande till andra samtida konstnärers måleri, även inom franska riktningar som fauvism och informalism.

1.2 Tidigare forskning och litteratur

Det är huvudsakligen två forskare, som varit av grundläggande betydelse för min forskning om Ellen Thesleff, nämligen Leonard Bäcksbacka och Salme Sarajas-Korte. Leonard Bäcksbackas monografi *Ellen Thesleff* från 1955 är en tillförlitlig och uttömmande skildring av Thesleffs liv och verk. Den bygger på förstahandsuppgifter från Ellen Thesleffs släktingar och innehåller en noggrant uppgjord kronologisk katalog över Thesleffs oljemålningar, etsningar och träsnitt samt en förteckning över målningar och träsnitt i museer. Som källa till personuppgifter har den dessutom varit ovärderlig. Men det har förflutit snart femtio år sedan Bäcksbackas monografi utgavs. Därför har jag funnit det befogat att ta upp och belysa Ellen Thesleffs måleri på nytt ur en alldeles speciell synvinkel, nämligen hennes teknik och uttryck.

Salme Sarajas-Korte är den forskare som under en lång följd av år ägnat sig åt att utforska Ellen Thesleff. Redan i hennes avhandling *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet 1891-1895* från 1966, utgiven på svenska 1981 med titeln *Vid symbolismens källor 1891-1895*, finns en hel del om Ellen Thesleff. Framför allt fånglar ett avsnitt om

Parissymbolismen, där Ellen Thesleffs lärare Pierre Puvis de Chavannes och Eugène Carrière behandlas. Sarajas-Kortes specialartiklar om Ellen Thesleff i ett flertal kataloger i samband med olika utställningar har jag också tagit del av med intresse. Detta gäller inte minst hennes artikel ”Ellen Thesleff mellan 1890 och 1915” som ingår i *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998. Denna katalog har för övrigt varit till stor nytta i mitt forsknings-arbete dels genom att den innehåller ett stort privatägt bildmaterial som sällan exponeras, dels genom att Bäcksbackas förteckningar på ett förtjänstfullt sätt uppdaterats och kompletterats. Det allra senaste av Sarajas-Kortes hand är hennes artikel ”Ellen Thesleff” i *Pinx: Maalaustaide Suomessa* [Målarkonsten i Finland, min översättning] del 2, 2001. Artikeln är närmast en uppdaterad översikt, som dessutom ger en fördjupad analys av Ellen Thesleffs konstnärsskap och inspirationskällor. Den är som sådan värdefull.

I den ovan nämnda katalogen *Ellen Thesleff* från Ateneum 1998 finns också en artikel ”Ellen Thesleff mellan 1915 och 1954” av Leena Ahtola-Moorhouse. Artikeln innehåller en hel del information av intresse från Thesleffs privata korrespondens, särskilt hennes personliga kommentarer om måleriet. Men den innehåller också en del som jag inte kan bejaka. De fria tolkningarna, där Ahtola-Moorhouse läser in en mängd djur av olika slag i vissa av Thesleffs senare verk, är enligt min mening alltför fantasifulla. Jag förstår dem inte och lämnar dem därför därhän.

Det kan dock vara befogat att nämna en skriftväxling mellan Leena Ahtola-Moorhouse samt Elina Heikka och Riitta Ojanperä i *Taide* 1998-1999. Ahtola-Moorhouse försvarar sina fantasifigurer i Ellen Thesleffs måleri, enligt min mening på lösa grunder.⁵ Sålunda anförs till exempel ett citat ur ett brev 1915 från Ellen Thesleff till hennes syster Thyra beträffande gömda gestalter i persiska miniatyrer som grund för att en målning, målad 23 år senare skulle innehålla gömda fantasifigurer. I ett annat brev 1942 från Ellen Thesleff till systemen Thyra klagar Ellen på att hon är nedstämd av dåligt väder och därför måste vara sin egen komiska opera, sin egen skådespelare och publik. Jag kan inte förstå att detta har något att göra med eventuella figurer i hennes verk. Heikka och Ojanperä går i svaromål och frågar om Ahtola-Moorhouse strävar till att göra en historiskt riktig ”lukutapa” [läsart] eller om hon är ute efter sensation.⁶ Till detta replikerar Ahtola-Moorhouse att läsarna fått fel förväntningar av hennes nya teori. Hon anser att hon inte har talat om en slutgiltighet eller sanning.⁷

Ytterligare en Ateneum-katalog, som varit av stort intresse för mig är *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920*, som utkom 2001. Där berör olika författare kortfattat Ellen Thesleffs oljemåleri, utgående från ett urval av hennes verk i följande sju avsnitt: ”Dekorativitet”, ”Livskraft”, ”Själens landskap”, ”Konstnären”, ”Färgen”,

⁵ [”En ny läsart - betraktarens fantasi eller konstnärens intention?”] Min översättning. *Taide* 5/1998, 20-23.

⁶ [”Har tolkningen gränser?”]. Min översättning. *Taide* 2/1999, 70-71.

⁷ [”Har tolkningen gränser - borde den ha det?”] Min översättning. *Taide* 3/1999, 74-75.

”Formen”, ”Staden”. Därmed spänner katalogen tidsmässigt över de första trettio åren av Thesleffs verksamhetsperiod. De återstående 30 åren har hittills rönt förhållandevis liten uppmärksamhet.

Genombrottet för modernismen i Finland speglas i Olli Valkonens *Maalaustaiteen murros Suomessa 1908-1914* [Målar Konstens genombrott i Finland 1908-1914], utgiven 1973. Där behandlas både förhållandena i allmänhet med framväxten av olika konstnärgrupper och det gensvar som konstnärerna, bland dem Ellen Thesleff, fick vid en del utställningar under ifrågavarande tid.

Värd att nämna bland värdefull tidigare litteratur är också artikeln om Ellen Thesleff i Lars Petterssons *Taidemaalareita Ruovedellä* [Konstnärer i Ruovesi, min översättning] från 1955. Den innehåller insiktsfulla kommentarer om Thesleffs väggmålningar på Pekkala gård och om hennes senare måleri. Fascinerande läsning har också varit Marjatta Levantos små skrifter *Värin vuoksi* [För färgens skull, min översättning] 1989 och *Ellen Thesleff. Sidoljus* 1998, vilka lyfter fram färgerna och ljuset i Ellen Thesleffs verk.

För att sätta mig in i Ellen Thesleffs tankevärld har jag med intresse studerat följande verk av teaterkonstnären Gordon Craig: *The Mask. The Journal of the Art of the Theatre*, volym 1, nr 3 1908, *On the Art of the Theatre* (1911) 1957 samt *The Theatre Advancing* 1921. Dessa verk har i ord och bild givit en inblick i Gordon Craigs teorier om den antika masken och marionetten som omfattades av Ellen Thesleff och som påverkade hennes uttryckssätt.

Förutom nyss nämnda litteratur finns en liten volym *Ellen Thesleff. Dikter och tankar*, sammanställd av Ellens svåger, litteraturhistorikern Gunnar Castrén och utgiven av Konstsalongen i Helsingfors 1954. Den innehåller utdrag ur Ellen Thesleffs lilla *tankebok* och återger hennes egna tankar och funderingar om livet i allmänhet och konsten i synnerhet. Delvis bidrar den till att sprida ljus över Ellen Thesleffs måleri.

Beträffande måleriteknik har jag som främsta källa använt mig av *Art in the Making. Impressionism*. National Gallery Publications Limited, London 1990, där impressionisternas teknik och verkstadspraxis är väl beskrivna. Med tanke på Ellen Thesleffs intresse för Leonardos måleriteknik har jag även tagit del av David Rosand, *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian*, The Franklin D. Murphy Lectures VIII, Spencer Museum of Art, University of Kansas 1988. Jag har också haft stor nytta av uppsatsen ”Hur målningar är uppbyggda” av Bo Ossian Lindberg i *Målningens anatomi, material, teknik*, Lund 1989. Där återfinns en definition av *målning*, och där behandlas olika typer av konstutövning och skiktmåleri.

För att få grepp om måleriets historiska perspektiv har jag studerat Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1986 (1971) och Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900*, utställningskatalog Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio 1980 samt *Konsten i Finland. Från medeltid till nutid*, Helsingfors 1998 (1978).

Med tanke på eventuella tekniska undersökningar av Ellen Thesleffs oljemåleri har jag studerat nya metoder, som redovisas av Ole Ingolf Jensen i avhandlingen *Så målade prins Eugen*, diss., Göteborgs universitet, Göteborg 2001. Där beskrivs tekniska analyser med modern utrustning av typen IR- video samt foto i sidoljus, även kallat släpljus. Liknande undersökningar i sidoljus och med IR-video har Tuulikki Kilpinen beskrivit utgående från Albert Edelfelts måleri i artikeln ”Impressionismens virvelvind” i katalogen *Edelfelt i Paris*, Åbo konstmuseum 2001. I detta sammanhang vill jag även nämna Marina Catani, som stått för den konthistoriska delen av nyss nämnda undersökning.

Vad gäller grafisk teknik, särskilt trägrafik, fann jag till en början Carl Palmes *Konstens karyatider*, Halmstad 1950, vara av värde. Där beskrivs rätt detaljerat Carl Palmes träsnittsteknik, som blev grunden för den metod Ellen Thesleff med tiden skulle utveckla. Av mera allmänt intresse är Arthur M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcuts*, New York, Dover 1963, som har ett historiskt perspektiv och Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints*, London 1986, som behandlar de tekniska aspekterna på olika typer av trägrafik. På liknande sätt praktiskt tekniskt inriktade är Denis Stéen, *Högtryck, Material och metoder*, Stockholm 1990 liksom Philip von Schantz & Jordi Arkö, *Vad är grafik?*, Stockholm 1996.

Ytterligare en källa som behandlar trägrafik är *Ripa's Iconologia* från 1603, först utgiven av Cesare Ripa i Rom 1593, nu i en ny tysk utgåva av Gerlind Werner, Utrecht 1977. Den ger inblick i trägrafikens teknik i ett stort antal allegoriska framställningsformer eller personifikationer. Där kan man bl.a. studera figureernas ställning och sätt att bära sina attribut.

Slutligen vill jag som en synnerligen värdefull källa nämna Heikki Malmes korta, insiktsfulla artikel ”Maalari-puupirtäjä Ellen Thesleff” [Målaren-träsnidaren Ellen Thesleff, min översättning]. Artikelnen ingår i Laitinen, Kari & Tuula Moilanen, Antti Tantu, *Puupiirroksen taito. Öljyvärripuupiirros ja japanilainen vesivärripuupiirros* [Träsnideriets konst. Oljefärgsträsnitt och japanskt vattenfärgsträsnitt, min översättning], [Helsingfors] 1999. Den är en sakkunnig analys och värdering av Ellen Thesleff som trägrafiker.

Som underlag för min diskussion om Ellen Thesleffs uttryck och stilarter i omvärlden kan jag tillägga några referenser. En allmän presentation ges i Bernard Denvir, *Fauvismen och expressionismen* (originalets titel *Fauvism and Expressionism* 1975), översättning från engelskan av Birgitta Hedström, Stockholm 1977. Det rikssvenska perspektivet på tidens riktningar belyses av Elisabeth Lidén, *Expressionismen och Sverige*, diss., Stockholm 1974 liksom av Gösta Lilja, *Den första svenska modernismen*, Lund 1986. Även Axel Romdahl, *Göteborgskoloristerna*, Halmstad 1948, har varit av intresse i sammanhanget, dock mera som bredvidläsning.

I min begreppsutredning har jag för att tränga in i uttrycksbegreppet studerat Joseph Margolis, *Philosophy looks at the Arts*, New York 1962. I denna ingår William K. jr. Wimsatt & Monroe C. Beardsley, ”The intentional Fallacy” och Vincent Tomas, ”The

Concept of Expression in Art". Av värde har också varit Ben Tilghman, *The Expression of Emotion in the visual Art. Philosophical Enquiry*, Haag 1970, liksom Anne Sheppard, *Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford 1987, och slutligen Göran Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities*, Lund 1988.

Vid min definition av stilbegreppet stöder jag mig huvudsakligen på Cassirer & Sandström i *Nationalencyklopedin*, men jag bygger också på Johanna Vakkari, *Lähde ja silmä* [Källa och öga], Helsingfors 2000 och på Rakel Kallio i *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa* [Ögats gränser. Konsthistoriens metodologi], Helsingfors 1998.

Min definition av begreppet måleri baserar sig på Giorgio Vasari, *Vasari on Technique* (1907), översatt till engelska av Louisa S. Macle hose, New York 1960, och framför allt på Bo Ossian Lindbergs direktöversättning från Vasaris italienska original till svenska. (Se Lindberg, Bo Ossian, Extrakt ur manus *Det skrivna måleriet* 3.7.2000, som återfinns under rubriken *Otryckta källor*.) Vid definition av övriga begrepp har jag i första hand använt mig av *Nationalencyklopedin* och *Art in the Making. Impressionism*, London 1990.

1.3 Material och metod

Material. Min forskning bygger på studier i diverse museer, arkiv och institutioner. I första hand har jag använt mig av *Ateneums* samling av Ellen Thesleffs konst, där de flesta av hennes tekniker finns representerade. På Ateneum har jag också kunnat studera Ellen Thesleffs 43 skissböcker från åren 1884-1940, betecknade A IV 3449/1 - A IV 3449/43.⁸ En del innehåller endast några enstaka skisser, andra många. Därvid har jag funnit att Ellen Thesleff i allmänhet inte gjort kompositionsskisser för sitt oljemåleri - hon ville spontant hitta formerna. Däremot var rörelse i bild viktigt för henne och hon gjorde skisser för grafik samt för vägg- och takmåleri, vilket jag exemplifierar under respektive tekniker.

Jag har även fått möjlighet att på Ateneums konserveringsavdelning tillsammans med konservator Tuulikki Kilpinen och professor Bo Ossian Lindberg undersöka några utvalda oljemålningar från olika perioder i Ellen Thesleffs produktion. Avsikten var att studera måleritekniken i bildens yta med hjälp av sidoljus och att försöka kartlägga de olika faserna i måleriet med IR-video. Dessa undersökningar hade inte kunnat genomföras utan museets specialutrustning och konservator Tuulikki Kilpinens sakkunniga medverkan.

⁸ Alla de 43 böckerna finns i dag på Ateneum. Däremot saknas följande böcker i översikten "Skissböcker" i *Ellen Thesleff*. Ateneums publikationer nr 7, 1998, 218-219: nr A IV 3449 / 1, 2, 5, 7, 9, 14, 15, 18, 19, 20, 23, 28, 32, 33, 34, 35, 40 och 42.

Av stor betydelse för min forskning av måleritekniker var också fil.dr. Stefan Gunnarssons insatser vid *Evolutionsbiologiskt centrum, Uppsala universitet*. Han har bistått med att ta fram detaljförstoringar av hög kvalitet av ett tiotal verk från olika perioder av Ellen Thesleffs måleri, utgående från diapositiv 9 x 12 cm som Ateneum ställt till mitt förfogande.

För att få en bredare orientering har jag studerat och fotograferat Ellen Thesleffs måleri på *Helsingfors stads konstmuseum, Villa Gyllenbergs konstmuseum, Konstsalongen* och nuvarande *Konsthallens restaurang* i Helsingfors samt *Riihimäki konstmuseum* (Wähjärvisamlingen), *Åbo konstmuseum* (Nils Dahlströms samling) och Pekkala gård.

Beträffande tänkbara arkiv har jag varit i kontakt med *Museiverket* i Helsingfors angående Ellen Thesleffs takmåleri i Konsthallen. Tyvärr fanns ingen information i arkivet, men genom förmedling av Leena Ahtola-Moorhouse på Ateneum fick jag möjlighet att träffa en person, Gebhard Troyer, som varit med vid en rengöring av taket och därför visste en hel del om måleriet. Från *Åbo Landskapsarkiv* hänvisades jag till *Riksarkivet* i Helsingfors, där det fanns intressanta protokoll gällande takmålningarna i Konsthallen, både om den tävling som utlystes när taket skulle dekoreras och om själva måleriet.

Beträffande *Svenska Litteratursällskapets* material om Ellen Thesleff har jag, efter att ha fått tillstånd av Ellen Thesleffs systerdotter Martina Castrén, tagit del av bildmaterialet där. Det utgörs av en förnämlig samling familjefotografier med inslag av bilder från miljöerna i Ruovesi. Under 2001 har jag dessutom varit i tillfälle att träffa två av Ellen Thesleffs syskonbarn, nämligen Martina Castrén i Helsingfors, dotter till systemn Thyra, samt Margareta Thesleff-Sarvana i Ruovesi, dotter till brodern Rolf. Hösten 2002 blev det möjligt för mig att vid ett besök på Pekkala gård intervjuar Antonia Hackman, vilket var betydelsefullt vid min undersökning av Thesleffs väggmåleri.

Jag har också utnyttjat ett flertal institutioner, bland dem *Åbo Akademis bibliotek* som stått till tjänst med uppgifter om finländsk facklitteratur och några brev av Ellen Thesleff angående utställningar. Beträffande Ellen Thesleffs korrespondens har jag, efter kontakt med systemn Thyras dotterdotter Antonia Ringbom, fått ta del av vad som finns kvar på *Helsingfors universitetsbibliotek* av brevväxlingen mellan Ellen Thesleff och Edward Gordon Craig. Enligt uppgift av släktingarna har Ellen Thesleff själv förstört de flesta av Craigs brev, utom 12 stycken som finns i förvar hos Svenska Litteratursällskapet i Finland. Jag har 6.11.2002 från *Bibliothèque Nationale de France* i Paris fått veta att där finns i arkiv ca 260 brev från Ellen Thesleff till Edward Gordon Craig (se Otryckta källor). Dessa kommer jag inte att behandla eftersom min avsikt inte är att fördjupa mig i biografiska data.

Universitetsbiblioteket Carolina Rediviva i Uppsala har fungerat som min huvudleverantör av litteratur. På *Carolina* fanns också gamla årgångar av *Hufvudstadsbladet*, som innehöll konstkritik och referat från invigningen av Ellen Thesleffs takmåleri i Konsthallen i Helsingfors 1934.

Förutom information från museer, arkiv och institutioner har jag i Sverige intervjuat några konstnärer som inte tidigare varit i kontakt med Ellen Thesleff. Jag har funnit stöd för behovet att göra sådana intervjuer i ett yttrande av Axel Romdahl, tidigare professor i konsthistoria vid Högskolan i Göteborg. I sin installationsföreläsning 1920 om "Konsthistorien och den levande konsten" lär han ha sagt: "I umgänget med *utövande konstnärer* (min kursivering) har konsthistorikern en givande källa för insikt i den gamla konstens tillblivelse". Denna åsikt framför Bertil Sundborg i "Göteborgsmåleri under 20- och 30-talen", *Göteborgskoloristerna*, Halmstad 1948, s.65. Därför har jag rådfrågat några konstutövare och fått värdefulla synpunkter beträffande Ellen Thesleffs grafik av Olof Sandahl, grafiklärare vid *Konsthögskolan* i Stockholm och av grafikern Denis Stéen i Uppsala, liksom betr. Thesleffs oljemåleri av konstnären Staffan Östlund i Uppsala. Om olika konstuppfattningar har jag resonerat med docent Öyvind Sjöholm i Uppsala utgående bl.a. från kapitlet "Vernissage" i hans bok *Tidens vagn*, Uppsala 1997.

Metod. Avhandlingen inleds i kapitel 2 med en kortfattad översikt över rådande stilarter från 1890 och framåt i Frankrike och Norden. Sedan beskrivs Ellen Thesleffs utbildning, självstudier och inspirationskällor i Finland, Frankrike och Italien. Därefter följer avhandlingens huvudtext från och med kapitel 3 till och med kapitel 5. Eftersom Ellen Thesleffs produktion är så omfattande och har olika karaktär under olika tidsperioder, har jag delat in hennes måleri i tre perioder: den naturliga perioden 1890-1905, den koloristiska 1906-1927 och den fria perioden 1928-1950.

Jag har gjort ett bildurval ur Ellen Thesleffs verk från hela hennes aktiva period ca 1890-1950. Det rör sig om drygt 50 bilder inom 9 olika tekniker. Oljemålningarna och träsnitten dominerar, då de representerar de mest omfattande teknikområdena. Bilderna är ordnade kronologiskt inom varje teknik och avsnitt, så att de så vitt möjligt speglar teknikerna inom varje tidsperiod.

Jag lägger huvudvikten vid oljemåleriet, eftersom det präglar hela Ellen Thesleffs verksamhet. Som jämförelse inkluderas övriga tekniker, först och främst trägrafiken med exempel på träsnitt och trägravyr. Trägrafik var Ellen Thesleffs näst efter oljemåleriet viktigaste teknik. Jag har även tagit med exempel på teckning, två slags koppargrafik jämte akvarell samt muralmålning av två slag, nämligen väggmålning och takmålning.

Varje konstverk beskrivs utifrån sin tillkomstsituation och sitt motiv. Härvid uppges konstverkets mått och om möjligt dess signatur och nuvarande ägare. Dessa uppgifter är, om inget annat anges, tagna ur *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7 1998. Därefter analyseras den formala uppbyggnaden hos varje verk utgående från Allan Ellenius' "Normalschema för analys av konstverk", som ingår i *Introduktion. Konstvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet* 2000 (1990). Jag använder mig av vissa delar av Ellenius' schema om konstverkets formala uppbyggnad vad gäller rumsgestaltning (ytmassighet, djupverkan), bestämning av formala egenskaper (lineär, grafisk, målerisk form), komposition (öppen eller sluten, triangulär, S-formad) samt bestämning av färgens

karaktär (varma respektive kalla färger). Slutligen följer en beskrivning av måleriteknik och konstnärligt uttryck för varje bild.

I bildbeskrivningarna anknuter jag till klassiska konstnärer, men också till samtidens stilarter, inspiratörer och lärare. När det gäller samtida kritikers omdömen har jag i första hand tagit med sådant som jag bedömt vara av särskild betydelse för mitt ämne, till exempel kritiken i samband med Ellen Thesleffs första utställning i Helsingfors av bilden *Eko* 1891 och SEPTEM:s utställning i Helsingfors 1912. Det var två tillfällen, då Ellen Thesleff rönt stor framgång.

I slutet av varje period sammanfattas teknik och uttryck i Ellen Thesleffs måleri under perioden. I detta sammanhang analyseras också några bildexempel av samtida finländska/nordiska/franska målare, för att om möjligt identifiera likheter/olikheter med Ellen Thesleffs måleri. Men urvalet är så litet, att detta försök har karaktär av stickprov, varför inga precisa slutsatser kan dras. Däremot kan man vid jämförelserna se klara tendenser i Ellen Thesleffs måleri.

I det avslutande kapitlet 6 *Slutdiskussion* genomförs en uppföljning av de analyserande kapitlen 3-5. Här diskuteras frågeställningarna från inledningen angående teknik och uttryck och här dras slutsatser utifrån det använda bildmaterialet. Härmed anser jag mig utifrån teknik och uttryck ha belyst mångsidigheten i Ellen Thesleffs konstnärsskap.

Till sist bifogar jag några sammanfattande bilagor, där jag i översiktlig form presenterar vissa sammanhang, som skulle föra för långt om de utformades i löpande text. Uppgifterna i Bil. 2 Biografiska data om i avhandlingen nämnda personer är hämtade från *Åbo Akademis bibliotek*, där informatiker Margareta Jorpes-Friman har bistått mig, vidare från *Ateneums bibliotek* i Helsingfors och *universitetsbiblioteket Carolina Rediviva* i Uppsala samt från *Centralarkivet vid Helsingfors universitet*. Förteckningen är inte alldeles heltäckande, då det inte alltid gått att få fram information, särskilt gällande yngre nu levande personer. Jag vill också här särskilt nämna Bil. 3 *Kommentarer till måleriteknik och konstnärligt uttryck i Ellen Thesleffs verk*, som är en summarisk översikt, baserad på avhandlingens bildmaterial. Den har utgjort stommen till bildbeskrivningarna i kapitel 3 - 5.

I detta sammanhang förtjänar också de tekniska metoderna att nämnas. Jag har studerat några bilder från olika tidsperioder i sidoljus och med IR-video i syfte att undersöka måleritekniken och uppbyggnaden av målningarnas komposition. Jag har också med hjälp av detaljförstorningar av stordia från ett tiotal bilder utforskat Ellen Thesleffs skiktmåleri. Slutligen har jag specialstuderat detaljer i väggmåleriet på Pekkala gård med hjälp av makrofoto.

1.4 Begreppsutredning

Avhandlingens huvudbegrepp *teknik* och *uttryck* definieras först. Därefter kommenteras *stil* och en del övriga begrepp och vissa tekniska termer.

1.4.1 Teknik

Grunddefinitionen av begreppet *teknik* är i många uppslagsverk kortfattad, såsom t.ex. ”Tillvägagångssätt (vid utövande av en konst, ett hantverk o.dyl.)”⁹ För jämförelsens skull återger jag också definitionen i tre engelskspråkiga uppslagsverk, där innebörden är ganska likartad:

OALD: ¹⁰

- a) ”method of doing and performing something, esp in the arts or sciences”
- b) ”skill in this”

COD: ¹¹

- 1) ”mechanical skill in an art”
- 2) ”a means of achieving one’s purpose, esp skilfully”
- 3) ”a manner of artistic execution in music, painting etc. ”

F&WSD: ¹²

”working methods or manner of performance, as in art, science etc.”

Jag vill emellertid utveckla begreppet något mer utifrån den allmänna definitionen av teknik som lyder: ”*Teknik* är en sammanfattande benämning på alla människans metoder att tillfredsställa sina önskningar genom att använda fysiska föremål.”¹³ Denna definition kan anpassas till konstvetenskap, särskilt till måleri, genom att ersätta ordet *människan* med *konstnären*. Om man samtidigt utvidgar begreppet ”fysiska föremål” och ersätter det med ”sina händer och till buds stående hjälpmedel”, får man följande definition av teknik, anpassad för måleri: *Teknik inom måleriet är en sammanfattande benämning på konstnärens metoder att tillfredsställa sina önskningar genom att använda sina händer och*

⁹ Östergren, *Nusvensk ordbok*, Stockholm 1964, 123.

¹⁰ *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, Oxford 1989, 1319.

¹¹ *The Concised Oxford Dictionary*, Oxford 1990, 1252.

¹² *Funk & Wagnalls Standard Dictionary, International Edition*, New York 1963, 1287.

¹³ *Nationalencyklopedin* band 18, Höganäs 1995, 141.

till buds stående hjälpmedel. Till hjälpmedel kan man då hänföra sättet att hantera det konstnärliga materialet.

I min definition av teknik vill jag införa ytterligare en komponent, nämligen *typ av konstutövning*, såsom målning, teckning och grafik. Detta är nödvändigt vid studiet av Ellen Thesleffs teknik och uttryck, då uttrycket inte bara påverkas av sättet att hantera det konstnärliga materialet, utan också av de olika typer av konstutövning som Ellen Thesleff använde sig av. I det följande skall jag närmare utveckla detta.

1) Sättet att hantera det konstnärliga materialet.

Vid mina studier av Ellen Thesleffs måleri kommer jag framför allt att utforska sättet att hantera det konstnärliga materialet. Detta innebär formella förändringar i teknik som rör färg, form och applikationssätt. Jag kommer också att följa utvecklingen av färgskalor och nyanser, liksom uppbyggnaden av formen. Det sistnämnda visar sig bl.a. i hur tecknandet varierar under olika tider. Dessutom kommer jag att ägna intresse åt hur färgen appliceras på duken eller plattan: skissartat, hel- eller halvtäckande, pastost, tunt, *vått i vått* etc.

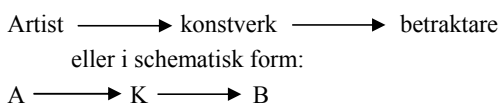
2) Typ av konstutövning.

Typ av konstutövning kan beskrivas som ”indelning av målningar, teckningar och grafik efter framställningssätt i akvarell, olja, äggtempera, kopparstick, akvatintetsning, rödkrita etc. Ofta avses då ett ingående bindemedel eller en särskild framställningsprocess.”¹⁴ Hos Ellen Thesleff finns följande typer av konstutövning representerade: olja, teckning, koppargrafik med exempel på tornålsgravyr och mjukgrundsetsning, trägrafik med exempel på trägravyr och träsnitt, akvarell och monumentalmåleri. Jag kommer bland annat att jämföra uttrycket hos bilder av samma motiv, utförda i olika typer av konstutövning.

Jag har avstått från att systematiskt beskriva måleriets tekniker i allmänna termer. I stället koncentrerar jag mig på Ellen Thesleffs tillämpning av teknikerna. Typiskt för henne är att hon ofta modifierar gängse metoder och utvecklar egna varianter av dem, såsom t.ex. i fråga om träsnitt.

1.4.2 Uttryck

Uttryck inom konstvetenskapen är ett mångfacetterat begrepp som många givit sig in på att definiera och beskriva. Svårigheten ligger i att det inte är en enda klart definierbar och avgränsad storhet utan ett samspel mellan artist, konstverk och betraktare. Processen vid konstutövning kan åskådliggöras med en enkel modell i tre stadier:



¹⁴ Enligt Bo Ossian Lindberg 6.5.2002.

Då uppstår en rad frågor: Består uttrycket i vad konstnären lägger in i konstverket? Eller i vad betraktaren får ut av det? Eller båda delarna? Eller ligger det i själva konstverket? Diskussionen har böljat fram och tillbaka, varvid tyngdpunkten förskjutits mellan de tre funktionerna A, K och B.

Joseph Margolis betonar relationen mellan konstnären och hans verk, karakteristiska kvaliteter i konstverket och kommunikationen mellan konstnären och betraktaren. Alltså A + K + B.¹⁵ William K. Wimsatt jr beskriver Benedetto Croces teori, där denne särskilt lyfter fram vikten av att förstå avsikten med ett konstverk.¹⁶ Det *sköna* uppstår när konstnären lyckas förverkliga sina intentioner, det *fula* när han misslyckas. Vincent Tomas gör en bred översikt, där han delar in uttrycket i tre delar: det artistiska (konstnärens kreativitet), det objektiva (konstverkets uttryck) och det estetiska uttrycket.¹⁷ Det sistnämnda omfattar både föremålet som avbildas och uppslaget till bilden, tankar och känslor hos konstnären. Slutligen involveras också betraktaren. Återigen A + K + B.

Ben Tilghman refererar en gängse teori som han kallar den 'officiella'.¹⁸ Enligt denna kan känslan av glädje eller sorg inte finnas hos en tavla som ju är ett fysiskt föremål. Denna känsla har i stället överförts till betraktaren, när denne utvecklar en viss respons inför bilden. Men även konstnären är inbegripen. När han känner sig glad kan han måla en glad tavla, som sedan väcker glädje hos betraktaren. Alltså igen A + K + B.

Anne Sheppard anser att man överdrivit betydelsen av uttrycket.¹⁹ Man har underskattat de intellektuella momenten, fantasins roll och konstnärens yrkesskicklighet (A). Man borde dessutom tala mera om tavlan (K) än om målaren (A). Det är ju tavlan som väcker känslor hos betraktaren. Känslouttrycket varierar även med kulturen och med den individuella betraktaren (B). Slutintrycket av de olika filosofernas resonemang blir att de involverar de tre komponenterna A, K och B, även om de kommit fram till detta på olika vägar.

Ytterligare en intressant definition av uttryck finns hos Göran Hermerén, som skiljer mellan *over-all quality* och ansiktsuttryck.²⁰ Han beskriver *uttryck* som "den estetiska karaktären eller känslokaraktären som bilden i sin helhet" har.²¹ Det är alltså i första hand fråga om en estetisk och/eller känslomässig laddning hos konstverket (K), inte en egenskap hos konstnären eller betraktaren. Konstnären (A) kan genom val av färg och form skapa ett verk som är harmoniskt eller melankoliskt, fastän varken han själv eller betraktaren

¹⁵ Margolis 1962, 28-29.

¹⁶ Wimsatt & Beardsley 1962, 94. Detta är skrivet vid en tidpunkt då det sköna ännu ansågs eftersträvansvärt.

¹⁷ Tomas 1962, 30-44.

¹⁸ Tilghman 1970, 1-48, 81.

¹⁹ Sheppard 1987, 28-31.

²⁰ Hermerén 1988, 124.

²¹ Hermerén, *Nationalencyklopedin* band 19, Höganäs 1996, 158. Min kursivering av *eller*. För mitt ändamål bör ordet *eller* ersättas av *och/eller*, då de två faktorerna kan förekomma antingen var för sig eller tillsammans.

behöver vara eller bli harmonisk eller melankolisk.²² Formen uppfattas som bärare av känsloläget. Slutligen nämner Hermerén också att upplevelsen av ett konstverks uttryck dessutom påverkas av betraktarens (B) kulturella referensramar.²³

Också Wassily Kandinsky berör i sin estetiska psykologi om icke-föreställande konstkonstnären, konstverket och betraktaren.²⁴ Han betraktar känslan som en vibration i själen. Sådana vibrationer kan framkallas bl.a. av färger. Konstnärens (A) själsvibrationer överförs till konstverket (K), som i sin tur ger upphov till vibrationer hos betraktaren (B).

Min egen definition av *uttryck* bygger på de tre begreppen *konstnär* (A), *konstverk* (K) och *betraktare* (B), eftersom uttrycket beror av alla tre.

(A) *Konstnärens intellekt, tankar och intentioner* inför både motivval och utförande ingår som en del i uttrycket. I vissa fall kan konstnärens tankar vara så omfattande att det kan vara fråga om en regelrätt plan, baserad på idéer och åskådningar, i andra fall kan det snarare handla om improvisation efter hand. Även konstnärens yrkesskicklighet påverkar självklart uttrycket. Alla dessa faktorer sammantagna tar sig hos konstnären uttryck i en personlig penselskrift.

(K) En annan viktig beståndsdel i uttrycket är *den estetiska karaktären och/eller känslokaraktären i konstverket* enligt Hermeréns modifierade definition ovan. Uttrycket i konstverket består alltså i en estetisk och/eller känslomässig laddning eller utstrålning, så att formen i strikt mening blir bärare av ett estetiskt och/eller känslomässigt innehåll.

(B) Den tredje beståndsdel i uttrycket är *betraktarens förståelse*, d.v.s. det *personliga intryck* som varje betraktare får efter att ha ”tagit in” och påverkats av konstverket. Intrycket utgörs med andra ord av betraktarens subjektiva tolkning av konstverkets uttryck. Uttrycket i sig är mera objektivt och oberoende av tolkning.

Sammanfattningsvis innebär *uttryck* enligt min definition att konstnären (A) har eftersträvat ett visst uttryck, som överförs till konstverket (K), och att betraktaren (B) upplever hur detta uttryck omvandlas till ett personligt intryck.

Min studie ger vid handen att teknik och uttryck i så hög grad hänger samman, att man lika väl kan tala om att tekniken manifesterar sig i uttrycket som att uttrycket manifesterar sig i tekniken, det vill säga det råder en växelverkan mellan teknik och uttryck.

1.4.3 Stil

Först kommer jag att belysa begreppet *stil* ur några olika infallsvinklar. Därefter kommer jag att specificera vilken definition jag använder mig av i avhandlingen.

²² Hermerén 1988, 124.

²³ Hermerén 1988, 126.

²⁴ Ringbom 1991, 75.

En konstnär kan ha specifika drag vad gäller teknik, komposition, form, färg och motiv som inte upprepas helt i någon annan konstnärs verk.²⁵ Vid mitten av 1700-talet beskrev fransmannen A.-J.D. d'Argenville konstnärens *stil* som en följd av det som inträffar ”när tankarnas och handens skicklighet förenas och konstnärens genius styr hela uttrycket. Varje mästare övar sig i att arbeta med sina händers skicklighet, handen skall rätta sig efter tanken, den är endast tankens slav; teckningen föds i huvudet, som sedan styr handen som utför.”²⁶ Som en konsekvens av detta resonemang ansåg d'Argenville att tecknandet bäst uttrycker en konstnärs stil.²⁷ Även om detta uttalande är något kategoriskt, styrker det i alla fall tanken, att tecknandet är grundläggande för en konstnärs utveckling.

Stilbegreppet inom konsten har ansetts bestå i upprepning av tillverkningsätt och yttre drag.²⁸ ”Det innebär att ett ensamt verk inte kan betraktas som en stil. Det är i stället fråga om en grupp av konstverk med vissa gemensamma visuella standardiserade drag. Det är svårt att specificera dessa drag eller att ange hur mycket som måste ingå för att man skall kunna tala om stil. . . Stil är ett begrepp, som det är svårt att bestämma exakt. . . Definitionen av många stiltermer, t.ex. manierism och barock är mycket allmän och varierar starkt hos olika konsthistoriker. . . Numera är användningen av stiltermer snarast pragmatisk och det finns utrymme för överenskommelser.”²⁹

Man kan emellertid beskriva begreppet stil också på ett annat sätt. *Stil* kan anses bestå av ”en objektiv komponent som är karakteristisk för en viss tid, inom arkitekturen t.ex. fialer, spetsbågar eller fasader, och en subjektiv komponent som är karakteristisk för utövarens eget väsen, ungefär som en handstil.”³⁰ Inom måleriet skulle man på motsvarande sätt kunna skilja mellan *typ* och *handlag*. Här kan jag se en parallell till *teknik*-begreppets två kategorier, ”typ av konstutövning” och ”sättet att hantera det konstnärliga materialet”, så som jag beskrivit dem ovan. Man kan följaktligen konstatera en viss likhet i uppbyggnaden av de två begreppen stil och teknik utan att för den skull dra några långt gående slutsatser därav.

Den ena stilen är som sådan inte bättre än den andra. ”Det finns ingen rangskillnad mellan stilar, endast mellan konstverk. . . Konstverket skall vara ett första rangens arbete. . . Endast om en konstnär på en gång kan gripa sin tids innersta och samtidigt lösgöra sig från dess allmänna uttryckssätt och skapa sig ett eget, är han suverän, förtjänar han beteckningen mästare.”³¹

²⁵ Vakkari 2000, 10.

²⁶ Min översättning från finska. Vakkari 2000, 73.

²⁷ Vakkari 2000, 73.

²⁸ Kallio 1998, 59.

²⁹ Min översättning från finska. Kallio 1998, 59.

³⁰ Bo Ossian Lindberg, seminarium vid Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi 21.9.1999.

³¹ Nordenfalk 1975, 12.

I avhandlingen kommer jag huvudsakligen att tillämpa följande definition, som jag anser användbar vid diskussion av teknik och uttryck: ”*Stil betecknar enhetlighet i formkaraktär och hållning*”.³² ”En tid, ett konstområde, en riktning, en gruppering, en verkstad, en individ kan ha en viss stil, som kan kännas igen visuellt, men är svår att beskriva i ord.”³³ En konstnärs individuella stil kan dels vara en karakteristisk kombination av olika drag som kan förändras med tiden, dels ett specifikt uttryckssätt, en penselskrift som är säregen och helt personlig för konstnären i fråga. I båda fallen kan stilen uppfattas av betraktaren.

Det är som bekant ganska lätt att känna igen stilen hos en Rembrandt eller en Monet. Men hur förhåller det sig med Ellen Thesleff? Förmår hon skapa ett karakteristiskt uttryckssätt, som kan betecknas som hennes personliga stil? Vilka förändringar undergår denna eventuella stil under olika tidsperioder? Att studera frågan huruvida Ellen Thesleff i sitt måleri har en egen stil innebär dels att foga in hennes måleri i tradition och upplevelser av tidigare och samtida konst, dels att studera hennes tekniska innovationer och i samband därmed hennes personliga penselskrift.³⁴

Jämsides med begreppet *stil* diskuteras i dag begreppet *sätt*.³⁵ I mitt ämne som behandlar teknik och uttryck blir det dock nödvändigt att arbeta med begreppet stil.

1.4.4 Övriga begrepp

Chiaroscuro. Den målade formen skapas med hjälp av mörka och ljusa toner.³⁶

Dekorativ. Det dekorativa har en prydnad eller utsmyckande funktion.³⁷

Djuptryck innebär att graverade eller etsade partier i tryckplattan eller plåten fylls med färg, som sedan under stort tryck förs över på papper.³⁸ Koppargrafik, såsom tornålsgravyr och etsning, är typexempel.

Ébauche är det första förberedande arbetet med påläggning av färg på en duk, som skall bli en fullbordad målning, måhända efter en viss preliminär teckning av formerna.³⁹ I traditionellt akademiskt måleri var *ébauchen* monokrom, den angav färgtonerna. Senare

³² Cassirer & Sandström 1995, 251.

³³ Enligt Bo Ossian Lindberg 6.5.2001.

³⁴ Tankegångarna här är mina egna, men vissa formuleringar är inspirerade av Marie-Sofie Lundströms opposition vid mitt licentiatseminarium vid Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi 24.10.2000.

³⁵ Altti Kuusamo, *Tyylistä tapaan*, Helsingfors 1996.

³⁶ *Art in the Making. Impressionism*, London 1990, 211.

³⁷ *Nationalencyklopedin*, band 4, Höganäs 1990, 476.

³⁸ Djuptryck, högtryck, plantryck beskrivs av von Schantz & Arkö 1996 samt av Gascoigne 1986 (1963).

³⁹ *Art in the making. Impressionism*, London 1990, 211.

under 1800-talet kunde *ébauchen* vara polykrom, varvid den angav både den koloristiska basen och färgtonerna för måleriet.⁴⁰

Färgasketism. Karakteristiskt för färgasketismen, som uppstod i Paris på 1890-talet, var ett sparsamt utnyttjande av färgen och en syntetiskt enkel form. Ett typiskt exempel på färgasketism var när konstnären Eugène Carrière i ett nästan monokromatiskt måleri placerade modellens ljusa ansikte mot en enhetlig mörkare bakgrund.

Också Ellen Thesleff använde sig gärna av färgasketism i sitt tidiga måleri, såsom i *Violinspelerska* 1896 (bild 12) där hon ställer ett belyst ansikte mot en mörkare bakgrund i sparsamma jordfärger. Liknande effekter uppnår Thesleff i porträtten *Flicka* 1893 och *Lydia* 1897,⁴¹ liksom i landskapet *Aspar* 1893 (bild 11) och porträttet *Ingeborg von Alfthan* 1894,⁴² där färgskalan är i det närmaste monokrom. Det kanske mest asketiska uttrycket återfinns emellertid i Ellen Thesleffs *Självporträtt* 1894-95 (bild 15), utfört i blyerts och sepia.

Färglyrik innebär ett måleri där konstnären med hjälp av färg framkallar ett lyriskt uttryck. "Målaren är först färgkonstnär, sedan lyriker" skriver Ellen Thesleff 1912. Termen färglyrik har jag funnit i Elisabeth Stengårds avhandling *Såsom en människa – Kristustolkningar i svensk 1900-talskonst* som beteckning för Karl Isaksons och Carl Kylbergs kyrkomåleri.⁴³

Högtryck innebär att tryckplattans yta färgas in och nedgraverade partier lämnas orörda. Träsnitt är ett exempel. Se *Djuptryck* ovan.

Impasto innebär att färgen är pålagd i tjocka eller tunga skikt eller penseldrag. Ytan blir grov och rå, inte mjuk och plan.⁴⁴

Komposition från latinets "compositio" betyder sammansättning. Jag avser därmed en medveten sammanställning av enheter såsom färg och form till en konstnärlig helhet. Kompositionen står för balans/obalans i bilden.

Luminism / luminarism betecknar ett måleri med speciell inriktning på ljus och ljuseffekter, mest använt vid slutet av 1800-talet.⁴⁵ Så sent som 1950 kom begreppet luminism att beteckna en amerikansk 1800-talsstil, som kännetecknades av realistisk återgivning av ljus och luft.⁴⁶

⁴⁰ *Art in the Making. Impressionism*, London 1990, 211.

⁴¹ Bilderna återfinns i *Yta och djup* 2001 på sid. 127 (bild 89) och sid. 132 (bild 98).

⁴² Målningen *Ingeborg von Alfthan* 1894 återfinns i *Nordiskt sekelskifte* 1995 på sid. 225 (bild 87).

⁴³ Stengård 1986, 190-214.

⁴⁴ *Art in the Making. Impressionism*, London 1990, 211.

⁴⁵ *Nationalencyklopedin*, band 12, Höganäs 1993, 481.

⁴⁶ *The Dictionary of Art*, band 19, London 1996, 791.

Hos Ellen Thesleff finns exempel på luminism både i porträtt och landskap: i porträttet *Thyra Elisabeth* 1892 (bild 10) framställs ljuset som en gemensam diffus yta i vilken ansiktet smälter in i en mjuk ljusskymning.⁴⁷ Målningen *Aspar* 1893 (bild 11) behärskas av ett jämnt ljus, svaga skuggor och jämna färgytor, där valörerna ligger nära varandra.⁴⁸

Lyrisk står för stämmingsfull, känslöbetnad.⁴⁹ Se *Målarpoeten* nedan.

Monotypi är en grafisk teknik genom vilken ett enda, spegelvänt avdrag av ett i oljefärg utfört original erhålls genom att ett papper pressas mot originalet.⁵⁰

Monumentalmåleri är ett måleri som är skapat för en byggnad eller en miljö och utfört i stort format. Det omfattar i min avhandling både Ellen Thesleffs väggmåleri på Pekkala gård och hennes takmåleri i Konsthallens festsal i Helsingfors.

Motiv beskriver ämnet för ett konstverk, eller med andra ord vad konstverket föreställer. I ”Motivens rangrulla” från 1988 diskuterar Bo Ossian Lindberg hur man genom tiderna rangordnat motiven i kategorier: först historiemåleri, sedan porträtt och genre, landskap och sist stilleben. I dag har vi inte längre en sådan koppling mellan motiv och kvalitet. Motiven har blivit mera jämlika, och vi relaterar i stället snarare kvaliteten till formella egenskaper såsom färgpåläggning, ljusvärden och komposition. ”Intresset har förskjutits från motivet till formen”.⁵¹

Målarpoeten. Ordet *Målarpoeten* i avhandlingens titel är hämtat från ett brev av Ellen Thesleff (1869-1954) till system Gerda 1952: ”Sen hoppas jag kritikerna förstå att jag är nr1 bland de målarpoeter som icke finnas”. Det finns dessutom en anknytning mellan ordet *Målarpoeten* och Ellen Thesleffs lyriska oljemålning *Poet* 1940, bild 51. Se *lyrisk* ovan.

Måleri definierades på 1500-talet av Georgio Vasari.⁵² Vasari beskriver hur konstnären arbetar med ett slags graderat måleri. Han delar in bildytan så att mittpartiet blir ljust, medan hörn och bakgrund blir mörka.⁵³ Emellan mörkt och ljust ligger mellantoner, som i sin tur delas upp i en ljusare och en mörkare ton. Varje ljus, mellan- och mörk färg delas ytterligare upp i två toner o.s.v. Man får med andra ord en gradering av varje färgton från

⁴⁷ Valkonen, O 1973, 59.

⁴⁸ Sarajas-Korte 1981, 211.

⁴⁹ *Nationalencyklopedin*, band 12, Höganäs 1993, 526.

⁵⁰ *Nationalencyklopedin*, band 13, Höganäs 1994, 432.

⁵¹ Lindberg 1988, 96.

⁵² Vasari 1960, 208.

⁵³ Vasari 1960, 209.

ljusst till mörkt.⁵⁴ Nu placeras färgtonerna på rätta platser inom konturerna. Måleriet benämns *disegno*, då utformningen av konturerna har stor betydelse. Det var vanligt att italienska konstnärer på detta sätt fyllde konturerna med ljusa, medel- och mörka färgtoner. Konstnärerna i Florens var särskilt skickliga i att måla staccato, d.v.s. att fylla ytorna med graderade färgövergångar (steg för steg som tonövergångar på piano i motsats till på violin).⁵⁵

I Venedig utvecklades samtidigt ett tonande måleri, *colorito*, med Giorgione och Tizian i spetsen. Dessa målade mera opakt och måleriskt, med pastosa dagrar, så att objekten inte var isolerade utan smälte samman med omgivningen.⁵⁶ Detta sätt att måla innebar att man kunde göra ändringar på duken.⁵⁷ Vasari försvarade den florentinska metoden med dess färgfält inom konturer, *disegno*, och var mycket kritisk till det venezianska måleriet, *colorito*, som han ansåg vara ett oskick när målaren ville dölja sina misstag.⁵⁸

Vasaris definition av "Pittura" har översatts till svenska direkt från italienskan av Bo Ossian Lindberg: "En målning är alltså en yta täckt med skikt av färg, på underlag av antingen pannå eller mur eller duk innanför de [ovan nämnda] linjer, vilka i kraft av en god teckning av krökta linjer omskriver figuren".⁵⁹ I förenklad form kan definitionen för måleri formuleras: "En målning är färg struken på ett underlag."⁶⁰ Detta innebär att både teckning och grafik räknas som måleri. I vidaste bemärkelse kan man därför betrakta alla Ellen Thesleffs tekniker som måleri.

Målerisk innebär karakteristisk för den målade framställningen, ofta med syftning på rik färg och levande penselskrift. Det svenska ordet härstammar från tyskans "malerisch".⁶¹

Naturlig. Den naturliga perioden. Benämningen på Ellen Thesleffs första måleriperiod har vållat problem. Att kalla den för den *naturalistiska* skulle vara för snävt, när man betänker att Ellen Thesleff aldrig var varken renodlad eller utpräglad realist eller naturalist, utan redan från början arbetade i riktning mot syntetisk symbolism och strävade efter förenkling i uttrycket. Den *figurativa* perioden är inte heller någon bra benämning på grund av att det finns figurativitet också i de två andra perioderna. Om man blickar längre framåt, förbi den

⁵⁴ Vasaris utgångspunkt var frescomåleriet. Därför måste färgblandningarna beredas i förväg, för att kunna appliceras snabbt. Not 3 av G. Baldwin Brown i Vasari 1960, 209.

⁵⁵ Not 3 av G. Baldwin Brown i Vasari 1960, 208.

⁵⁶ Rosand 1988, 57, 69.

⁵⁷ Rosand 1988, 65.

⁵⁸ Rosand 1988, 75.

⁵⁹ Lindberg: Extrakt ur manus *Det skrivna måleriet*. "Skriftliga källor till kännedomen om måleriets teknik och material i Västeuropa c.1120 - c.1800". 3.7.2000.

⁶⁰ Lindberg 1989, 11.

⁶¹ *Nationalencyklopedin*, band 13, Höganäs 1994, 561.

koloristiska perioden, så blir motivet visserligen allt svårare att urskilja och allt mera oföreställande, men det försvinner aldrig helt.

Inte heller den *symbolistiska* perioden är en adekvat benämning. Trots att de flesta av Ellen Thesleffs tidigare verk går i den riktningen och trots att detta är hennes mest symbolistiska period, så är beteckningen *symbolistisk* ändå inte möjlig på grund av att den inte är tillräckligt särskiljande. Också i de senare perioderna finns symbolistiska inslag: Både i den *koloristiska* periodens marionettinspirerade förenkling och ännu tydligare i den *fria* periodens poetiska motivkrets och lyriska uttryck finns en underliggande symbolism.

Jag har övervägt ytterligare två tänkbara benämningar, den *asketiska* och den *syntetiska* perioden, då det finns typiska företrädare för båda dessa målningsätt i Ellen Thesleffs tidiga måleri (se 1.4.4 Begreppsutredning, *Färgasketism* och *Syntetism*). Beteckningen den *asketiska* är emellertid inte adekvat i början och slutet av denna period, t.ex. för *Eko* 1891 och *Thyra Thesleff* 1900. Inte heller är den tillräckligt särskiljande, då det förekommer asketism också senare, såsom i *La Rossa* 1915, *Eko* 1930 och träsnittet *Guldfågeln* 1939. Benämningen den *syntetiska* är inte heller tillräckligt särskiljande, eftersom det uppträder verk med starkt syntetisk prägel även senare: i den *koloristiska* perioden finns exempel som *Självporträtt* 1916 och i den *fria* perioden förekommer genomgående en förenklad fri linjeföring. Trots att det alltså finns *asketism* och *syntetism* på olika håll i Ellen Thesleffs måleri, finns det ändå inte tillräckligt i den första perioden i jämförelse med de övriga perioderna för att någon av termerna *asketisk* eller *syntetisk* skulle kunna användas som särskiljande beteckning.

Inget av de ovan presenterade förslagen den *naturalistiska*, den *figurativa*, den *symbolistiska*, den *asketiska* eller den *syntetiska* perioden uppfyller kravet att vara adekvat för den första perioden och samtidigt tillräckligt särskiljande i förhållande till andra perioder. Därför har jag sett mig tvungen att avskrivna dem alla av ovan relaterade orsaker.

Den naturliga perioden är den enda benämning jag funnit, som 1) omfattar hela den första perioden och 2) dessutom avgränsar denna period från senare måleri. Benämningen *den naturliga perioden* är att föredra för att Ellen Thesleffs tidiga måleri är *förankrat i 1880-talets realism* trots att det inte är realistiskt. Det är *naturavbildande* på ett sätt som det senare måleriet inte är. Den första perioden är därmed den *mest naturtrogna* av de tre perioderna. Ytterligare ett starkt argument för benämningen *den naturliga perioden* är att den kan omfatta såväl *symbolism* och *nordiskt stämningsmåleri* som *asketism* och *syntetism*, då övergångarna mellan dessa stilar är flytande i Ellen Thesleffs tidiga verk.

Neoimpressionism är en måleriteknik, där man lagt på färgen i små fläckar, *taches*, tätt intill varandra. Kallas även *pointillism* eller *divisionism*.⁶²

Pastell ligger, som teknik betraktat, på gränsen mellan måleri och teckning. Arbete i pastell klassas i avhandlingen som *teckning*, då det går ut på att färgen anbringas med krita eller

⁶² *Nationalencyklopedin*, band 15, Höganäs 1994, 173.

stift på ett torrt underlag, utan användande av lösningsmedel som vatten, terpentin eller dylikt.

Plantryck. Både tryckplattans infärgade och icke infärgade partier ligger i samma plan. Se ref. *Djuptryck* och *Högtryck* ovan. Litografi är ett exempel.

Pentimento är en ändring, som konstnären utfört på en redan målad yta.⁶³

Peinture claire kallas ett måleri, som uttrycker ljus genom en blekt lysande färgton, framkallad genom tillsats av vit färg.⁶⁴

Schumra kallas en särskild teknik inom oljemåleriet där man med hjälp av liggande pensel och halvtorr, styv färg endast täcker upphöjningarna i duken så att undermålningen eller duken skymtar igenom.⁶⁵

Skiktmåleri kallas ett måleri, där färgen är pålagd i två eller flera skikt. Man skiljer mellan övermålning och undermålning. Se *Undermålning* nedan.

Skölpa ur är ett vedertaget begrepp inom träsnittstekniken för gröpa ur.

Stickel, även kallad *gravstickel*, är ett konstgrafiskt verktyg, som består av en skarpslipad stålnål, monterad på ett trähandtag.⁶⁶

Stämningmåleri. Det nordiska stämningmåleriet. Omkring 1890 vinner det nordiska stämningmåleriet insteg i Norge, Finland och till en del i Sverige. Konstnärerna skildrar inte längre som under romantiken landskapet såsom på en utflykt i naturen utan återger i stället landskap där de själva vuxit upp.⁶⁷ Följaktligen är stämningmåleriet inte enhetligt, utan varierar med bakgrund och omständigheter. Den nordiska naturkulten kombineras dessutom med kontinentala impulser till en ny konstnärlig gestaltning.⁶⁸ Karakteristiskt för det nordiska stämningmåleriet är en teknik i utspädd färg, milda harmoniska färgklanger som närmar sig det monokromatiska och ett förenklat, nästan asketiskt uttryck. Se *Färgasketism*.

Ellen Thesleff hade med sin internationella skolning hos Puvis de Chavannes i Paris fått lära sig att återge landskapet på sitt eget sätt - ytterst återhållsamt. Det nordiska

⁶³ *Art in the Making. Impressionism*, London 1990, 212.

⁶⁴ *Art in the Making. Impressionism*, London 1990, 89, 90, 212.

⁶⁵ Östlund, Staffan, konstnär, Uppsala, intervju 19.2.1998.

⁶⁶ *Nationalencyklopedin*, band 8, Höganäs 1992, 30.

⁶⁷ Monrad 1995, 19-22.

⁶⁸ Brummer 1995, 45.

landskapet får hos henne sin mest asketiska uttrycksform.⁶⁹ Typiska exempel är *Aspar* 1893 (bild 11) och *Vårnatt* 1894.⁷⁰ Målningarna *Vårnatt* 1894 och *Violinspelerska* 1896 samt tre andra porträtt renderade Ellen Thesleff en bronsmedalj på världsutställningen i Paris år 1900.⁷¹

Syntetism betecknar ett måleri där konstnären söker formens arkaiska enkelhet, ofta i halvljus.⁷² Ett par exempel på syntetism i Ellen Thesleffs måleri är porträtten *Thyra Elisabeth* 1892 från början av den första perioden och *Thyra Thesleff* 1900 från slutet av samma period.

Temperafärg är en målningsfärg, där bindemedlet utgörs av vattenlösliga limämnen, med eller utan tillsats av oljor. *Mager tempera* (utan olja) var dominerande under medeltiden. Bindemedlet var att börja med äggula, senare kasein, gummi arabicum m.m. I *fet tempera* ingår torkande oljor. Den ger starkare djupverkan och lyster än mager tempera.⁷³

Undermålning är ett eller flera färglager på en duk eller pannå, där bildens slutliga former redan utvecklas mer eller mindre fullständigt. Med undermålning uppnås sammansatta färgverknningar och betonad kroppsverkan, belysning och skugga.⁷⁴

⁶⁹ Sinisalo 1995, 40.

⁷⁰ *Vårnatt* 1894 återfinns i *Ellen Thesleff* 1998 på sid. 41 (bild 22).

⁷¹ *Ellen Thesleff* 1998, 223.

⁷² Sarajas-Korte 1998, 26.

⁷³ *Nationalencyklopedin*, band 18, Höganäs 1995, 160.

⁷⁴ *Nationalencyklopedin*, band 19, Höganäs 1996, 35.

Del II

Bakgrund

2 Bakgrund

Ellen Thesleff levde under en tid då olika konstströmningar bröts mot varandra i Europa. Då hon hade möjlighet att resa vida omkring, kunde hon aktivt ta del av det som rörde sig i tiden. Hon fick redan under skoltiden följa med sin far, som var mycket konstintresserad och själv målade, till Köpenhamn och Tyskland för att se på konst och andra sevärdheter. Under 1891-92 och på nytt 1893 studerade hon i Paris. Mellan åren 1894 och 1939 bodde hon upprepade gånger längre eller kortare tider i Italien, som näst efter Finland blev hennes andra hemland. På sina resor genom Europa fick hon också tillfälle att ta del av utvecklingen inom måleriet i andra länder.

2.1 Stilarter från 1890 och framåt

Frankrike och Norden

Frankrike. Paris hade under 1800-talet i hög grad varit normgivande för utvecklingen inom målarkonsten. Det realistiska och noggrant genomförda *genremåleriet* övergick mot slutet av seklet i allt större frihet. Förberedande skisser användes inte längre så systematiskt.¹ Särskilt tydligt blev detta inom *landskapsmåleriet*.² Det uppstod en konflikt mellan Akademin och en sammanslutning av impressionister, som kallade sig independenterna, beträffande de skapande och verkställande faserna i måleriet.³ Independenterna förfäktade större frihet i utförandet. Detta medförde en strikt uppdelning av undervisningen i en skisserande eller skapande och en utförande eller verkställande fas. Efter hand fick den skapande fasen allt större betydelse, tills skisserna med tiden utformades så att de övertog rollen som färdiga original. Independenternas linje hade med andra ord segrat.

De verkligt stora förändringarna inom franskt måleri inträffade under 1870- och 80-talet i samband med *impressionismens* genombrott, vilket skedde på flera olika plan. Impressionismen förespråkade en spontan verklighetsskildring. Nya syntetiska färgämnen

¹ Weisberg 1980, 35.

² Boime 1986, 64, 75-76, 89-90, 97, 102-105, 107-109, 112, 114, 118, 120-121, 146-147, 149, 156-158.

³ Independenternas organisation, som grundats 1884, hade som mål att i opposition mot den officiella "Salongen" anordna en egen årlig utställning utan jury. Boime 1986, 185.

framställdes som kunde blandas med lämpliga oljor och förpackas på tub.⁴ Detta var av betydelse särskilt vid utomhusmåleri, då det blev lätt att ta färgerna med sig. Den impressionistiska tekniken utvecklades stegvis och olika hos olika konstnärer men hade ändå vissa gemensamma drag: först ett snabbt utkast, en *ébauche* direkt på grunderad duk, sedan det egentliga måleristadiet, som innebar påläggning av tunn eller tjock färg i jämna eller pastosa lager och sist kompletteringar med kraftigare färgaccenter på små ytor som skulle framhävas.⁵ Man frångick principen med *chiaroscuro*, som betonade form genom ljus och skugga snarare än genom färg. Och man övergav jordfärgerna och den svarta färgen samtidigt som koloriten lättades upp med vitt, så att helhetsintrycket blev ljusare, *peinture claire*.⁶ Klarheten förstärktes ytterligare genom att man målade i rena färger med korta parallella penseldrag, *taches*.⁷ Längre fortlevde myten om att färgerna skulle smälta samman till en optisk blandning på näthinnan om man betraktade konstverket på tillräckligt avstånd, men den vederlades slutgiltigt 1944 av J. Carson Webster som hävdade att fläckarna var för stora för att kunna ge retinal fusion, sammansmältning på näthinnan.⁸ Impressionisternas egentliga avsikt var endast att återge färg och ljus genom klart differentierade färger.

En annan riktning på 1880- och 90-talet var *symbolismen*, som stod i opposition mot impressionismen med dess spontana verklighetsskildring. Symbolismen hade sitt ursprung i litteraturen i ett symbolistiskt manifest 1885, som 1891 sammanfattades för måleriet av fransmannen Albert Aurier.⁹ Målarna började nu hävda sin frihet och rätten att följa sina ingivelser. Kärnan i symbolismens program var personlighet, individualitet och subjektivitet.¹⁰ Man strävade efter att återskapa romantiken i reaktion mot det vetenskapligt objektiva återgivandet av motivet, och man fäste huvudvikten vid det mystiska, litterärt-filosofiska bildinnehållet. Konkret innebar det att man i sin strävan att förändliga övergav perspektiv, modellering av ljus och skugga, stoffverkan etc. Vid samma tid uppstod den närbesläktade *syntetismen*, vilken koncentrerade sig på en stiliserad form med enklare bilduppsygnad.¹¹ Den var mera ytmässig och dekorativ. Förebilder sökte man bland annat i primitiv konst eller folkkonst samt japanska träsnitt.

⁴ *Art in the Making. Impressionism* 1990, 51-55, 73.

⁵ *Art in the Making. Impressionism* 1990, 12, 18, 97-98, 168-169.

⁶ Shiffé & House enligt *Art in the Making. Impressionism* 1990, 89-90.

⁷ *Art in the Making. Impressionism* 1990, 88.

⁸ *Art in the Making. Impressionism* 1990, 83.

⁹ Ringbom 1998, 217.

¹⁰ Ringbom 1998, 216-217.

¹¹ Ringbom 1998, 217.

Ytterligare en motreaktion mot impressionismen var *fauvismen*, en kortvarig fransk avläggare till expressionismen. Idén härstammade från Gustave Moreau, som hävdade att ”Naturen själv är av ringa betydelse; den är bara en förevändning för den konstnärliga uttrycksformen. Konsten är den obehagliga uttrycksformen för att på rätt sätt åstadkomma enkel bildåskådighet.”¹² Dessa idéer togs upp av Henri Matisse och spriddes till kretsen kring honom.¹³ Ordet *fauvism* har sitt ursprung i det franska ordet *fauves*, vilddjur, och präglades av kritikern Louis Vauxcelles vid höstsalongen i Paris 1905 som en beteckning för Matisse och hans falang.¹⁴ Fauvisterna och även Kandinsky prövade i fauvismens tidiga skede 1904-1906 olika metoder, bl.a. neoimpressionistisk teknik, för att nå maximal färgeffekt.¹⁵ Fauvismen var oberoende av motiv och inriktad på att i färg och form uttrycka känsla.¹⁶ Formen underordnades färgen och rytmen. Färgen lades på i hela plan, medan rytmen ofta markerades med mörka konturer. Bilden var ytmässig och uttryckte glädje och harmoni.

De ovan beskrivna stilarterna i Frankrike kom under 1920- och 30-talen att påverka konstnärer i andra länder. Ytterligare en stilart som har sitt ursprung i Frankrike något senare är *informalismen* som, också den, under 1940- och 50-talen kom att spridas internationellt. Benämningen *art informel* härrör ursprungligen från fransmannen Paul Valéry, som präglade begreppet *l'informe* för ting, fläckar, konturer etc., vilka är väldefinierade men ändå okända till formen.¹⁷ Bildspråket ligger på gränsen mellan det abstrakta och det figurativa.¹⁸ ”Konstnärerna använde sig ofta av färgens och materiens egna uttrycksvärden. De utnyttjade slumpmässiga och tillfälliga formelement som plumpar, rispor, repor och färgstänk . . .”¹⁹ Det blir betraktarens sak att fullborda konstverket. Den informella konsten kan uppvisa så motsatta drag som ”brutal materialitet och lyrisk abstraktion”.²⁰ Nyskapande informalister i Frankrike var Jean Dubuffet och Jean Fautrier.

Stilarterna i Frankrike kom att under flera decennier framåt inspirera konstnärer från andra länder, bland annat från Norden.

¹² Denvir 1977, 9.

¹³ Denvir 1977, 10.

¹⁴ Denvir 1977, 7 och Elderfield 1992, 133.

¹⁵ Valkonen, O 1973, 44. Se även 1.4.4 Begreppsutredning, *Neoimpressionism* och bild 20.

¹⁶ Denvir 1977, 10.

¹⁷ Johansson, H 1992, 456.

¹⁸ I England gick detta måleri under namnet *Informalism* eller *Lyrical Abstraction*, i USA kallades det *Abstract Expressionism*. Cooper 1996, 543.

¹⁹ Johansson, H 1992, 456.

²⁰ Johansson, H 1992, 456.

Norden. Under slutet av 1800-talet skedde stora omvälvningar inom konsten i Norden. Konstnärerna revolterade mot traditionerna på konstakademierna i Köpenhamn och Stockholm och mot konstföreningarna i Oslo och Helsingfors i syfte att bryta det rådande monopolet.²¹ På alla dessa orter gjorde konstnärerna egna oberoende utställningar. Nu blev Köpenhamn en länk mellan nordisk och kontinental konst genom betydelsefulla utställningar av fransk och annan europeisk konst.²² Nordiska konstnärer i Paris inspirerades 1891-1895 av symbolismen. I Frankrike ansågs symbolismen till och med av några som en nordisk trend, som kunde ha anknytning till mystiken hos den svenske författaren Emanuel Swedenborg.²³ En del skandinaver hade tidigare sökt sig till Düsseldorf, särskilt norrmännen, och senare också till München. År 1892 hade Edvard Munch en banbrytande utställning i Berlin, som gjorde honom populär i radikala konstnärskretsar och som gav eko långt ner i Europa.²⁴

Ca 1890 slog det nya *stämningsmåleriet* igenom. Tidigare kom konstnärerna ofta från stadsmiljöer och skildrade landsbygden utifrån stadens perspektiv. Nu utgick de från miljöer på landet, där de själva vuxit upp, t.ex. Anna Ancher, Albert Edelfelt, Kitty Kielland och Anders Zorn.²⁵ Även Ellen Thesleff fördjupade sig gärna i motiv från sitt Murole i Ruovesi. Hon skildrade landskapet med yttersta återhållsamhet, vilket innebar ett starkt asketiskt uttryck.²⁶ Växlingen mellan livet i hembygdens ödemark och det kontinentala Paris skapade en fruktbar ambivalens hos de nordiska konstnärerna.²⁷ De hade hos lärare som Puvis de Chavannes i Paris fått en internationell skolning, som gav dem verktyg att återge det nordiska skymningslandskapet utifrån deras egna resurser och erfarenheter.²⁸

Efter sekelskiftet 1900 började nya inflytanden från Frankrike tränga norrut. Kring 1908-1909 hade i Paris en uppdelning skett i en ”gubbhylja” med etablerade konstnärer och en ”barnkammare” med unga aktivister, huvudsakligen svenskar och norrmän.²⁹ I Tyskland hade vid denna tid olika konstnärsgupper bildats, bl.a. Der Blaue Reiter och Die Brücke, som kom att utgöra grunden för tysk expressionism. Också i Petersburg och Moskva fanns liknande grupper. I Sverige grundades 1907 gruppen *De Unga*.³⁰ Bland dem

²¹ Monrad 1995, 18.

²² Gottskålkdsdóttir 1995, 29.

²³ Gottskålkdsdóttir 1995, 31.

²⁴ Gottskålkdsdóttir 1995, 32.

²⁵ Monrad 1995, 21.

²⁶ Sinisalo 1995, 40.

²⁷ Brummer 1995, 43.

²⁸ Brummer 1995, 49.

²⁹ Valkonen, O 1973, 44.

³⁰ Valkonen, O 1973, 51.

var Isaac Grünewald och Leander Engström, vilka 1908 reste till Matisse, 1909 åtföljda av Sigrid Hjertén. Finnarna åkte däremot i regel inte till honom. Vid *De Ungas* första utställning i Stockholm 1909 började måleri i rena färger visa sig. Vid deras utställning året därpå blev detta måleri allt vanligare och mera uttalat, men rönt en fränare kritik.³¹

Den stora omvälvningen i nordisk konst inträffade under 1910- och 20-talen. Redan i början av 1910-talet hade man strävat efter ett ljusstarkt uttryck och började i Finland pröva den rena paletten, det vill säga rena oblandade färger.³² Magnus Enckell, tongivande i konstnärskretsar och ledare för den grupp som 1914 kallade sig SEPTEM-gruppen, hade ett avgörande inflytande på introduktionen av den nya färgkonsten i Finland.³³ Även Ellen Thesleff var i början med i denna grupp och deltog i gruppens första gemensamma utställning 1912.³⁴

Sigurd Frosterus diskuterade den nya färgteorin i sina artiklar och böcker.³⁵ I *Finsk Tidskrift* 1909 formulerar han sig på följande sätt: ”När ljuskraften når sitt maximum har färgen förlorat något av sin mättnad . . .” och omvänt ”När färgen uppnår full mättnad, då har dess klarhet redan avtagit - även om färgtonen är helt ren.”³⁶ Enligt Frosterus finns det sålunda två alternativa vägar: man kan antingen sträva mot ljuset som Signac och neoimpressionisterna eller mot färgen som van Gogh, Gauguin, Cézanne. Frosterus vill egentligen inte ge sig in på att försöka värdera dessa vägar. Men han betraktar ändå neoimpressionismen som en hörnsten och framhåller den belgisk-engelske målaren Alfred William Finch (1854-1930) som dess främsta företrädare i Finland.³⁷ Den finländska konstnär som närmast tillägnade sig Finchs neoimpressionism var Verner Thomé (1878-1953).³⁸

I *Regnbågsfärgernas segertåg* och *Solljus och slagskugga*, båda utkomna 1917, diskuterar Frosterus det nya färgtänkandet och skriver: ”Måleriets särmärke och eget uttrycksmedel är *färgen*, framom linje och form, med vilka färgen ej sällan råkar i uppenbar konflikt.”³⁹ Men Frosterus betonade också att man inte slaviskt skulle följa de nya impressionistinspirerade idéerna. Han skriver: ”Då jag hänvisar till impressionisterna,

³¹ Valkonen, O 1973, 52.

³² Kallio 2001, 20.

³³ Pennanen 1988, 40. Nummelin 1998, 251-254.

³⁴ Utställningen 1912 anordnades som ersättning för en planerad utställning av internationell modern konst i Ryssland 1911, vars officiella inbjudan försenades. Övriga deltagare var Enckell, Finch, Oinonen, Ollila, Thomé och Rissanen. Pennanen 1988, 52.

³⁵ Sigurd Frosterus var arkitekt och skapare av Stockmanns varuhus, dessutom konstkritiker i Helsingfors.

³⁶ Valkonen, O 1973, 33.

³⁷ Valkonen, M 1992, 101.

³⁸ Levanto 1987, 133.

³⁹ Frosterus 1917a, 102.

är det därför att de mindre än andra kunna tjäna som direkta förebilder, men mera än andra samtida öppnat vägen till en självständig och fördomsfri syn på tingen. Impressionismen är hvarken Monets eller Signacs handstil, hvarken den förras 'virgules' eller den senares 'touche'. Den betyder förmågan att logiskt ordna och behandla färgerna."⁴⁰ Redan 1912 hade Frosterus i sitt företal till SEPTEM-gruppens katalog lugnat dem som skrämts av de nya färgerna med att "den nya konsten sist och slutligen utvidgade traditionen, inte kullkastade den".⁴¹

Den tidiga modernismen i Finland fick ett brett fotfäste bland konstnärerna och tog sig helt olika uttryck från individ till individ. Där fanns som motvikt mot SEPTEM-gruppen på 1910- och 20-talen den s.k. NOVEMBER-gruppen, en expressionistisk riktning med nationell karaktär, som målade "fult, okunnigt, förvrängande och primitivt".⁴² Dess kraftfulle ledare var Tyko Sallinen (1879-1955), som präglade sentensen "Att måla är hantverk, att måla är inte att teoretisera."⁴³ Efter att 1909 ha lärt känna fauvisterna i Paris kunde Sallinen gå med i SEPTEM-gruppen, då fauvisternas färgmåleri och den rena paletten gick att förena med hans expressionism. Bland övriga medlemmar i NOVEMBER-gruppen kan nämnas Alvar Cawén (1886-1935), Jalmari Ruokokoski (1886-1936) och William Lönnberg (1887-1949).

Under 1920-talet inföll sedan en viloperiod i målarkonsten i Finland, varefter modernisterna 1934-1939 åter samlade sig i den s.k. OKTOBER-gruppen, en arvtagare till NOVEMBER-gruppen. OKTOBER-gruppen utvecklades i riktning mot isolerande nationalism.⁴⁴ Ellen Thesleffs kontakter med dessa grupper inskränkte sig till att hon under ett par år var medlem i SEPTEM-gruppen och deltog i deras första utställning 1912. Hennes mest uppseendeväckande måleri, det koloristiska, börjar redan ca 1906 och fortgår fram till ca 1928, då det återigen ändrar färdriktning.

2.2 Ellen Thesleffs utbildning, självstudier och inspiration Finland, Frankrike, Italien och andra länder

Utbildning i Finland. Ellen Thesleff kom från en gammal kultursläkt av tyskt eller slaviskt ursprung, som kan spåras tillbaka till 1500-talet i Viborg i östra Finland.⁴⁵ Hennes

⁴⁰ Frosterus 1917b, 42.

⁴¹ Kallio 2001, 20.

⁴² Levanto 1987, 135. Nummelin 1998, 256-257.

⁴³ Levanto 1987, 136. Nummelin 1998, 254-256.

⁴⁴ Levanto 1987, 153, 155.

⁴⁵ Bäcksbäcka, L 1955, 7.

far Alexander August Thesleff var överdirektör vid väg- och vattenbyggnadsstyrelsen i Helsingfors och var tillika mycket intresserad av konst. Han var en skicklig tecknare, som inspirerade Ellen att måla och han blev hennes första lärare. Det hände att han erbjöd sig att betala hennes modeller, om hon varje dag målade minst en halv timme.⁴⁶ Han tog också ofta med henne på utställningar. När hon fyllt 19 år gjorde de tillsammans en resa till Tyskland och Köpenhamn för att se på konst. Av honom fick hon lära sig realismens grunder, och hon har själv sagt att den enda lärare hon någonsin haft nytta av var fadern.⁴⁷ Också Ellen Thesleffs mor Emilia (Lilly) Mathilda Thesleff, f. Sanmark, hyste ett varmt intresse för dotterns konstutövning.

Ellens första ”riktiga” lärare i Finland blev Adolf von Becker (1831-1909), som hade en ritkola i Helsingfors. Han hade övergivit Düsseldorf för Paris därför att han var trött på den stad där ”man teoretiserade, drack öl och målade allt med samma färg”.⁴⁸ Han valde gärna som Courbet motiv från det franska vardagslivet, såsom i *Modersglädje* 1868 (bild 1).⁴⁹ Modern sitter stolt tillbakalutad och följer sin lille pojkes förehavanden med stort intresse. Scenen är realistiskt beskriven i detalj. Man ser tydligt dekoren på kannan, och man kan nästan läsa texten i tidningen som ligger på bordet. Jag har valt denna bild av Adolf von Becker trots att den är ganska tidig för att i det följande jämföra den med en annan familjebild, nämligen Gunnar Berndtsons *V.M. von Borns familj* 1890 från Stor-Sarvlax gård i Östra Nyland (bild 2).⁵⁰

När Ellen började hos Adolf von Becker 1885 var hon bara 16 år. Till att börja med trivdes hon bra och hon lärde sig mycket av honom. Men redan andra året på våren började hon vantrivas och kom på kant med von Becker. Enligt hennes egna dagboksanteckningar tyckte hon att han var oförsämd men visste inte orsaken därtill. Misshälligheterna kan ha berott på hennes stora behov att arbeta självständigt.

Ellen Thesleff flyttade 1887 till Finska Konstföreningens Ritskola i Helsingfors, grundad 1848. Där bedrevs undervisningen på elementär nivå, men kvinnor hade redan nu tillträde. Kvinnorna fungerade som ett slags arbetskraftsreserv och fick att börja med avstå från stipendier och pris till förmån för männen. Men med tiden förändrades detta så att även kvinnorna kunde få pris.⁵¹ På Ellen Thesleffs tid användes redan nakenmodeller.⁵²

⁴⁶ Bäcksbäcka, L 1955, 8.

⁴⁷ Tandefelt, S 1942, 192.

⁴⁸ Levanto 1987, 70.

⁴⁹ *Adolf von Becker 1831-1909 - Vägen till Paris*, Åbo konstmuseums publikationer 2003:1, Vasa 2002.

⁵⁰ *Slottet på Stor-Sarvlax* 1997, besöksguide på 3 sidor. Det kan nämnas i förbigående att Gunnar Berndtson och V.M. von Born var svågrar.

⁵¹ Konttinen 1990, 71 och Konttinen 1991b, 9.

⁵² Konttinen, *Esitarkastuslausunto* [Utlåtande vid förhandsgranskning] 2003,2.

För Ellen Thesleff betydde ritskolan att börja med nya impulser, trots att hon efter fyra terminer inte längre trivdes där heller, då hon tyckte undervisningen var gammalmodig.⁵³

Ellen Thesleff slog sig 1890 ihop med några andra ritskolelever och blev elev hos Gunnar Berndtson. Han ansågs vara den bäste och mest professionelle av målarna i Finland i slutet av 1800-talet.⁵⁴ Här mötte Ellen Thesleff förfinad fransk smak och saklig undervisning. Hon lärde sig att arbeta fritt med motiv och färg. Som exempel på Gunnar Berndtsons konst har jag valt den nyss nämnda oljemålningen av *V.M. von Borns familj* (bild 2), som är intressant därför att den är målad 1890, alltså just det år då Ellen Thesleff började sin utbildning hos Berndtson. Denna familjebild i tidstypiskt salongsmåleri är präglad av fest i motsats till von Beckers vardagliga *Modersglädje* 1868 (bild1). I bild 2 tycks man fira födelsedag. Målningen återger en typisk överklassfamilj i ett rum med vackra tavlor och gardiner. På kaffebordet står en fin servis bredvid en födelsedagstårta. Bilden har en förfinad prägel, som framträder i moderns vackra drag och i barnens tankfulla ansikten liksom i den myndiga fadersgestalten i bakgrunden. Det är något av fransk esprit över scenen. Vid Berndtsons akademi trivdes Ellen Thesleff, och hon tog ett stort steg framåt i sin utveckling. Det bekräftas av att hon redan 1891 hade framgång, då hon deltog i Finska konstnärernas första utställning med sin bild *Eko* (bild 9).⁵⁵

Utbildning i Frankrike. Ellen Thesleff var bara 22 år, när hon 1891 fick möjlighet att åka till Paris. Där började hon enligt Sarajas-Korte studera vid Académie Colarossi för lärare som Pierre Puvis de Chavannes och Eugène Carrière.⁵⁶ Enligt kritikern Édouard Rod i konsttidskriften *Gazette des Beaux-Arts* var Puvis de Chavannes den konstnär som starkast präglade den nya konstnärsgenerationen.

Puvis de Chavannes hade sin egen klassicistiska stil, tidsenlig, trots att han tagit intryck både från japanska färgträsnitt och från den italienska renässansens fresker.⁵⁷ Hans monumentala kompositioner hade ett andligt innehåll och en strävan till harmoni, som ledde honom till en syntetisk form med rena linjer och stillsamma färger.⁵⁸ Ett bra exempel på hans konst är *Doux Pays* (bild 3).⁵⁹ Den åskådliggör det utlovade och rika landet och

⁵³ Bäcksbäcka, L 1955, 10.

⁵⁴ Valkonen, M 1992, 48 samt *Gunnar Berndtson 1854-1895 - Salongsmålare*. Åbo konstmuseums publikationer 1998:2, Uleåborg 1998.

⁵⁵ Bäcksbäcka, C 1990, 5.

⁵⁶ Sarajas-Korte 1981, 54-55. "Les Salons de 1891", *Gazette des Beaux-Arts* 1891/2, 5.

⁵⁷ Swinglehurst 1995, 16.

⁵⁸ Valkonen, O 1973, 43.

⁵⁹ I engelsk litteratur kallad "Pleasant Land".

präglas av en lugn och poetisk atmosfär, typisk för Puvis. Ellen Thesleff beundrade Puvis de Chavannes precis som hennes konstnärskamrater Beda Stjernschantz och Magnus Enckell gjorde. Beda skriver: ”Ellen och Anna /Bremer/ äro nu så betagna att de ej vilja veta af någon annan och jag påstår, att de äro angripna af Puvinisme Chavannisme.”⁶⁰

Våren 1891 när Ellen Thesleff kom till Paris framträdde Eugène Carrière med en stor separatutställning i Boussod & Valadons galleri.⁶¹ I utställningskatalogen presenterades han som den unga generationens nya ideal. Han hade vunnit stor respekt bland konstnärer, kritiker och konstintresserade och beundrades precis som Puvis de Chavannes av symbolisterna i Quartier Latin - dock utan att själv vara symbolist. Hans måleri präglades av melankolisk meditation och ett stilla drömmeri. Man kallade det ett syntetiskt uttryck. Det fanns många strömningar inom samtidskonsten just då, men det gemensamma för dem alla var enligt Sarajas-Korte ”tanken om konstens djupsinnighet och dess syntetiskt enkla form”.⁶² Carrière använde allt färre färger, ofta var det ett brunmåleri i svepande linjer,⁶³ och medverkade säkert därigenom till att färgerna användes allt sparsammare på 1890-talet. Som exempel på Carrières måleri har jag valt hans porträtt *Paul Verlaine* från 1890 (bild 4).⁶⁴ Konstnären hyllar här en av samtidens banbrytande författare, som besvarar detta med en liten sonett.⁶⁵ Mot den monokroma bakgrunden i mörkbruna toner lyser tänkarens ansikte. Detta sätt att ställa modellens ansikte mot en neutral bakgrund var typiskt för Carrière och gjorde intryck på många unga elever.

Ellen Thesleffs måleri har ofta förknippats med Carrières, trots att hon själv tog avstånd från detta påstående. Hon ansåg att hon snarare tagit intryck av Edouard Manet, så som han målade under sin svarta period på 1860-talet med rena färgytor och kraftiga konturer (se bild 13).⁶⁶ Carrière kan emellertid inte helt förbigås i detta sammanhang.

Självstudier och inspiration i Italien. Så småningom övergick intresset bland de unga symbolisterna och deras elever i Paris till Italien. Också Ellen Thesleff bestämde sig 1894 för att resa dit. Dagarna före avfärden tecknade hon av Michelangelos skulpturer i Louvren i sin skissbok.⁶⁷ Under en resa till Milano samma år fick hon se Leonardos *Nattvarden* och

⁶⁰ Sarajas-Korte 1981, 65.

⁶¹ Sarajas-Korte 1981, 78-79.

⁶² Sarajas-Korte 1981, 79.

⁶³ Bajou, Valerie, *Eugène Carrière: portrait intimiste 1849-1906*, Lausanne 1998.

⁶⁴ Musée d'Orsay Guide 1986/1987, 214-215.

⁶⁵ Bajou 1998, 119.

⁶⁶ Sarajas-Korte 1998, 26-28.

⁶⁷ Sarajas-Korte 1981, 123, 115.

greps starkt av Kristusansiktet (bild 5).⁶⁸ När hon kom till Florens kunde hon fortsätta att studera sina tidigare favoriter Leonardo och Botticelli. Hon kopierade Botticellis *Primavera* i Uffizierna och Masaccios fresk *Utdrivandet ur paradiset* i Brancaccikapellet i klosterkyrkan Santa Maria del Carmine.⁶⁹ Ellen Thesleff kopierade även Fra Angelicos *Madonna* i klostret San Marco, och hon yttrade apropå Fra Angelico att det ej var ”så ointressant att följa med hans *penseldrag*”.⁷⁰ Samtidigt arbetade Helene Schjerfbeck i en annan cell intill.

Under sina besök i Venedig hade Ellen Thesleff säkerligen studerat Giorgione, som var arvtagare till det tidiga renässansmåleriet där. Giorgione, som ursprungligen hade målat med litet pigment i olja och många lager olja över varandra, utvecklade en metod med mera pigment i oljan och färre lager.⁷¹ Härigenom blev ytan mera opak och täckande, och konstnären fick möjligheter att göra ändringar direkt på duken.⁷² Det kan emellertid inte uteslutas att Giorgione påverkats av Leonardo, som var något äldre och den första stora mästaren i tonande måleri.⁷³

Ännu långt senare, 1920, greps Ellen Thesleff på nytt av Leonardos tavlor i Uffizierna, där de flyttats till en egen vägg i bästa takljus. Hon ansåg att den nyligen rengjorda *Herdarnas tillbedjan* var ”härlig”.⁷⁴ Thesleff satte stort värde på att studera de gamla mästarna. Hon skrev själv: ”Mycket har man ju att lära just av de gamla, så ärliga i sin konst som de voro.”⁷⁵ Här fanns den stora men enkla konst som hon själv ville skapa.

Nu inställer sig frågan vilka kontakter Ellen Thesleff hade under sin vistelse i Italien. Det är väl känt att hon tidvis bodde där med sin mor och sina systrar, framför allt med systemen Gerda som var keramiker. Hennes bror Rolf var ambassadör i Rom. Hans maka Greta har i boken *Gyllene år i Italien* målande skildrat deras liv.⁷⁶ Familjen Thesleff levde ett rikt

⁶⁸ Bäcksbäck, L 1955, 23.

⁶⁹ Vid denna tid, mellan två restaureringar av *Utdrivandet ur paradiset*, var Adam och Eva försedda med fikonlöv. Man antar att de kan ha tillkommit någon gång efter 1652 i samband med en restaurering initierad av den trångsynte Cosimo III. Vid en nyligen genomförd restaurering avlägsnades fikonlöven. *Masaccio and the Brancacci Chapel*, Florens 1990. I detta sammanhang kan nämnas att också Magnus Enckell 1898 i tempera på duk kopierat *Utdrivandet ur paradiset*. Pennanen 1988, 96.

⁷⁰ Min kursivering. Bäcksbäck, L 1955, 22.

⁷¹ Rosand 1988, 63, 65.

⁷² Rosand 1988, 69. Betr. renässansens måleritekniker *disegno* och *colorito* se avsnitt 1.4.3, *Måleri*.

⁷³ Rosand 1988, 65.

⁷⁴ Bäcksbäck, L 1955, 73. I Ragnar Josephsons *Konstverkets födelse* presenteras skisser, som visar hur *Herdarnas tillbedjan* steg för steg utvecklades till *Konungarnas tillbedjan*. Josephson 1995, 52-58.

⁷⁵ Sarajas-Korte 1998, 33.

⁷⁶ von Frenckell-Thesleff 1963, 42-43, 64.

familjeliv. Ellen Thesleff karakteriseras här som ”den berömda målارinnan som levde helt för sin konst, opraktisk och världsfrämmande”.

Men utan kontakter med yttervärlden var hon inte. Det fanns ett etablerat kontaktnät mellan skandinaviska konstnärer och vetenskapsmän i Rom och familjen Thesleff umgicks med många av dem. Ofta var brodern Rolf den förmedlande länken.⁷⁷ Umgänget inkluderade rikssvenskar, finländare, danskar och normän. Däremot hade Ellen Thesleff enligt svägerskan Greta ringa eller ingen kontakt med samtida italienska konstnärer. Men med kännedom om den Thesleffska familjens öppna attityd till sin omvärld kan man ändå undra om detta är hela sanningen. När den finländska konstnärinnan Elin Danielson gifte sig med italienaren Raffaello Gambogi bjöd hon in konstnärskamraterna från Finland till fest på en restaurang i Florens.⁷⁸ Ellen Thesleff var med liksom bl.a. Helena Westermarck, Beda Stjernschantz, Hugo Simberg, Magnus Enckell och Axel Gallén. Man frågar sig om inte Ellen via paret Gambogi också kan ha kommit i kontakt med samtida italienska konstnärer. Paret Gambogi bodde i trakten av Pisa, alltså inte långt från Florens, där Ellen Thesleff bodde. Raffaello Gambogi hade haft Giovanni Fattori som lärare, en av de främsta konstnärerna i den s.k. Macchiaioli-gruppen som var ledande i Italien i slutet av 1800-talet. Fattori ägnade sig gärna åt att studera gamla mästare såsom Masaccio och Fra Angelico,⁷⁹ alltså just konstnärer som fascinerade Ellen Thesleff. Här kan finnas skäl att forska vidare och leta efter eventuella samband mellan Ellen Thesleff och andra italienska konstnärer.

Inspiration från andra länder. En liten grupp konstnärer i England grundade 1848 en ny rörelse; de kallade sig *prerafaeliterna*. De ansåg att måleriet i Europa hade stelnat efter renässansen och ville återvända till den ofördärvade medeltiden före Rafael. Från och med 1880-talet ställde de regelbundet ut i Paris och det är fullt möjligt att Ellen Thesleff besökt deras utställningar. En av grundarna var Dante Gabriel Rossetti som var både diktare och målare.⁸⁰ Han rörde sig på en gång i idéernas och symbolernas värld. I sin *Beata Beatrix* (1864-1870) skildrar han extasen hos Dantes Beatrice i dödsögonblicket (bild 7). En fågel försedd med gloria lägger en vallmo i hennes hand. Vallmon står som symbol för passionen. I bakgrunden skymtar Dante som personifierar kärleken. Tavlan utgör ett

⁷⁷ Hos Ellen Thesleffs brorsdotter agronom Margareta Thesleff-Sarvana i Ruovesi har jag 24.8.2001 fått ta del av familjen Rolfs gästbok/dagbok/fotoalbum från ca 1926-1930 i Rom. Där fanns kulturhistoriskt intressant information, såsom t.ex. Jean Sibelius namnteckning 22.III.1926 tillsammans med en handskrivnen notsekvens från Finlandiahymnen. Det framgick också av ett schema över bordsplaceringen att Ellen Thesleff firat julaftonen 1929 i brodern Rolfs hem.

⁷⁸ Savojärvi 1995, 169.

⁷⁹ Broude 1987, 244, 248.

⁸⁰ Gombrich 1995, 511-512.

monument över Rossettis hustru som begått självmord. Men den är även en illustration till sömnen, den eviga, och därmed en föregångare till symbolismen i England.

Ett annat liknande exempel är den i Schweiz födde tyske målaren Albert Kellers (1845-1920) martyrflickor eller somnambuler (sömngångare).⁸¹ Han målade gärna raffinerade dampporträtt ur salongslivet eller fantasibilder av sina visioner. En annan variant till detta var de s k dödsbäddsbilderna som går tillbaka till 1500-talet och blev allt vanligare under 1600-, 1700- och framför allt under 1800-talen.⁸² Det låg i tiden på 1800-talet att uttrycka lidelse men även sömn och vila, lidande eller död i ett ansikte med slutna ögon.

Det förekommer också att man jämför Ellen Thesleff med Edvard Munch. Han var vida känd i Skandinavien och Tyskland och bodde mellan 1889 och 1909 långa perioder i Frankrike där han influerades av tidens konstriktningar. Jag har här för jämförelsens skull tagit med en bild av hans *Madonna* från 1894 (bild 8). Munch utvecklade senare en expressionistisk stil med friska färger och energisk penselföring.

Ovanstående resonemang om tänkbar inspiration från Rosetti och Munch (bild 7 och 8) hänförs sig närmast till en speciell målning av Ellen Thesleff, nämligen *Thyra Elisabeth* 1892 (bild 10). Lidande och död var på det hela taget mycket ovanligt i Ellen Thesleffs konst.

Av betydelse för Ellen Thesleff blev att hon 1904 kom i kontakt med Wassily Kandinsky och hans målarskola Phalanx i München genom hans elev, den svenske modernisten Carl Palme, som var förman och utställningssekreterare där.⁸³ Genom Carl Palme fick Ellen Thesleff också sina första kunskaper i träsnittsteknik. Kandinsky var en förnyare i både teoretiskt och praktiskt hänseende. Enligt Sixten Ringbom ville Kandinsky i sina skrifter 1912-1913 ”väcka förmågan att uppleva det andliga i tingen . . . Nu skulle man försöka nå bakom tingens yta och kommunicera deras innersta direkt till betraktarens innersta.”⁸⁴ I sitt friluftsmåleri arbetade Kandinsky gärna med palettkniv på små pannåer, för att färgerna skulle behållas rena och bilden skulle få större lyskraft.⁸⁵

En annan viktig inspiratör var engelsmannen Gordon Craig, som Ellen Thesleff lärde känna i Florens 1907.⁸⁶ Han var målare och grafiker och kallade sig ”teaterkonstnär”, då

⁸¹ von Berlepsch 1897, 195, 200-201.

⁸² Söderlind 1993, 152.

⁸³ Palme 1950, 45.

⁸⁴ Ringbom 1991, 32.

⁸⁵ Palme 1950, 45.

⁸⁶ Bäcksbäck, L 1955, 45 samt Sarajas-Korte 2001, 127.

han fungerade både som regissör och skådespelare samt som teater- och konstkritiker.⁸⁷ Enligt en teori som han utvecklat var den antika masken en symbol för människans själ. Så kunde konstnären med hjälp av masken eller marionetten skapa ett andligt uttryck, som var rent och fritt från realism. Ellen Thesleff blev inspirerad av dessa tankegångar och började i samband härmed att arbeta med träsnitt. När Craig sedan blev utgivare av tidskriften *The Mask* använde han sig av hennes träsnitt där.⁸⁸ Ovan beskrivna stilarter i Frankrike och Norden samt utbildning och självstudier i Finland, Frankrike och Italien utgjorde den bas av kunskaper och inspiration, på vilken Ellen Thesleff byggde sitt konstnärsskap.

⁸⁷ Lahti 1976, 44.

⁸⁸ Craig 1908, 70b.

Del III

Den naturliga perioden
1890-1905

3 Den naturliga perioden 1890-1905

Att finna en adekvat benämning för Ellen Thesleffs första måleriperiod har vållat problem. Jag har övervägt flera alternativ, såsom den *naturalistiska*, den *figurativa*, den *symbolistiska*, den *asketiska*, den *syntetiska* och den *naturliga* perioden (se diskussion i 1.4.4 Bergreppsutredning, *Naturlig*). De fem först nämnda alternativen är inte användbara av olika orsaker: Den *naturalistiska* är inte relevant, den *asketiska* inte tillräckligt heltäckande och inte heller tillräckligt särskiljande, i likhet med den *figurativa*, den *symbolistiska* och den *syntetiska* perioden.

Jag har stannat för benämningen *den naturliga perioden* för att det är den enda benämning jag funnit som dels omfattar hela den första perioden, dels avgränsar denna period från det senare måleriet. Ellen Thesleffs tidiga måleri är *förankrat i 1880-talets realism* även om det inte är realistiskt. Det är *naturavbildande* och det *mest naturtrogna* måleriet under de tre perioderna. Ytterligare ett starkt argument för benämningen *den naturliga perioden* är att den kan omfatta såväl *symbolism* och *nordiskt stämningmåleri* som *asketism* och *syntetism*, definitivt en fördel då övergångarna mellan dessa stilar är flytande i Ellen Thesleffs tidiga verk.

Ellen Thesleffs konstutövning är synnerligen mångskiftande och omfattar tiden från ca 1890 till 1950, fränsett smärre uppehåll, alltså en tidsrymd av ca 60 år. Hon hann under sin 85-åriga levnad (1869-1954) producera ett imponerande antal verk: cirka 780 oljemålningar under åren 1882-1950, 60 etsningar 1897-1907 samt ungefär 170 träsnitt 1907-1950.¹ För att täcka in hela hennes verksamhet och göra rättvisa åt de många teknikerna omfattar bildurvalet i avhandlingen totalt ca 60 bilder av hennes hand, varav ett flertal med tillhörande detaljförstoringar. Dessutom har jag gjort studier på några bilder i sidoljus och med IR-video i syfte att undersöka måleritekniken och uppbyggnaden av målningens komposition. För att underlätta behandlingen av materialet har jag delat in Thesleffs verksamhetstid i följande tre perioder:

den naturliga perioden ca 1890-1905

den koloristiska perioden ca 1906-1927

den fria perioden ca 1928-1950.

¹ Bäcksbäcka, L 1955, 129-178.

Gränsen mellan de två första perioderna 1905/1906 motiveras av att Ellen Thesleff efter några års sökande vid denna tidpunkt börjar måla på ett nytt sätt. Det finns också ett naturligt skäl till att gränsen mellan de två senare perioderna är satt till 1927/1928, nämligen att Thesleffs måleri från och med väggmaleriet 1928 återigen förändras radikalt.

I början av sin verksamhet målade Ellen Thesleff mest i olja, motiven var i första hand porträtt och landskap. Bland släktingar och vänner fann hon villiga modeller för sina porträtt. Landskapsmotiven omfattar under den naturliga perioden huvudsakligen det finska landskapet, senare också det italienska. Parallellt med oljemåleriet experimenterade Ellen Thesleff också med teckning och koppargrafik. Bildurvalet under denna period omfattar 5 oljemålningar, 2 exempel på teckning och 2 på koppargrafik.

3.1 Oljemåleri

Olja var Ellen Thesleffs huvudteknik. Hon ägnade sig åt oljemåleri under hela sin aktiva verksamhetstid med undantag av längre eller kortare avbrott för experiment i andra tekniker. Efter dessa avbrott återvände hon alltid till oljan.

Bild 9. Eko 1891

Först bland oljemålningarna väljer jag att behandla *Eko* målad 1891, privatägd, med måtten 61 x 43,5 cm, signerad nere till vänster *ET -91* (bild 9). Den utgjorde på sätt och vis startpunkten för Ellen Thesleffs måleri.² Redan 1890 hade hon börjat arbeta med skisser. Hon blev inbjuden till Finska Konstnärernas första utställning hösten 1891 och deltog där för första gången i en utställning med målningen *Eko*. Den väckte stort intresse både bland allmänhet, konstnärskamrater och kritiker. Tavlans inköptes av utställningskommisariern Ernst Nordström. Det berättas att konstnären Eero Järnefelt vid ett samtal med Ellens far Alexander Thesleff kallat bilden ett mästerverk.³ Signaturen ”Obscurus” i Uusi Suometar skrev: ”Sällan har en nybörjare vid sitt första framträdande så till den grad väckt uppmärksamhet som denna gång Ellen Thesleff. Då man vet att hon ännu är ung och att hon hittills endast studerat i hemlandet, så måste man verkligen förvåna sig över det utomordentliga,

² Bäcksbäck, L 1955, 12.

³ Pettersson, L 1955, 38.

nästan mästerliga utförande, som präglar hennes målningar. Hennes ”Eko” är ett oförlikneligt arbete i sin naturlighet och i sin lätta och friska behandling.”⁴

Tavlan är målad under en tid då Ellen under terminerna gick i utbildning hos Gunnar Berndtson men under somrarna bodde i sommarparadiset Murole. Man vet exakt på vilken plats den är målad, uppe på höjden vid Sipilänokka ovanför Murole fors.⁵ Vattnet som skymtar mellan träden är Palovesi och skogen i bakgrunden är Hekkaperä skog. Den som stått modell för flickan var Ellens syster Thyras lekkamrat Veera Blommerus, dotter till en sågverksarbetare vid Murole såg.

Motivet har undertiteln ”En stående lantflicka med räfsa i handen”. Flickan står där rak i ryggen med ett stadigt grepp om räfsan. Hon är klädd i enkla kläder, en vit skjorta som faller fritt omkring hennes gestalt och en mörkare grågrön kjol. Hon blickar frimodigt ut över nejden och hoar högt i takt med ekot som svarar. Hon försöker överrösta forsens dån. Det tycks som om konstnären sett motivet rätt tidigt en spegelblank morgon på sensommaren, på ett nyss skördat sädesfält. Detta uppger Lars Pettersson, som är väl förtrogen med belysningsförhållandena på platsen.⁶ I målningen finns en rumseffekt genom att förgrund, mellanplan och bakgrund är klart åtskilda. Flickans gestalt upplevs som fast rotad i förgrunden. I mellanplanet urskiljer man gränslinjen mellan höjden hon står på med buskar och träd och vattnet som skymtar nedanför sluttningen. Den mörka skogen i bakgrunden fördjupar rumseffekten.

Kompositionen är fast genom att de parallella horisontalerna som avgränsar skogen uppåt och nedåt bryts mot de sneda konturerna i flickans kjol och räfsans skaft. Den är öppen både åt vänster, åt höger och nedåt: åt vänster genom att förlängningen av räfsan hamnar utanför bilden, åt höger genom att skriet från den öppna munnen ekar ut över vidderna, nedåt genom att kjolen delvis faller utanför bilden. Detta ger kompositionen balans. Det är anmärkningsvärt att konstnären placerat figuren närmare högerkanten trots att profilen är vänd åt höger och trots att ropet klingar ut åt höger. En mera konventionell konstnär hade haft en annan uppbyggnad med figuren till vänster om mittlinjen, så att ropet fått mera rymd att klinga ut.⁷

Till karaktären kan bilden beskrivas som målerisk. De belysta partierna på flätan och staven, på skjortans konturer och vänster ärm samt den lysande himlen och reflexerna på vattnet nedanför kontrasterar mot de mer skuggrika partierna i ansikte, klädedräkt och

⁴ Bäcksbacka, L 1955, 12.

⁵ Platsen är lätt att lokalisera enligt Lars Pettersson 1955, 37-38.

⁶ Pettersson, L 1955, 38.

⁷ Detta har jag förstått efter en kommentar av Christina Bäcksbacka, Helsingfors 5.3.2003.

skog. Färgskalan är naturlig med mjuka nyanser av gult, grönt, grått och brunt. De milda men samtidigt klara färgerna återger väl den tidiga morgonens atmosfär.

Detaljerna kan studeras närmare i bild 9 a-c.⁸ Ljusbehandlingen av flätan och skogstopparna i fjärran bidrar starkt till stämningen i bilden (bild 9 a). Det gör också den belysta vattenytan som skymtar fram emellan träden (bild 9 c). Den nedre delen av räfsans skaft har tidigare varit placerad något längre åt vänster (bild 9 b). I sitt slutliga läge blir skaftets riktning mera diagonal. Detta ökar spänningen i kompositionen.

Ellen Thesleffs målning *Eko* 1891 rönte särskild uppmärksamhet då den 30.9.1975 utgavs som frimärke (bild 9 d) tillsammans med en målning vardera av Maria Wiik och Helene Schjerfbeck.⁹ En liknande serie hade utgivits 1973 med motiv av Simberg, Sjöström och Rissanen.

När Ellen Thesleff började måla var hon omgiven av resterna av den franskinspirerade realism som allmänt härskade i Finland under 1880-talet. Spår av denna och en annalkande symbolism finns i hennes första uppmärksammade oljemålning *Eko* 1891 (jmf bild 2). Men det är intressant att se hur hon redan här är på väg bort från den förfinade realismen hos Berndtson in i ett alldeles eget lyriskt naturmåleri. Hon visar en stark känsla för naturen och det naturliga. Hon målar med breda penseldrag och arbetar frejdigt med ljus och skugga. Färgen är applicerad med både pensel och palettkniv på ett sätt som framkallar nästan skulpturala effekter. Thesleff har använt sig av skiktmåleri, det vill säga hon har lagt på färg i flera lager över varann. En gammal regel bjuder att man skall måla ”fett på magert” för att hindra sprickbildning.¹⁰ Bakgrunden tycks vara målåd först.¹¹ Markplanet och himlen ser ut att vara målade vått i vått. Gestalten som framträder så väl mot bakgrunden är målåd i ett senare skede. Riktigt säker på hur måleriet utförts kan man ändå inte vara, då bilden kan vara retuscherad i efterhand. I mellanplanet har konstnären lagt in en extra effekt genom att låta vattenytan skymta fram mellan träden. Ljusbehandlingen bidrar starkt till stämningen i bilden och ger den ett friskt och naturligt uttryck.

Ellen Thesleff visar att hon redan nu, trots sina unga år, har en egen naturlyrik som hon med hjälp av sin egen teknik kan forma i bild. Bilden *Eko* är till sin karaktär både en

⁸ Samtliga detaljförstorningar är framtagna på följande sätt: Bilderna scannades med en Agfa DuoScan flatbäddsscanner och efterbehandlades i Adobe Photoshop 5.5. Detta enligt uppgift från fil.dr. Stefan Gunnarsson, Evolutionsbiologiskt centrum, Uppsala Universitet. Arbetet utfördes under juni-augusti 1999.

⁹ Märket utgavs av Postverket i en valör av 0.40+0.10 mk och i en upplaga av 700.000 exemplar för att stöda Tuberkulosförbundet. Frammärket och uppgifterna har jag fått av Gunhild Lindström, Åbo 10.2.2003.

¹⁰ Lindberg 1989, 21.

¹¹ Detta framkom vid en diskussion med konstnären Staffan Östlund i Uppsala 19.2.1998.

lyrisk genrebild av en lantflicka och en personifikation av ekot snarare än ett porträtt av kamraten Veera.

Bild 10. Thyra Elisabeth 1892

Ellen Thesleff hade fullbordat sin första studieperiod 1891-92 i Paris och hade återvänt till Murole för att tillbringa sommaren där. Hon behövde smälta sina intryck och ge uttryck för vad hon lärt vid Académie Colarossi. Nu målade hon sin yngsta syster *Thyra Elisabeth* som var bara tolv år (bild 10). Det är ett relativt litet porträtt i olja på duk som finns på Helsingfors stads konstmuseum, endast 41,5 x 34,5 cm, signerat nere till vänster *E Thesleff 1892* och på kilramen *E Thesleff*. Duken är mycket fingrängad och ljust grunderad. Vid okulärbesiktning kan man tydligt se en kolskiss skymta fram vid konturerna av ansikte, hand och hår.¹² På vänster sida, ca 1,5 cm från kanten, löper en linje i kol som tyder på att konstnären kan ha tänkt sig tavlan något smalare.

Tavlan sändes till utställningen i Paris 1892 där den mottogs med blandade känslor. En del ansåg att den var nära besläktad med symbolismen som just haft sitt genombrott i Paris. Kritikerna i Finland hade svårare att förstå den. Nya Pressens kritiker ”stst” [pseudonym för författaren K.A. Tavaststjerna] var den enda som uttryckte sig positivt. Han ansåg att bilden präglades av ”en läcker lyrik och en raffinerad utstrålning”.¹³

Motivet skildrar en ung kvinna som sitter skönt tillbakalutad med vänstra armen över stolsryggen. I vänstra handen håller hon en vit lilja. Hennes kastanjebruna hår är utslaget. Ansiktsdragen är regelbundna, hon sitter med slutna ögon och över hennes ansikte vilar en stor ro. Hennes ljusa dräkt antyds endast i en grönbeige ton och harmonierar väl med den gyllene bakgrunden. Bilden är inramad av en förgylld ram, vars övre hörn inåt mot bilden är mjukt avrundade. I sin ikonografi kunde den mycket väl vara en madonnabild även om den är utförd som ett porträtt av Ellens yngsta syster, som då var endast 12 år. Fast egentligen är bilden inte ett porträtt av en ung kvinna utan snarare ett porträtt av en tradition att avbilda kvinnor med gloria i en särskild pose, såsom ett helgon.¹⁴ Motivet är förenklat och saknar berättande element. Bakgrunden är monokrom.

Rumsgestaltningen är ytmässig men i två parallella plan, så att gestalten i det främre planet avtecknar sig mot det släta bakgrundsplanet. Målningen är vid första anblicken

¹² Denna information har jag fått av konservator Marit Hannikainen vid ett besök på Helsingfors stads konstmuseum 14.11.2001.

¹³ Tirranen 1982-85, 136.

¹⁴ Stewen 1996, 19.

plastisk genom att det böjda linjespelet är framträdande, men den har också tydligt måleriska drag i fördelningen mellan ljus och skugga. Över ansiktet, den övre delen av bakgrunden och över handleden vilar ett mjukt ljus. Skuggor faller här och var över håret. Dräkten och nedre delen av bakgrunden är liksom överdragna av en slöja av mjuk skugga. Kompositionen är enhetlig och öppen till sin form genom att den vänstra armen faller utanför bilden. Den är symmetrisk och de sluttande axlarna gör den triangulär, något som understryks av ramens övre avrundade hörn. Målningen präglas av en varm, guldgul kolorit.

Detaljbilderna avslöjar en del inslag som är svåra att se i själva bilden. Uppe till höger syns skiktmåleriet i ansikte och bakgrund liksom hårets struktur (bild 10 a). I det förstoraade utsnittet av håret nere till vänster på sidan skönjer man tydligt enskilda hårstrån och hårslingor, som ligger inflätade i varandra på axeln, medan dukens struktur skymtar fram emellan dem (bild 10 b). Nere i det högra utsnittet framträder ett band av ljusa linjer, som bildar en gloria som omsluter ansiktet (bild 10 c).

Tekniken i *Thyra Elisabeth* har studerats med hjälp av noggrann okulärgranskning och mikroskopering. ”Det ser ut som om målningen har vit eller mycket ljus grund, tonad i ljusblått eller nästan turkos. Måleriet förefaller vara utfört med pensel. Även klädedräkten tycks vara målad med tunn pensel.¹⁵ Färglagren verkar ha strukits på tunt, så att de undre lagren lyser igenom. På halsens nedre del skymtar ett par skissartade streck, liksom för att markera halsens ringning. Målningen har fått liv genom att en brunaktig färg applicerats nederst på bakgrunden, ovanpå den gula. På vänster sida i bild ser det ut som om den mörkare färgen lagts på i breda penseldrag med platt pensel. Den svagt synliga glorian i bild 10 c verkar ha skrapats fram, kanhända med hjälp av en sticka.”¹⁶ Klädedräkten är mjukt utförd. Det mjuka intryck målningen som helhet ger, beror dels på den mycket utspädda färgen, dels på den milda färgskalan och på färgfältens bristande avgränsning.

Porträttet *Thyra Elisabeth*, som bär Ellens systems namn, har med sina slutna ögon och sitt rofyllda ansikte stark anknytning till symbolismen och syntetismen i Frankrike såsom dessa gestaltade sig vid Académie Colarossi i Paris under 1890-talet. Salme Sarajas-Korte skildrar i avsnittet ”Till Paris” Ellen Thesleffs förhållningssätt till symbolismen och syntetismen i 1890-talets Paris; symbolismen som betonade ”människans andel i en kosmisk harmoni och konstnärens intuitiva strävan till förbindelse med denna harmoni”

¹⁵ Bearbetning med palettkniv, svamp eller trasa skulle ha lämnat tydliga spår i ytans struktur.

¹⁶ Min översättning från finska. Texten härstammar från Marit Hannikainen och Marianne Miettinen vid Helsingfors stads konstmuseum 22.5.2002.

samt syntetismen som ”sökte formens arkaiska enkelhet”.¹⁷ Symbolismen avbildade inte naturen utan såg de gamla mästarna som förebilder. Syntetismen å sin sida betonade den förenklade formens betydelse särskilt i halvljus. Enligt min mening dominerar det symbolistiska inflytandet i denna målning *Thyra Elisabeth* så starkt att det finns fog för att kalla Ellen Thesleff symbolist vid denna tid.¹⁸ Men Thesleff var redan som symbolist en undantagsföreteelse, en representant för *målerisk symbolism* och *luminism* (se 1.4.4 Begreppsutredning, *Luminism*).¹⁹ Ellen Thesleff tolkade ljuset som en gemensam diffus yta i vilken allt smälte in i en mjuk ljusskymning.²⁰

Målningen *Thyra Elisabeth* har ett raffinerat uttryck av dröm och längtan och en starkt emotionell karaktär. Man kan spåra drag av Botticelli i handens mjuka linjer och liljans böjda stjälk. Målningen innehåller också ett element av helgon eller madonna som manifesterar sig i glorian - eller av uttråkad societetsflicka/slumrande mondän modell från överklassen, en känslsamhet som starkt påminner om preraphaeliten Rossettis *Beata Beatrix* (jmf bild 7). Men det finns också influenser av annat slag, såsom tydliga drag av färgharmonier hos t.ex. Puvis de Chavannes.²¹ Det kan inte förnekas att *Thyra Elisabeth* har drag av Carrière, trots att Ellen Thesleff inte så gärna ville tillstå det. Att jämföra med Munchs *Madonna* kan på sitt sätt vara intressant (jmf bild 8).²² Den känslomässiga likheten är stor, men man måste hålla i minnet att Munchs bild faktiskt är målad först 1894, alltså två år senare än Thesleffs bild. Det kan med andra ord vara så, att både Ellen Thesleff och Edvard Munch fått inspiration från betydligt äldre bilder.

Bild 11. Aspar 1893

Nästa verk är *Aspar*, en hög och smal oljemålning på duk. Den finns på Ateneum, har måtten 54,5 x 27,5 cm och är signerad nere till vänster *E. Thesleff.-93* (bild 11). Även den är målad i Murole men nästan ett år senare än *Thyra Elisabeth*, våren 1893. I mellantiden hade Ellens far gått bort efter en svår sjukdom den 1 augusti 1892.²³ Det tog Ellen Thesleff hårt då han betytt så mycket för henne både personligen och för hennes konst. Men när våren kommer och hon kan flytta ut till Murole igen kommer inspirationen tillbaka. Nu

¹⁷ Sarajas-Korte 1998, 26-29.

¹⁸ Sarajas-Korte 1981, 60.

¹⁹ Sarajas-Korte 1981, 213-225.

²⁰ Valkonen, O 1973, 59.

²¹ Sarajas-Korte 1989, 260.

²² Holger 1981, 44.

²³ Bäcksbäcka, L 1955, 17-18.

färgas hennes upplevelser i naturen av intryck från Frankrike. Hon har i minnet Parisluftens milda ”l’heure bleue” och hon överför sina intryck därifrån till Murole.²⁴

Jac Ahrenberg, en samtida finländsk kritiker i *Nya Pressen*, klassificerar Ellen Thesleff 1894 som *luminist*.²⁵ Därmed avser denne, att bilden behärskas av ett jämnt ljus, svaga skuggor och jämna färgytor, där valörerna ligger nära varandra. Men Ellen Thesleff själv vill inte fastna i inrutade teorier. Hon målar enligt mitt förmenande huvudsakligen utifrån sina egna känslor, trots att hon bygger på inspiration, som hon fått från olika håll.

Bildens höga, smala form är inspirerad av japansk konst som då var på modet i Paris.²⁶ Motivet utgörs av en avlövad aspunge i ljust grönvioletta toner. Den genomflyts av ett mörkare vattendrag målat i grönt ovanpå underliggande skikt i rödviolett. Snön har börjat smälta fläckvis och man anar att det är tidig vårskymning. I älvfåran skymtar några gråvioletta stenar otydligt mot det mera grönvioletta vattnet. Älvfårans borte strand skiftar mot grågrönt. De två aspstammarna i förgrunden står som pelare mot det mörkare vattnet. Deras ljusa grenverk avtecknar sig mot den grönvioletta skogen i den övre delen av bilden. Grenverket blir till ett snårigt mönster för betraktaren. I den allra närmaste förgrunden skymtar några strån av fjolårsgräs mot den vita snön. Det ger liv åt kompositionen.

Perspektivet i målningen *Aspar* är utformat så att horisonten ligger högt. Bilden har en klar djupverkan i bakgrunden men domineras ändå av älvfårans kraftiga horisontaler i förgrunden. Framställningen är nästan grafiskt ren i sin enkelhet. Skuggor faller på trädstammarna i förgrunden, på motsatta stranden och i skogen längst bort, men det är ändå det svaga skymningsljuset över hela landskapet som överväger. Kompositionen är väl balanserad genom att trädstammarnas vertikaler korsar älvfårans horisontaler. Den ljusa snårigheten i övre delen av bilden står väl mot det mörka lugna vattnet inunder. Den sparsamma gråvioletta färgskalan genombyts endast här och var av några ljusare fläckar.

Denna målning förefaller genomgående vara utförd med penslar av olika grovlek och målad i flera omgångar. Konstnären tycks ha börjat längst ned med att lägga vått i vått, men det verkar som om färgen flutit ut lite väl mycket, varför hon sedan fortsatt med torrare teknik.²⁷ Det ser ut som om Thesleff först målat bakgrunden och låtit den torka, därefter de distinkt tecknade stammarna och sist grenverket i ett översta skikt med en mycket fin pensel. Grenverket är knappast målat vått i vått då risken att det skulle flyta ihop varit stor. Till sist har hon sedan anlagt skuggorna på marken och på stammarna. Den

²⁴ Bäcksbäcka, L 1955, 16.

²⁵ Sarajas-Korte 1981, 211 och S.S-K [Sarajas-Korte] 1987, 332.

²⁶ Sarajas-Korte 1998, 40.

²⁷ Dessa kommentarer till hur det hela kan ha gått till har jag fått vid en diskussion med konstnären Staffan Östlund i Uppsala 19.2.1998.

gråblå, nästan monokroma färgskalan och den lätta penselföringen i fina drag återger landskapet mjukt och drömskt.

Stämningen i *Aspar* har härletts av Ahtola-Moorhouse utgående från Charles Baudelaire's texter om hur sinnesstämmningar kan överföras till landskapet: ”Baudelaire uppmuntrade konstnärerna att söka andliga motsvarigheter bland föremål, företeelser, idéer och känslor... Konstnärrens uppgift var att använda sin fantasi och intuition. Den synliga verkligheten var ju bara ett återsken av det sanna varat.”²⁸

Bilden *Aspar* är ett typexempel på *nordiskt stämningsmåleri* sådant det var på 1890-talet (se 1.4.4 Begreppsutredning, *Stämningsmåleri*). Måleriet är återhållsamt och verket har ett starkt asketiskt uttryck. Ellen Thesleff har blivit delaktig av den internationella skolningen hos Puvis de Chavannes, där elverna fick lära sig att återge landskapet med öppna sinnen utifrån deras egen erfarenhet.²⁹ Ellen Thesleff har funnit ett uttryckssätt som svarar mot hennes lyriska sinne och målar här ett ”själslandskap” med en melankoli som står i samklang med nyromantiken.³⁰

Bild 12. Violinspelerska 1896

Symbolismen strävade efter att tolka själens harmoni i konstens olika former. Musiken ansågs i sin renhet vara den högsta av konstformerna. Samhörigheten mellan konst och musik kunde bero på att både en ton och en färg ansågs ha direkt tillträde till själen.³¹ Många av de konstnärer som målade symbolistiskt strävade efter att måla så att deras konst kunde upplevas som musik.³²

I den Thesleffska familjen, där man både målade och musicerade, var alla intresserade av konst och musik. Ellen hade själv tagit piano- och sånglektioner och spelade gitarr. De tre systrarna Ellen, Gerda och Thyra musicerade ofta tillsammans. Som ett konkret uttryck för sitt musikintresse målade Ellen Thesleff flera gånger porträtt av musicerande familjemedlemmar och vänner. Hennes motiv hade också ofta anknytning till musiken: *Elegi*, *Chopins vals*, *Fågelfantasi* etc. Sommaren 1896 fullbordade hon ett

²⁸ Ahtola-Moorhouse 2001 a, 118. Detta citat anspelar på tankegångarna i Charles Baudelaire's diktsamling *Les Fleurs du Mal*, som utkom i original 1857 och i svensk översättning under namnet *Det ondas blommor*, översatt av Ingvar Björkeson, Stockholm 1986, 34.

²⁹ Brummer 1995, 49.

³⁰ Sinisalo 1998, 9.

³¹ Ringbom 1970, 90-91.

³² Tirranen 1982-85, 141.

porträtt av sin syster Thyra kallat *Violinspelerska* (bild 12).³³ Bilden är målad i olja på duk och är signerad nere till höger *E Thesleff - 96*. Vid höstutställningen 1896 fick den positiv kritik, varefter den inköptes till Ateneums konstsamlingar, där den fortfarande finns.

Målningen befinner sig i gott skick. Man fäster sig vid att den tydligen har haft tre olika format, först ett ursprungligt standardformat, sedan ett betydligt mindre och sist det nuvarande formatet 40 x 44 cm, som ligger mitt emellan de två tidigare formaten.³⁴ Man kan konstatera att tavlan har bytt kilram två gånger och att det fattas omvik överst och underst på den. Målningen kan ha ändrat format i samband med att den varit utställd i olika sammanhang åren efter att den blev färdig, nämligen 1896 på Finska Konstnärernas utställning på Ateneum i Helsingfors, 1897 på Konstafdelningen vid Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm samt 1899 på Konstföreningens utställning i Tammerfors och samma år på Konstföreningens i Åbo exposition i Stadshusets festsal.³⁵ Tyvärr saknas uppgift om tavlans mått i katalogerna från alla dessa utställningar.³⁶ De uppgifter om format som finns är: 40 x 43 cm i Bäcksbackas monografi 1955, s.134, likaså 40 x 43 cm i Ateneums katalog nr 7 1998, också s.134.³⁷ Kilramar spänns ofta vid behov varvid måtten kan ändras.³⁸

Genom noggrann granskning av målningen kan man ändå dra vissa slutsatser om dess tidigare format. Målningen kan ha varit betydligt större från början. Detta kan man sluta sig till av att färgen går ända ut till kanten på alla sidor av bilden.³⁹ Det kan alltså vara så att Ellen Thesleff beskurit bilden på alla sidor. Man frågar sig om den möjligen har varit kvadratisk från början, som så många av Thesleffs bilder senare. Enligt min mening är det knappast troligt, om man tar i beaktande att Thesleff i allmänhet börjar använda kvadratiska format först ca 1904-05.⁴⁰ Hon fortsätter sedan av och till med det fram till mitten av 20-talet.

Bilden är komponerad som en bröstbild med modellen i profil. Violinisten vilar på stråken. Den ljusa gestalten avtecknar sig mot en mörk bakgrund, vilket skapar närhet och djupverkan på samma gång. Ansiktet är väl belyst men ljuset är mjukt och skuggorna

³³ Bäcksbacka, L 1955, 95.

³⁴ Tavlans mått och den nya tekniska informationen om *Violinspelerska* härrör från studier på Ateneums konserveringsavdelning tillsammans med chefskonservator Tuulikki Kilpinen, Ateneum och professor Bo Ossian Lindberg, Konstvetenskapliga Institutionen, Åbo Akademi 13.11.2001.

³⁵ Dessa uppgifter är hämtade från *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7 1998, 222.

³⁶ Enligt Ateneums bibliotekarie Ari Latvi 10.6.2002.

³⁷ På ett odaterat faktablad, som jag fick ta del av på Ateneum den 13 november 2001, anges en uppdatering av storleken till 40 x 44 cm.

³⁸ Christina Bäcksbacka 5.3.2003.

³⁹ Tuulikki Kilpinen 3.6.2002.

⁴⁰ Detta har jag fått fram genom att granska de angivna formaten i Bäcksbacka, L 1955, 129-170.

svaga. Den vita blusen är nästan genomskinlig och ansiktsuttrycket mildt. Den fjärrskådande blicken vittnar om att violinisten är djupt försjunken i sin musik. Hon är nästan helgonlik i sin framtoning. Hon symboliserar och personifierar musiken. Till formen är bilden enhetlig och öppen. Kompositionen är triangulär. Linjerna som tecknar modellens nacke och rygg kröker sig som instrumentets former. Hårknuten och violinen balanserar varandra. Den jordbruna färgskalan är mild. Halva bilden karakteriseras av en skimrande genomskinlighet, andra hälften av lugna jordfärger i brunviolett med en ton av grågrönt. Hudfärgen har ett svagt rosenskimmer.

Måleritekniken i *Violinspelerska* bygger på det klassiska sättet att måla porträtt. Ellen Thesleff har att börja med valt en mycket fingrängig limmad linneduk, grunderad med gulvit färg. På den har hon först gjort en kolskiss av motivet, varefter hon i mycket utspädd färg gjort ett första utkast, en *ébauche*. Detta kan man se i kanten till höger i bild, invid stråken (bild 12 a). Måleriet på bakgrund och klädedräkt är utfört vått i vått med pensel i rätt långa penseldrag i mycket tunn färg, särskilt på bakgrunden på höger sida. Där har konstnären sedan skrapat med palettkniv för att lätta upp färgen. Den skrapade bakgrundsytan ökar bildens uttryckskraft.⁴¹ Måleriet är utfört som skiktmåleri, endast ansiktets profil har en torrare karaktär. Färgerna är huvudsakligen tre: hudfärg, vitt och brunt, i stil med Carrière och det sena 1800-talets syntetism. Oljemåleri gör det möjligt för konstnären att förändra sin teckning eller sitt utkast, på ett sätt som t.ex. tempera eller fresker inte tillåter.⁴² Genom att observera en målning i infrarött ljus (IR), kan man studera eventuella strukturer, som ligger dolda inne i målningen, såsom en tecknad skiss eller ändringar i kompositionen.⁴³ Med hjälp av Tuulikki Kilpinen och Ateneums IR-video kunde vi på skärm få fram intressant information om Thesleffs måleriteknik i *Violinspelerska*. Vid studien användes enligt Kilpinen en video med Hamamatsu-rör med un. 1800 nanometer. Konturerna runt hela gestalten och violinen tycks vara omarbetade. I nacken och profilen framträder ändringarna tydligt (bild 12 b). Särskilt i nacken ser det ut som om konturerna flyttats utåt under måleriets gång. Dessa justeringar var möjliga på grund av att den använda färgen var mycket tunn.

Över gestalten vilar ett mildt *chiaroscuro* som man särskilt fäster sig vid på hudpartierna, men också på hår, violin och klädedräkt. I klädedräkten kan man dock även skönja drag av impressionistisk teknik. Koloriten har lättats upp med vitt och den förtunnade vita färgen har lagts på i tydligt skönjbara penseldrag. Den vita blusen, som ger bilden karaktär av *peinture claire*, har målats mera skissartat än de väl genomarbetade

⁴¹ Detta har jag förstått vid diskussion med min handledare Bo Ossian Lindberg 13.11.2001.

⁴² Stewen 1995, 96.

⁴³ Jensen 2001, 24 och Kilpinen 2001, 86-111.

bruna och hudfärgade partierna. Genom att på detta sätt *kombinera* det franska klassiska måleriet med impressionistisk teknik ger Ellen Thesleff porträttet ett harmoniskt uttryck som stämmer med den rådande symbolismen. Släktskapen med Carrières porträttkonst kan inte förnekas, trots att Ellen Thesleff inte så gärna ville jämföras med honom. Likheten ligger i den sparsamma färgskalan och sättet att framhäva ansiktsdragen genom att ställa det belysta ansiktet mot en mörk monokrom bakgrund (jmf bild 4). Renodlad symbolism är det emellertid inte fråga om, eftersom målningen *Violinspelerska* saknar de ytmässiga och dekorativa drag som är så typiska för den utpräglade symbolismen, t.ex. i *Thyra Elisabeth* 1892. Men målningen känns angelägen för att den präglas av både målerisk och musikalisk ljuvhet.

Bild 13. Thyra Thesleff 1900

År 1900 är ett annorlunda år för Ellen Thesleff. Redan i januari reser hon till Paris, där hon arbetar flitigt med både etsningar, teckningar och målningar. Ellen Thesleff deltar i Världsutställningen den 1 maj 1900 och blir tilldelad bronsmedalj.⁴⁴ Hon hade sänt in följande verk till utställningen: *Spegelbild* (teckning), 3 st *porträtt* och *Fiolspelare*, men det framgår inte för vad hon fick priset.⁴⁵ Evenemanget uppmärksammas och firas av familj och konstnärskamrater såsom Edelfelt, Gallén, Vallgren och Enckell. Enligt Edelfelts utsago hade Thesleff kanske kunnat få silvermedalj, om inte hennes målningar varit så små.⁴⁶

Målningen *Thyra Thesleff* är målad just detta år 1900 och är privatägd (bild 13).⁴⁷ Jag har valt att ta med den därför att den är målad fyra år senare än föregående bild, under en mellanperiod av sökande som Ellen Thesleff genomgår i sitt oljemåleri före och efter sekelskiftet 1900. Den definieras som ”en bröstbild till höger vänd en face, (tidigare helfigur, senare av konstnärinnan kraftigt beskuren nedtill)”.⁴⁸ Mått 42 x 46 cm. Signerad nere till höger *E. Thesleff 1900*, påskrivnen uppe till vänster *Thyra Elisabeth*.

Motivet är systemn Thyra som denna gång sitter med armarna i kors, kroppen vriden lite snett mot vänster i bild och ansiktet en face. Blicken i de stora ögonen möter lugnt

⁴⁴ Bäcksbäcka, L 1955, 36-38.

⁴⁵ *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 222 och Bäcksbäcka, L 1955, 37.

⁴⁶ Bäcksbäcka, L 1955, 37.

⁴⁷ Denna målning tillhör de många privatägda bilder, som blev tillgängliga för allmänheten vid den stora Thesleffutställningen på Ateneum 1998.

⁴⁸ Bäcksbäcka, L 1955, 136.

betraktaren. Vänster hand vilar med ett stadigt grepp på höger arm. Hon är iförd en mjuk gulvit tröja med V-formad urringning. Här återfinns samma regelbundna ansiktsdrag som i det förra porträttet av Thyra (bild10), men håret är nu samlat i nacken. Vridningen i rörelsen ger upphov till tydliga veck på halsen. Den lugna gestalten avtecknar sig mot en mjukt grön bakgrund, kraftigt skuggad på vänster sida. Modellens sneda sittställning ger bilden djup. Formerna modelleras fram med hjälp av utpräglade skuggor på hud, klädedräkt och bakgrund. Bilden har, som tidigare nämnts, av Ellen Thesleff själv skurits ned från helfigur till bröstbild. Det tyder på att hon inte varit nöjd med kompositionen. I sin nuvarande form är kompositionen triangulär och öppen genom att båda armarna och ryggen faller delvis utanför bilden. Koloriten är varm och mjuk i gulvitt, olivgrönt, hudfärg, brunt och svart.

Både teknik och uttryck i detta porträtt har en annan karaktär än i porträttet *Thyra Elisabeth* 1892 (bild 10), målat åtta år tidigare. *Thyra Thesleff* saknar symbolistiska inslag. Kompositionen är stramare till sin uppbyggnad och färgerna är fortfarande lugna men mättade på ett nytt sätt. Penselföringen är grövre och mera uttalad än tidigare, med längre penseldrag särskilt på den vita dräkten. Skuggningen på handen, halsen och bakgrunden är kraftig. Målningen är uppbyggd av rena färgytor och ställvis utpräglade konturer, vilket gör att den har vissa likheter med Edouard Manets måleri under hans tidiga svarta period. Detta gäller särskilt den logiska kompositionen och förenklingen i linjer och färger.⁴⁹ Man kan också associera porträttets klassiska skönhet till antikens skulpturer.⁵⁰ Eller man kan på grund av det kraftfulla linjespelet komma att tänka på Rissanens fasta linjeföring.⁵¹ Ellen Thesleff utvecklar redan här, efter sin känsliga och mjuka symbolism, ett måleri som avviker från andra tongivande finländska konstnärer, såsom Akseli Gallen Kallela och Pekka Halonen.⁵²

Enligt min mening är *Thyra Thesleff* annorlunda än de hittills presenterade verken. Det är visserligen återigen fråga om en syntes av intryck från olika håll, men den egna säkerheten har blivit större. Konstnären arbetar nu frejdigt med ljus och skugga och bilden blir mera markant utmejslad i färg och form än tidigare. Uttrycket kan beskrivas som rent och klart, på något sätt mera medvetet. Detta porträtt är med sin fast formade komposition och kraftfulla penselföring, sina rena mättade färger och effektfullt anlagda skuggor ett klart tecken på en ny inriktning i Ellen Thesleffs sätt att måla. Det pekar framåt mot en begynnande kolorism: en ny färgmedvetenhet i stark utveckling från och med 1906.

⁴⁹ Jfr Manets *Flöjtblåsaren* 1866, *Impressionist Paintings in the Louvre*, London 1963, 96.

⁵⁰ Sarajas-Korte 1998, 45.

⁵¹ Detta påpekande härstammar från Rolf Nummelin i samband med granskning av min avhandling pro gradu vid Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi 11.8.1998.

⁵² Valkonen, O 1973, 59.

3.2 Teckning

Tecknandet kan betraktas som grunden för konstnärligt skapande. I det enkla tecknandet kommer konstnärens förmåga att uttrycka sig med enkla linjer till synes. Det är därför fascinerande att följa hur Ellen Thesleffs tecknande utvecklas i förhållande till hennes andra konstformer. Jag avser att spegla tecknandet vid olika tidpunkter och undersöka hur det utvecklas i förhållande till oljemåleriet.

Thesleff arbetade i gängse material som kol och pastell, men prövade också att kombinera blyerts med sepia.⁵³ Det förekommer även tusch och blått bläck.⁵⁴ Tecknandet fanns i bakgrunden under hela Thesleffs verksamma tid. Det var för Ellen Thesleff lika viktigt att teckna som att måla.⁵⁵ Det finns bland hennes efterlämnade skisser enkla teckningar av mycket tidigt datum. Jag har i stället utsett två mera genomarbetade bilder att representera hennes tidiga tecknande, nämligen *I stugan* från 1891, tecknad i pastellkrita, samt *Självporträtt* 1894-95 i blyerts och sepia.

Bild 14. *I stugan* 1891 - pastell.

Studieåret 1890/91 var Ellen Thesleff elev vid Gunnar Berndtsons akademi i Helsingfors. Under höstterminen gjorde hon förstudier till kommande verk, bland annat till pastellen *I stugan* (bild 14), som sedan slutfördes under vårterminen.⁵⁶ Den tillhör Åbo konstmuseum, där den ingår i Nils Dahlströms samling. Dess mått är 54 x 50 cm och den är signerad nere till höger *E Thesleff -91*.

Motivet föreställer fyra personer i en bondstuga efter avslutad måltid. Tre av dem sitter på en bänk med rygg eller sida mot betraktaren, den fjärde skymtar längst in i hörnet vid kortsidan av bordet. Bilden domineras av den skrattande flickan som sitter i förgrunden med en tom stäva i sin hand. Att stävan är tom framgår av hennes sätt att hålla den med ena handen och luta den mot benet. Kanske är hon just i färd med att bryta upp från bordet, men någon har bett henne stanna kvar som motiv i bilden. Genom fönstren faller ljuset in på matbordet, där ett par skålar ännu skymtar efter den nyss fullbordade måltiden.

⁵³ Sepia är ett brunaktigt färgämne som utvinns ur bläckfiskens bläck. Gavel & Lindholm 1975, 29.

⁵⁴ Christina Bäcksbacka 5.3.2003.

⁵⁵ S.S-K. [Salme Sarajas-Korte] 1981, 46 och S.S-K. 1987, 334.

⁵⁶ Bäcksbacka, L 1955, 12.

Denna bild är som ett skolexempel på rumsgestaltning, formala egenskaper och komposition. Rummet har en stark djupverkan som markeras av bänkens och bordets linjer. Denna effekt förstärks ytterligare av att människorna blir mindre längre bort. Teckningen *I stugan* är till sin karaktär plastisk; den gör intryck genom formen snarare än genom färgerna. Kontrasten mellan ljus och skugga är så tydlig att man undrar om det är syftet med denna bild att öva ljuseffekter. Ljuset faller in från två håll, dels bakifrån genom det synliga fönstret på gestalternas ryggar och bakhuvuden, dels framifrån på bord och bänk samt på flickans ansikte och högra hand. Kompositionen är öppen i och med att bordet och fönstret delvis ligger utanför bilden. Bordets och bänkens diagonaler bryts mot de lodräta gestalterna och ger därmed bilden balans men också en viss spänning. Den övervägande mörka koloriten förstärker effekten av vardag hos ett arbetslag som lever under enkla förhållanden.

Att teckna i pastellkrita ställde på 1890-talet alldeles speciella krav på konstnären. Verkligheten skulle återges i bild så naturtroget som möjligt. Det gällde att få fram en ytstruktur av textil, trä, hud och hår genom att täcka hela ytan med tunna streck med krita. Sålunda präglas kompositionen *I stugan* från 1891 av täta, mörka linjer i pastellkrita över hela bildytan. Bilden kan tänkas vara en klassisk övningsuppgift, där perspektiv och ljusbehandling spelar huvudrollen. Perspektivet är väl avvägt mellan personerna och rummets inventarier, och balansen mellan ljus och skugga är spännande.

Teckningen *I stugan* är en typisk genrebild från en 1800-talsmiljö i det inre av Finland. Bildens uttryck associerar osökt till Runebergs *Älgskyttarne*, som inleds med orden: ”Aftonvarden var nyss fulländad i torpet. En lämning låg på det rymliga bordet ännu, kring stävan med kalja stycken av hålkaksbröd och i koppar potätor och mujkor.”⁵⁷ Bilden skulle kunna vara en illustration till dikten i fråga om den inte varit tecknad i dagsljus. Det är känt att Johan Ludvig Runeberg året innan *Älgskyttarne* utkom bodde inackorderad hos en familj af Enehjelm i Ruovesi, alltså i samma trakt där Ellen Thesleff sedermera slog sig ned, när hon byggde sin egenhändigt ritade villa Casa Bianca. Bilden bekräftar att Ellen Thesleff var väl förtrogen med förhållandena i trakten. Hon har här vid endast tjugotvå års ålder på ett övertygande sätt förmått återge en glimt av vardagen i den enkla stugmiljön och har löst sin uppgift med det tidstypiska motivet väl.

⁵⁷ Runeberg 1957, 69. *Älgskyttarne* utkom första gången i tryck 1826. Ordet ”kalja” motsvarar närmast svagdricka i Sverige (författarens anmärkning).

Bild 15. Självpporträtt 1894-95 - blyerts och sepia

Det ligger nära till hands att som bakgrund till *Självpporträtt 1894-95* (bild 15) återge en liten dikt som Ellen Thesleff själv skrivit:⁵⁸

Tre personer inom en (jag själv) -

1 urmänniskan i mig som alltid funnits

2 den som känner och lever i det levande livet

3 geniet den som kan gå ur sig själv och se in i sig själv. Guden finns inom en själv.

På senhösten 1893 var konstnärinnan åter i Paris. Hon tillbringade mycket tid i Louvren bl.a. på egyptiska avdelningen där hon gjorde anteckningar om figurernas färger, konturer och deras ”fasta slutenhet”.⁵⁹ Hon lärde sig att se, avväga och komponera med större säkerhet. Den 3 januari 1894 fick hon avgångsbetyg från Académie Colarossi och begav sig till Florens för första gången. Denna vår arbetade hon med kopiering tillsammans med Helene Schjerfbeck. Hon reste också till Venedig, Rom och Milano, där Leonardos *Nattvarden* gjorde ett starkt intryck på henne.

Nu återgick Ellen Thesleff till tidigare påbörjade skisser för ett självporträtt. På senhösten 1894 började hon på allvar arbeta med det som blev hennes *Självpporträtt 1894-95* (bild 15). Det finns på Ateneum och har måtten 31,5 x 23,5 cm. Det ställdes ut första gången på Finska Konstföreningens vårutställning 1895. Men konstnären var inte nöjd och arbetade vidare med bilden. Den ställdes sedan ut på nytt på Finska Konstnärernas utställning samma höst. Därför är den signerad två gånger nere till höger: *E.Th. / nov.-94* och *Den 4 okt.-95 / E Th /-94*. I anslutning till signaturerna kan man med en viss svårighet nedanför ansiktet urskilja två små skisserade ansikten, varav ett större i profil mitt under hakan, med tillhörande uppsträckta armar i brunare sepia och ett mindre en face snett nedanför till höger utfört i blyerts. Två separata skisser som råkar finnas på samma blad talar för att konstnären börjat teckna på ett papper, där det redan tidigare fanns ett par små ansikten. Så vitt jag förstår är avsikten inte att de små ansiktena skall störa helhetsintrycket av porträttet. De verkar ha tillkommit mer eller mindre av en tillfällighet. Jag anser att dessa små ansikten är något helt annat än de fantasifigurer som jag nämner i inledningen att Ahtola-Moorhouse tycker sig se i Thesleffs sena verk. Mellan dem och de av Ahtola-Moorhouse påstådda fantasifigurer ligger en tidsrymd av ca 40 år.

⁵⁸ *Ellen Thesleff. Dikter och tankar* 1954, 29. Tyvärr är just denna dikt odaterad i samlingen.

⁵⁹ Bäcksbäcka, L 1955, 18-25.

Porträttet bemöttes med ampla lovord bl.a. av Edelfelt och Gallén och inköptes av konstnärskamraterna efter utställningen för att senare överföras till Ateneum. Motivet återger konstnärinnans ansikte i närbild. Det är svårt att se om ansiktet inramas av hår eller om det är insvept i ett huckle som tillhör dräkten. Dragen går att känna igen från samtida fotografier och från tidigare självporträtt, men det är inte porträttligheten som betyder mest. Det är snarare det djupt allvarliga ansiktsuttrycket som berör åskådaren. Ögonen är stora, munnen halvöppen. Den öppna blicken mönstrar åskådaren. Eller kanske man kan uttrycka det så, att konstnären utlämnar sitt tankfulla ansikte åt betraktaren. Det finns ingenting ovidkommande som stör. Ansiktsuttrycket är drömmande och tankfullt, det är som att få ett avtryck av konstnärens själ.

Bilden har djupverkan genom att det ljusa ansiktet framträder väl mot den mörka bakgrunden. Den är både grafisk och målerisk, med flytande övergångar mellan ansikte och hår, figur och bakgrund. Skuggorna är mjuka, kraftigare i de starkt belysta partierna av ansiktet kring mun och näsa. Kompositionen är till sin karaktär öppen nedåt, till sin form enhetlig, symmetrisk och triangulär. Det asketiska i bilden förstärks av den sandfärgade tonen och den mörka bakgrunden.

Tekniken är en kombination av blyerts och sepia. Porträttet får sin speciella karaktär av distinkta linjer i sepia och mjuka skuggor i blyerts, lagda på en milt sandfärgad bakgrund. Den lugna bottenfärgen och det spretiga sättet att teckna ger en speciell effekt, som gör ett starkt intryck på betraktaren. Ansiktsuttrycket är djupt tankfullt och meditativt, medan det konstnärliga uttrycket i bilden är mjukt och innehållsmättat. Bilden är ” i sitt avslöjande, sitt ljusdunkel och sin sprödhet nästan opersonlig, överindividuell . . . ”⁶⁰ Genom att färgeffekterna reduceras till ett minimum framträder konstnärens personlighet.⁶¹ Ellen Thesleff såg redan i sin ungdom konstnärens uppgift som något heligt. Hon hade en aristokratisk självkänsla och uppfattade sig som ett geni, trots att hon aldrig blev erkänd av sin samtid på samma sätt som en del manliga konstnärer.⁶²

Den speciella tekniken gör att Thesleff här uppnår ett uttryck, som hon knappast kunde ha fått fram i olja. Med hjälp av blyerts och sepia kombinerar hon linje och ljusdunkel i ett mjukt *chiaroscuro*. Tekniken går tillbaka på Thesleffs tidiga studier av Leonardos verk i Paris och Milano, men också på hennes utbildning hos Carrière i Paris. Man kan associera till Leonardos inåtvända meditativa ansikten, t.ex. hans Kristusansikte i *Nattvarden* från 1495-1498, (se bild 5), som Ellen Thesleff sett och beundrat 1894, alltså

⁶⁰ Stewen 1987, 129.

⁶¹ Levanto, 1987, 116.

⁶² Huusko 2001, 158.

det år då hon påbörjade sitt *Självporträtt* i blyerts och sepia.⁶³ Också 1895 studerade hon Leonardos verk i Bologna.⁶⁴ Enligt min mening kan man också spåra inflytande från Carrière, t.ex. i hans porträtt *Paul Verlaine* (se bild 4). Möjligen är detta det mest mogna exemplet på 1890-talets ”svarta kolorism”.⁶⁵ Återigen måste det precis som tidigare poängteras, att Ellen Thesleff inte imiterade andra, utan gjorde synteser baserade på sin egen inspiration och förebilder från olika håll. Hon hanterade materialet på sitt eget sätt.

3.3 Koppargrafik

Koppargrafik innebär något nytt för en tecknare: konstnären får pröva sin förmåga i en teknik där hon kan mångfaldiga sina alster. Mellan 1897 och 1907 hade Ellen Thesleff en trevande mellanperiod då hon sökte sig nya vägar. Mellan 1899 och 1905 ägnade hon sig också sporadiskt åt koppargrafik.⁶⁶ Trots att de grafiska teknikerna är ganska komplicerade, prövade Thesleff både en mekanisk metod, tornålsgravyr, och en kemisk metod, mjukgrundsetsning. Att handskas med tryckplåt och syror var emellertid inte så enkelt. Därför lät Ellen Thesleff Tilgmanns boktryckeri, som anlätades av många konstnärer vid denna tid, göra sina avdrag.⁶⁷ Här presenteras två exempel på koppargrafik, *Barnhuvud, Yvonne* 1903 (bild 16), utförd i tornålsgrafik och *Fredagsmarknad, Florens* 1907 (bild 17), hittills klassad som mjukgrundsetsning (se mitt resonemang betr. bild 17).

Bild 16. Barnhuvud (Yvonne) 1903 - tornålsgravyr

Vårvintern 1903 började med en intensiv arbetsperiod. Nu tillkom den lilla etsningen *Barnhuvud (Yvonne)* (bild 16). Det finns flera avdrag, varav ett ägs av Ateneum.⁶⁸ Bilden har följande mått: bladet 20,7 x 18,2 cm och plåten 10,6 x 10,6 cm. Bladet är signerat nere till vänster *Thesleff* och plåten nere till vänster *ET. 14.4.-03*. Den lilla bilden är utförd i tornålsteknik. Om denna arbetsfyllda period vet man inte så mycket utom att Ellen Thesleff, när hon nu var i Helsingfors, passade på att emellanåt träffa sina

⁶³ Bäcksbäck 1955, 23.

⁶⁴ Bäcksbäck 1955, 27.

⁶⁵ Sarajas-Korte 2001, 125.

⁶⁶ *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7 1998, 15-16.

⁶⁷ Bäcksbäck, L 1955, 40.

⁶⁸ Enligt uppgift av Ateneums grafikexpert Heikki Malme 24.5.2002.

konstnärskamrater Sigrid Schauman, Beda Stjerschantz och Magnus Enckell.⁶⁹ Thesleff deltog i Konstnärernas höstutställning med rätt många verk. Det var en blandad kollektion denna gång. Kritiken uppmärksammade detta, och Ellen Thesleff fick höra att hon nu var inne i en brytningstid.

Motivet är ett litet barn i profil, vänt mot höger i bild. Det föreställer brodern Eynars dotter Yvonne och är skissartat utfört. Med bara några få linjer skulpteras det lilla barnansiktet fram. Pannans mjuka linje upprepas i kindens rundning. Den lilla potatisnäsan har sin motsvarighet i hakpartiet. De långa ögonfransarna och de lite spretiga hårtestarna ger ansiktet liv. Några få skuggande streck kring öga, näsa och haka - och bilden är komplett.

När man studerar kompositionen närmare kan man konstatera att det lilla ansiktet framträder tydligt tredimensionellt mot bakgrunden trots det enkla anslaget. Med hjälp av några få skuggande linjer framhävs de ljusa partierna. Man kan skönja en omvänd och en rättvänd S-linje i kompositionen: den omvända går längs pannan och näsan, den rättvända från nedre delen av pannan genom ögat nedåt längs kindens främre rundning. Det är genialt att placera ansiktet i övre kanten av bildytan och lämna rymd både till vänster, till höger och nedanför. Linjernas brunviolettera färg och det rosafärgade pappret fullbordar verket. Det är en riktig levande liten barnunge som möter oss i *Yvonne*.

Barnhuvud (Yvonne) är utförd i den sofistikerade torrnålstekniken som innebär att rista med nål på en tryckplåt.⁷⁰ Nålen lämnar på sidorna av den ristade linjen vallar eller grader som ger linjen mjukhet. Detta beror på att färgen fastnar inte enbart i den ristade skåran utan också i graderna vid sidan om. Man kan därutöver öka mjukheten i svängda linjer genom att vrida plåten under ristningen.⁷¹ Efter ristning och rengöring av plåten följer infärgning och tryckning på fuktat koppartryckspapper.

Linjerna i denna bild är för det mesta till sin form mjukt krökta, utom hår och ögonfransar som återges med korta spretiga streck. Med hjälp av små tekniska finesser har Ellen Thesleff sålunda på ett mästerligt sätt skulpterat fram det lilla barnet. Uttrycket är så utpräglat, att man kan reflektera över om det kunnat uppnås i andra tekniker än i teckning.

⁶⁹ Bäcksbäcka, L 1955, 39-40.

⁷⁰ Gascoigne 1986, 11 och Gavel & Lindholm 1975, 78.

⁷¹ Detta framkom vid en diskussion med adjunkten i grafik Olof Sandahl vid Konsthögskolan i Stockholm 31.5.1999.

Bild 17. Fredagsmarknad, Florens 1907 - mjukgrundsetsning

År 1907 verkade vara de olika teknikernas år för Ellen Thesleff: hon fascinerades av dagrarna i Arnodalen och återgav dem i olja, började på allvar att arbeta med träsnitt och tecknade mycket.⁷² Härtill kom att hon också prövade att etsa i mjukgrundsteknik, även kallad *verniss mou*. Bilden *Fredagsmarknad, Florens* som finns på Ateneum, är ett exempel på detta (bild 17). Det är som så ofta hos Ellen Thesleff en liten etsning, bladet är 12,5 x 17 cm och plåten 10,6 x 10,7 cm. Bladet är signerat nere till vänster *E.Thesleff* och nere i mitten *Florens 1907*. Plåten är signerad nere till vänster *venerdi / ET*.⁷³ En blyertsskiss till *Fredagsmarknad* återfinns i Ellen Thesleffs skissböcker på Ateneum i så gott som slutligt skick, med undantag av att de två ytterfigurerna är vända åt motsatt håll.⁷⁴ På pärmens insida i en annan bok finns en guldimitation i brons på papper av den slutliga bilden.⁷⁵

Motivet föreställer en tät grupp människor på marknaden i Florens, kunder eller flanörer i enkla kläder, oftast avbildade från sidan eller bakifrån. De flesta är män, i mitten skymtar en kvinna i långa kjolar. En del är i samspråk med varandra, som en man med livliga gester i mitten eller den lilla gruppen längst till höger. Umgänget ser ut att vara viktigare än kommersen, som man bara får ana sig till. Den vida stenläggningen i förgrunden tyder på att scenen utspelar sig på ett torg. I bakgrunden skymtar några valv och en pelargång. Kompositionen är öppen, symmetrisk och avpassad till bildens kvadratiska format. Huvudmotivet, gruppen i centrum, är kompakt. Fördelningen av ljus och skugga gör att de små gestalterna framträder tydligare.

Mjukgrundsetsning har fått sitt namn av att den mjuka grunden som har en stark motståndskraft mot syra ändå är ytterst känslig för beröring.⁷⁶ Man kan rita i den med både nål och tändsticka, och t.o.m. med fingrarna. Det går att göra avtryck i den av textilier och av löv. Det tekniska förfaringssättet är om möjligt ännu mera speciellt än vid tornålsgravyr. Mjukgrundsetsning tillgår i allmänhet så att man på en plåt applicerar en grund som gjorts mjuk och klibbig genom tillsats av vaselin, talg eller ister.⁷⁷ Över plåten spänns ett kornigt papper på vilket motivet tecknas med blyerts eller krita. När papperet tas bort har grunden fastnat på de tecknade linjerna, så att plåtens yta där har blivit bar. Plåten kan nu etsas och är efter rengöring klar för tryckning.

⁷² Bäcksböcker, L 1955, 46, 172.

⁷³ *Venerdi* är det italienska ordet för fredag.

⁷⁴ Ellen Thesleffs skissbok A IV 3449/26 med kartongpärm från 1907.

⁷⁵ Ellen Thesleffs skissbok A IV 3449/24, med kartongpärm, också från 1907.

⁷⁶ von Schantz & Arkö 1996, 33.

⁷⁷ Gascoigne 1986, 15 och von Schantz & Arkö 1996, 33.

I Ellen Thesleffs *Fredagsmarknad, Florens* kan man urskilja två olika grova typer av linjer: figurernas konturer är relativt grova, medan linjerna i bakgrunden och på marken är mycket finare. Detta skulle kunna bero på att konstnären utsatt plåten för olika långa etsningstider, varvid de grövre linjerna etsats under längre tid. Ateneums grafikexpert Heikki Malme antyder emellertid att det kan finnas andra orsaker till de olika grova linjerna.⁷⁸ Det kanske är så att *Fredagsmarknad, Florens* inte alls är en mjukgrundsetsning, som man tidigare trott.⁷⁹ Malme menar att Thesleff kanske använt sig av en vanlig hård etsningsgrund, men tecknat på plåten dels med tornål, dels med något grövre föremål. Malme anser att plåten i så fall bara utsatts för ett syrabad och att de finare linjerna härrör från tornålen.

Den använda tekniken gör att bilden får ett mjukt och nästan ”ulligt” uttryck. Hela bilden känns taktill. Den monokroma färgen i gulbrunt förhöjer uttrycket av torgatmosfär. För Ellen Thesleff var utformningen av motivet på plåten det väsentliga, ett experiment för sig, jämförbart med teckning överhuvudtaget. Det kunde gagna hennes kommande arbeten i andra tekniker.

Efter att under en relativt kort period ha prövat på komplicerade koppargrafiska metoder, som här representeras av *Barnhuvud (Yvonne)* och *Fredagsmarknad, Florens*, övergick Ellen Thesleff 1907 till att arbeta med trägrafik, vilket för hennes del omfattade såväl träsnitt som trägravyr. Det låg säkerligen bättre till för henne att arbeta i trä än i metall och hon slapp momentet med etsande syror.

Sammanfattning av den naturliga perioden

Till sist en allmän reflektion kring Ellen Thesleffs måleri under den naturliga perioden 1890-1905 och en kort kommentar om hennes konstnärskamrater i Finland vid denna tid. Oljemåleriet omfattar 1890-talet fram till ca 1900, då Thesleff hade en skapande paus, medan de övriga teknikerna sträcker sig något längre, ända fram till 1907.

Ellen Thesleffs verk. För att studera Ellen Thesleffs måleriteknik under den naturliga perioden har ett genom stickprov utvalt porträtt specialstuderats, nämligen *Violinspelerska* 1896 (bild 12). Resultaten tyder på att Thesleff byggde upp måleriet med hjälp av en

⁷⁸ Malme 24.5.2002.

⁷⁹ Den har klassats som mjukgrundsetsning både av Bäcksbacka, L 1955, 172 och i *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7 1998, 146.

kolskiss och/eller en *ébauche* och därefter steg för steg lade på färgen som var mycket tunn, vått i vått med pensel. Vid behov tillämpades skiktmåleri. Färgskalan var under hela denna period mjuk och jordnära utom i den sista målningen *Thyra Thesleff* 1900 (bild 13), där en klar tendens till kraftigare färger kan iakttas.

De fem utvalda oljmålningarna under perioden 1890-1905 visar prov på Ellen Thesleffs kunskap om stilar. Som tidigare framkommit bygger hennes grundutbildning och tidiga verk på den *franskinspirerade realismen* som man kan känna igen t.ex. i *Eko* 1891 (bild 9). Ekoflickan har också i sin uppläggning drag av *genremåleri* och av en annalkande symbolism. Men konstnären stannar inte där utan fortsätter att utveckla sin teknik i riktning mot ett måleri som rimmar väl med det *nordiska stämningsmåleriet*. Ett entydigt stämningsmåleri har vi i *Aspar* 1893 (bild 11), där skymningslandskapet i Ellen Thesleffs finländska hemtrakter kommer till uttryck med hjälp av hennes egen lyriska läggning och hennes lärares, inte minst Puvis de Chavannes', internationella skolning i måleriteknik.

Det mest utpräglade exemplet på en renodlad stil hos Ellen Thesleff finns i hennes symbolistiska porträtt av systern *Thyra Elisabeth* 1892 (bild 10). Här kan förekomma flera inspirationskällor, såsom Botticelli, Rossetti, Puvis de Chavannes med flera, men grundkaraktären i porträttet är ändå helt symbolistisk både till innehåll, form och färg. Om *Violinspelerska* 1896 (bild 12) kan man däremot inte säga att det är fråga om en entydig symbolism. Denna målning bygger visserligen innehållsmässigt på symbolismens idéer, men i utförandet kan man ana inspiration både från renässansens *chiaroscuro* och från impressionismens *peinture claire* samt spår av Carrières porträttkonst i form av den sparsamma färgskalan och det belysta ansiktet mot en mörkare bakgrund, *Färgasketism* (se 1.4.4 Begreppsutredning). Där saknas emellertid de ytmässiga och dekorativa drag som finns i *Thyra Elisabeth*, de drag som är så typiska för den utpräglade, entydiga symbolismen. *Violinspelerska* är alltså en syntes av påverkan från många olika håll.

Det sist behandlade porträttet under denna period, *Thyra Thesleff* 1900 (bild 13), har en helt annan karaktär än de tidigare nämnda bilderna. Trots att man även här kan associera till andra konstnärer som Manet och Rissanen, så är bilden på ett nytt sätt ett resultat av Ellen Thesleffs egen uttrycksförmåga. Målningen präglas av en ny fasthet i färg och form och pekar framåt, i riktning mot ökad kolorism. När det gäller de anförda bildexemplen på teckning och koppargrafik blir förhållandena annorlunda. Alla de fyra motiven kan på sätt och vis återföras till genremåleri: ett självporträtt och ett porträtt samt två miljöer. *Självporträtt* 1894-95 (bild 15), teckningen i blyerts och sepia, som bearbetades under två år, kan tänkas rymma erfarenheter från Leonardos *chiaroscuro* och Carrières svarta kolorism, men är ändå ett eget Thesleffarbete. Det är även fallet med de tre övriga verken: teckningen *I stugan* 1891 (bild 14) gjord i pastellkrita, tornålsgravyren

Barnhuvud (Yvonne) 1903 (bild 16) och mjukgrundsetsningen *Fredagsmarknad, Florens* 1907 (bild 17). Dessa bilder skiljer sig beträffande teknik och uttryck från det som Ellen Thesleff hittills gjort i olja. Syftet med dem tycks vara att konstnären ville sätta sig in i nya tekniker för att därigenom skapa nya uttryck. Därför präglas uttrycket i de bilderna i så hög grad av konstnärens egen inspiration och lust att experimentera med olika tekniker.

Redan på detta tidiga stadium är det uppenbart att Ellen Thesleff rättar linjekaraktär och färgskala efter det uttryck hon eftersträvar. Exempelen ovan bekräftar att den naturliga perioden gör skäl för sitt namn oavsett motiv, såsom porträtt, landskap eller miljö och typ av konstutövning, såsom olja, teckning eller koppargrafik. Det enda gemensamma draget, förutom det naturliga eller naturavbildande som kan återfinnas genom hela denna period är det *lyriska* uttrycket.⁸⁰ Det är det mjuka ljuset och den därtill anpassade formen och färgen som väcker den lyriska stämningen. I sina skissböcker från Parisåren (1891-94) har Thesleff poängterat halvljusets betydelse för formen. Hon skriver själv: ”Ju starkare ljus, dess djupare skugga. I starkt ljus försvinner formen. I djup skugga dito.”⁸¹

Sammanfattningsvis kan sägas om Ellen Thesleffs måleri under hela den första perioden att det är ett självständigt lyriskt måleri, trots att det inspirerats av samtida riktningar. Det lyriska draget är så uttalat att man kan karakterisera det som en underliggande symbolism, som faktiskt återkommer också i Thesleffs senare måleri. Men hennes symbolistiskt inriktade verk saknar ett litterärt berättande innehåll, något som ofta hörde symbolismen till.⁸² Under den första perioden söker sig Ellen Thesleff fram och lägger grunden till sin egen stil.

Jämförelser med andra konstnärer. Måleriet i Finland var under Ellen Thesleffs långa verksamhetstid starkt skiftande och mångfacetterat. Här fanns på 1890-talet Edelfelts genremåleri sida vid sida med Gallen-Kallelas nationalromantik, men också stämningmåleri och symbolism, när man så småningom övergick till att skildra själens landskap. I samband med Ellen Thesleff bör i första hand vännen från Paristiden Magnus Enckell (1870-1925) nämnas. Han hade tillsammans med Ellen Thesleff redan i Finland tagit ställning mot nationell realism och för andlig individcentrerad konst.⁸³ Thesleff och Enckell hade under en tid i Paris övat porträttmåleri genom att måla av varandra. Enckells

⁸⁰ Med *lyrisk* avser jag stämmingsfull, känslöbetonad. Se 1.4.4.

⁸¹ Ellen Thesleffs skissbok nr 3449/11 från 1891-94.

⁸² Christina Bäcksbacka 5.3.2003.

⁸³ Pennanen 1988, 8.

symbolistiska *Självporträtt* 1891 (bild 62), som växte fram i Paris är både till teknik och uttryck besläktat med Thesleffs symbolistiska porträtt (jfr bild 10). Genom målare som Thesleff och Enckell kom symbolismen in starkare i Finland än i något annat nordiskt land på 1890-talet.⁸⁴ Både Thesleff och Enckell hade dessutom studerat frescomåleri i Florens, Thesleff 1894 och Enckell 1898.

Bland konstnärskollegor i Finland bör också Helene Schjerfbeck (1862-1946) nämnas, då det finns beröringspunkter även mellan henne och Thesleff. Schjerfbeck var inte intresserad av tidens nationalromantiska motiv eller genremotiv.⁸⁵ Hon ville hellre ägna sig åt tekniska studier av olika slag. Så kom det sig att de båda konstnärinnorna 1894 satt i var sin cell i klostret San Marco i Florens och kopierade Fra Angelicos fresker. Det italienska landskapet med dis över Arnodalen fascinerade dem båda. Schjerfbeck prövade olika tekniker att måla ljus och dis över landskap med hjälp av lasyreffekter. Ett exempel på detta är *Landskap från Fiesole* 1894 (bild 63), där hon försökt få fram det disiga ljuset genom att använda vax.⁸⁶ Hon blev dock inte själv riktigt tillfreds med dessa försök och återvände snart till Finland för att aldrig mer återkomma till Italien. Ellen Thesleffs kraftmätning med det italienska landskapet och färgerna kommer senare, in på 1900-talet. Under Thesleffs koloristiska period 1906-1927 kommer också jämförelser med några finländska och en svensk konstnär att göras.

⁸⁴ Sinisalo 2000, 16.

⁸⁵ Ahtola-Moorhouse 2000, 30.

⁸⁶ Holger 1987, 22.

Del IV

Den koloristiska perioden 1906-1927

4 Den koloristiska perioden 1906-1927

Under åren kring sekelskiftet 1900 genomgick Ellen Thesleff i sin konstutövning en krisartad, sökande period som varade flera år. Hon orienterade sig fram på nya vägar och prövade nya tekniker och uttrycksformer. Sökandet ledde efter några år fram till en nyorientering i hennes konstnärsskap, där färgen kom att dominera allt mer. Därför betecknar jag denna period som den *koloristiska*. Benämningen den *blå perioden* är inte tillämpbar, fastän måleriet tidvis tar sig uttryck i blåmåleri, på grund av att det särskilt mot slutet förekommer så många andra färgklanger. För att spegla denna period har jag valt ut 9 oljemålningar, 1 teckning, 1 trägravyr, 8 träsnitt och 3 akvareller.

4.1 Oljemåleri

Utgångspunkten för oljemåleriet under den koloristiska perioden var de erfarenheter Ellen Thesleff skaffat sig under den naturliga perioden i sitt oljemåleri men måhända också i teckning och koppargrafik? Efter sekelskiftet 1900 har de franska stilarna från slutet av 1800-talet fått fotfäste även utanför Frankrike. Den viktigaste nya stilen, impressionismen, med motiv som speglar ögonblicket, med nya färgsubstanser och ny måleriteknik, gjorde det möjligt för konstnärerna att välja andra betingelser och bygga upp sina motiv på ett helt annat sätt. Också den franska avläggaren till expressionismen, fauvismen, kunde sprida en ny färgglädje i uttrycket.

Ellen Thesleff hade skaffat sig kunskaper i allt detta som hon nu kunde använda i nya sammanhang. Det viktigaste för Thesleff var inte längre att återge ett motiv på ett naturtroget sätt. Uttrycksfullheten i bilden blev allt viktigare. Ellen Thesleff fascinerades av fauvismen i Frankrike och började ca 1906 allt tydligare att se och modulera i färg. Av de 9 oljemålningarna står de 6 första för en tilltagande kolorism och den 7:e för höjdpunkten i perioden. De 2 återstående representerar en senare kolorism, en återgång från det koloristiska sättet att måla, tillbaka i riktning mot en större balans mellan färg och form.

Bild 18 Flickorna på ängen 1906

Från vintermånaderna 1905-06 i Helsingfors finns inga anmärkningsvärda målningar att notera. Men det var en sommar i Murole som förlöste Ellen Thesleffs måleri.¹ Trots upprepade perioder i Paris och Italien var det här på den finska landsbygden hon fann sin nya väg. Hon målade 1906 *Flickor*, senare vid en utställning även kallad *Flickorna på ängen*, som i dag ägs av Helsingfors stads konstmuseum (bild 18). Den är målad i olja på duk, dess mått är 59 x 60 cm och den är signerad nere till höger i skrivstil *E. Thesleff* men saknar uppgift om årtal.²

Målningen föreställer två flickor ute i naturen. Den hade från början en förklarande text: ”Tvenne flickor på en väg. Grön äng i fonden.” Huvudmotivet är två flickor som fängats mitt i sin rörelse. De håller båda blommor i handen. Den vänstra flickan lyfter sin blombukett och ropar ut över nejden. Hon är besläktad med Ellen Thesleffs tidigare *Eko*-gestalt 1891 (bild 9). Till skillnad från denna är hon vänd åt vänster. Jag föreställer mig att konstnärinnan när hon var yngre lät sin ekoflicka blicka åt höger, framåt, medan hon nu femton år senare låter henne se sig tillbaka. Den andra flickan på bilden är också fångad i sin rörelse. Hon är i färd med att plocka blommor. Marken flickorna står på och ängen i bakgrunden är målade i grova drag, utan detaljer. Man fäster sig vid en mörkgrön slagskugga på marken. Att slagskuggan är riktad åt två håll från flickans fötter är något av ett mysterium. Kan orsaken till detta vara att rörelsen i bilden ökar när skuggan liksom sprätter iväg ut åt två håll från gestalten, så att armarnas rörelse poängteras särskilt? Eller är det så att kompositionen som sådan får bättre balans på detta sätt? Förmodligen ligger förklaringen till mysteriet med den dubbla skuggan i båda dessa faktorer.

Flickorna på ängen har en tydligt förnimbar djupverkan, som förstärks av att den ojämna horisonten har placerats i övre kanten av bilden. Bilden är målerisk. Ett starkt ljus träffar gestalterna. Också marken och bakgrunden får liv av ljus med skarpa skuggor. Kompositionen har balans både i form och färg: i form genom att flickorna i sina rörelser vänder sig åt var sitt håll, i färg genom att den nedre delen i sandfärgat och mörkgrönt står mot den övre lugna ytan i grönt, där de två flickorna avtecknar sig i bjärta kulörer. Rörelsen i kombination med de kraftfulla färgerna väcker ett starkt gensvar hos åskådaren.

Måleritekniken är nu en annan, så mycket friare än i målningen *Eko* från 1891 (bild 9). Här har Ellen Thesleff använt sig av palettkniv och rena färger på ett sätt som påminner om Kandinskys måleri vid denna tid (se avsnitt 2.2). Kandinskys förman vid målarskolan

¹ Bäcksbacka, L 1955, 44-45.

² Att ifrågakvarnade bild *Flickor* målades 1906 framgår av Bäcksbacka, L 1955, 44.

Phalanx, Carl Palme, uttryckte det så, att ”färgen höll sig ju renare, när den inte borstades runt med olika penslar på paletten och förtunnades med olika emulsioner”.³ På så vis fick färgen en egen lyskraft. Kopplingen till Kandinsky kunde man också iaktta hos Ellen Thesleff i ett förenklat uttryck och i hennes sätt att skissera sitt motiv direkt på duken med palettkniv.⁴ Kandinsky hade lärt sina elever att arbeta så för att underlätta skisserandet utomhus.⁵ Detta var annorlunda än finländska målare i allmänhet gjorde. Redan 1906 anlade Ellen Thesleff ett expressionistiskt uttryck.⁶

Hela bilden tycks vara målad med palettkniv vått i vått i tjock färg. Särskilt de linjer som beskriver flickornas rörelser är dragna med stor kraft och säkerhet. Färgerna är verkningfulla på ett nytt sätt. Under det gröna fältet ligger en blå undermålning. Den gulaktiga marken bär spår av övermålning och undermålning i samma gröna färg som bakgrunden. Komplementfärgerna på ängen och vägen förstärker varandra. Flickornas dräkter tycks inte vara baserade på skiktmåleri i egentlig mening, d.v.s. övermålningar på undermålning. Varje dräkt tycks snarare vara målad växelvis, den första i blått på vitt eller vitt på blått, den andra i rosa på violett eller violett på rosa.⁷ Kolorismen har vunnit insteg i Thesleffs måleri. Man kommer osökt att tänka på fauvismens klara färger och Edvard Munchs expressionistiska stil, trots att bilden saknar det mörka ångestladdade, som är så typiskt för honom.

Det säkra handlaget med palettkniven, vilket ger en emaljaktig glans åt flickornas dräkter, syns särskilt väl i de tre detaljbilderna (bild 18 a-c). Hos den vita flickan kan man se hur konstnären murat med färg och kniv för att öka uttryckskraften. Den speciella ytstrukturen ger bilden ökad expressivitet, så att naturens kraft kommer fram. ”Det nya var det energiska, formupplösande rörelseintryck som färgerna och linjerna skapade.”⁸

Kritikerna i Finland visade att man uppfattat att det var fråga om ett nytt och revolutionerande måleri. Denna kolorism var från början till sin natur annorlunda än den som direkt utgående från impressionism och neoimpressionism kommit in i finskt måleri.⁹ När *Flickorna på ängen* ställdes ut på Finska Konstnärers utställning hösten 1906 skrev Sigurd Frosterus i *Finsk Tidskrift* att han såg en anknytning mellan Ellen Thesleffs nya färgkonst och Kandinskys arbeten som visats samma vår i Helsingfors: ”Ellen Thesleffs

³ Palme 1950, 45.

⁴ Valkonen, O 1973, 62.

⁵ Palme 1950, 45.

⁶ Valkonen, O 1973, 62.

⁷ Detta fick jag klart för mig vid ett besök hos konservator Marit Hannikainen på Helsingfors stads konstmuseum 14.11.2001.

⁸ Ojanperä 2001, 99.

⁹ Valkonen, O 1973, 59.

strålände visioner - tanken för osökt till Kandinsky - lysa som ett fönster i glasmosaik genom den gråa muren av kringhängande dukar. Det är ej några sagolandskap konstnärinnan visar oss utan helt enkel vardagsnatur, överförd till och uppfattad med alla sinnen - i stället för att speglas blott av ögat.”¹⁰ Gustaf Strengell skrev: ”Och Ellen Thesleff, över vars måleri den nordiska dimman så länge svävat, huru har ej hennes konst ur söderns solglans lånat nya och lysande färger. Dessa dukar så förnäma i sin säkerhet, huru tonar ej ur dem en rent sydländsk optimism. De äro fullt romantiska till sitt väsen, utan spår av nordisk tristess . . .”¹¹

Ellen Thesleff blir den första färgexpressionisten i Finland, redan 1905/06.¹² Som modernist är hon samtidigt med de europeiska avantgardistiska fauvisterna. Men *Flickorna på ången* bygger inte enbart på fauvism. Också i detta fall gör Ellen Thesleff en egen syntes. Hon kombinerar fauvismens klara färger och expressionismens häftiga sätt att uttrycka rörelse och känsla med impressionismens idéer om att fånga ögonblicket.

För att förstärka intrycket av Ellen Thesleffs tidiga modernism inkluderar jag här *Italienskt landskap*, målad på hösten samma år 1906 (bild 18 d). Även den är målad i olja på duk, dess mått är 46,5 x 41,5 cm och den är signerad nere till höger *ET (monogram) / 1906*. Det är en lysande fri modulation på det italienska landskapet. Sarajas-Korte beskriver: ”I Arnos vatten bryts en fjärran höjd och ovanför denna välver sig den blånande himlen, klar och ljus, men strandens träd glöder i rödgula virvlar och skapar tillsammans med det lysande blå en tidigare ej skådad raffinerad färgkontrast i Ellen Thesleffs konst . . . Det svarta vattnet i förgrunden ger hela kompositionen stadga . . .”¹³ Sariola kommenterar: ”Penseln och palettkniven har använts med kraft . . . Thesleff använde också ytterst medvetet ljuset som en del av uttrycket i sin nya färgkonst.”¹⁴ Till saken hör att Ellen Thesleff själv var mycket nöjd med detta verk. När hon sände hem tavlan till sin bror Eynar i Finland bifogade hon följande kommentar: ”här kommer ett verkligt konstverk, det bästa”.¹⁵

Jag har inkluderat *Italienskt landskap* 1906 för att visa hur tidig, kreativ och kraftfull Ellen Thesleffs expressiva modernism kunde vara. Hon skapar här utifrån sin starkt visuella begåvning ett verk, där färg och form, ljus och skugga vävs ihop i en sällsam rytm. Denna målning ligger på gränsen mot det abstrakta långt före 1940-talets

¹⁰ Sarajas-Korte 1998, 49.

¹¹ Strengell, *Nya Pressen* 17.11.1906.

¹² Pettersson, L 1955, 30.

¹³ Sarajas-Korte 1998, 50.

¹⁴ Sariola 2001, 196.

¹⁵ Bäcksbäcka, L 1955, 45.

informalism, och den bygger på det lyriskt sköna, något som informalisterna tog avstånd ifrån.

Bild 19. Landskap från Toscana (Olivskog) 1908

Åren 1906-1909 tillbringade Ellen Thesleff oavbrutet i Italien.¹⁶ Sedan svågern Torsten Söderhjelm avlidit hyrde hon tillsammans med sin syster Thyra och hennes barn 1908 en bostad i Forte dei Marmi vid Medelhavets kust. Nu öppnade sig en ny motivvärld - det vida havet och de toscanska bergen. Det var nu målningen *Landskap från Toscana* kom till (bild 19). Den ställdes ut i slutet av 1908 på Ellen Thesleffs första separatutställning hos konstagenturen Liberty i Helsingfors.¹⁷ Där väckte den stor uppmärksamhet och efter en stormig diskussion beslöt man ”tack vare de ungas röster” att med en rösts övervikt köpa in den till Finska Konstföreningens samlingar.¹⁸ Kritikern Gustaf Strengell i Hufvudstadsbladet ansåg att Thesleffs arbeten var ”högst egenartade, krävde någon möda för att intränga i konstnärinnans intentioner och visar att den förändringen som skett för två år sedan blev till ett nytt avsnitt i målarinnans produktion”.¹⁹ Målningen finns på Ateneum i dag och är

40 x 40 cm, signerad nere till höger ”ET”. Duken är fäst på sin ursprungliga spännram, med original-omvik, och preparerad med vit handelsgrund.

Bilden *Landskap från Toscana (Olivskog)* är, som så många av Ellen Thesleffs bilder, en liten kvadratisk bild.²⁰ Motivet utgörs av ett långsluttande bergslandskap. Horisontlinjen ligger precis som i föregående bild i övre kanten. Landskapet är ganska kalt men täcks här och var av fläckar av vegetation. Man kan i den ljusare grönskan i förgrund och mellanplan urskilja olivlunden som återfinns i bildens namn, medan den mörkare grönskan står för annan vegetation. Den ståtliga mörka cypressen, så väl placerad, blir till ett huvudelement i bilden. Det blåvioletta ljuset med insprängda partier i rosa längre bort antyder att det är tidig morgon eller sen kväll.

Målningen *Landskap från Toscana* har stor djupverkan genom att horisonten med de avlägsna bergen ligger högt. Den är övervägande målerisk i sin framtoning med färg i ljus och skuggor. Men den har också plastiska drag. Från kullen i mellanplanet till vänster

¹⁶ Bäcksbäcka, L 1955, 46-48.

¹⁷ Bäcksbäcka, L 1955, 48.

¹⁸ Sarajas-Korte 1998, 62.

¹⁹ Strengell, *Hufvudstadsbladet* 21.12.1908.

²⁰ Det är påfallande att Thesleffs dukar ofta är kvadratiska från 1904/1905 fram till 1920-talet, alltså under den koloristiska perioden.

leder perspektiviskt viktiga linjer bort mot bergsmassivet i fjärran. Bilden är med andra ord paradoxalt nog både målerisk och plastisk på samma gång. Detta motsägelsefulla är emellertid fullt möjligt i tidig morgon- eller sen kvällsbelysning: det låga ljuset framhäver landskapets linjer samtidigt som det ger naturen sköna färger med ljus och skugga. Bilden präglas av mångfald, och den är öppen åt alla sidor. Färgnyanserna i blåviolett, grönt och rosa sammansmälter till en enhet. Det överkliga ljuset lägger sig som ett sagoskimmer över målningen och gör att man kan uppfatta den som abstraherande.

Måleritekniken skiljer sig delvis från tekniken i föregående bild *Flickorna på ängen* 1906 (bild 18). Måleriet tycks vara utfört vått i vått i två steg, först som *ébauche*, ett utkast, med tunn färg och pensel, sedan med pastos färg och breda stråk,²¹ nästan enbart med palettkniv.²² Vid avsyning i *sidoljus*, d.v.s. när en fotolampa riktas parrallellt med duken, kan man undersöka måleritekniken i bildens yta.²³ Sidoljuset ger en uppfattning om färgskiktens tjocklek och pastositet samt om penseldragen.²⁴ Ett foto i sidoljus av bild 19 visar hur den pastosa färgen liksom murats upp med säkra drag av palettkniven (bild 19 a).²⁵ Denna måleriteknik förstärker det konstnärliga uttrycket och framhäver tydligt det toscanska landskapets struktur i den nästan emaljartade ytan. Leonard Bäcksbacka uttrycker en förmodan att konstnärinnan måhända har inspirerats av medeltida emaljmålningar och mosaiker.²⁶

Färgskalan i denna målning kan väcka associationer till Monet.²⁷ Tanken om färginspiration från Monet tilltalar mig direkt, och min eftertanke bejaktar den, när jag på Gyllenbergs konstmuseum ser ytterligare tre oljemålningar av Ellen Thesleff i liknande kulörer. I *Vårlandskap med bergsjö* 1915, *Medelhavet* 1914 samt *Arno* 1914-15 ingår rosa, turkos, blått, violett, grönt och vitt. Jag har senare i annat sammanhang funnit bekräftelse på sådana likheter i färgskala mellan Thesleff och impressionisterna. Redan hösten 1906 skriver AMT (Tollet) att Thesleff kunde ”anses som en modig anhängare av impressionismens ytterst effektiva färgskala.”²⁸

²¹ Pastost måleri innebär att färgen är ymnigt pålagd, så att betraktaren kan få en taktill upplevelse. Lidén 1974, 72.

²² Att måleriet utförts på detta sätt framgick vid den tekniska undersökningen på Ateneum 13.11.2001, vilken återopats i samband med *Violinspelerska* 1896 (bild 12).

²³ Enligt Tuulikki Kilpinen, Ateneum 13.11.2001.

²⁴ Jensen 2001, 247.

²⁵ En nackdel med de pastosa färglagren är emellertid, att de med tiden kan ge en tendens till sprickbildning, vilket jag tyvärr kunde konstatera i denna bild vid Thesleffutställningen på Ateneum 1998.

²⁶ Bäcksbacka, L 1955, 47.

²⁷ Denna tanke framkastades av Tuulikki Kilpinen 13.11.2001, men jag har senare konstaterat att den finns med i Bäcksbacka 1955 i flera sammanhang, bla. på sid. 125.

²⁸ AMT (Tollet), *Hufvudstadsbladet* 27.10.1906.

Vid höstsalongen i Paris 1908 deltog en grupp finländska konstnärer, och bland dem Ellen Thesleff med fyra små verk.²⁹ Utställningen fick dålig uppmärksamhet, vilket kan bero på att små bilder hängts på ett alldeles för stort utrymme, reserverat för Tyskland som uteblev.³⁰ Finland blev därmed enda utländska utställare bland fransmännen. Bredvid fransmännens färgstarka bilder tedde sig finländarnas verk färglösa och opersonliga. Ellen Thesleffs och Sigrid Schaumans verk avfärdades som ”rena bagateller”.³¹ De enda som godtogs av franska kritiker var Edelfelt, Fawén och Thomé. De finländska kritikerna Frosterus och Strengell tar fasta på kritiken från Paris vid höstutställningen på Ateneum samma år, där de kritiserar färglöshet och brist på förnyelse och samtidigt prisar impressionismen.³² I den sistnämnda utställningen deltog emellertid inte Ellen Thesleff.³³

Ellen Thesleff framträder i de två senaste målningarna *Flickorna på ängen* (bild 18) och *Landskap från Toscana* (bild 19) som en lyrisk expressionist. Enligt min mening har hon tagit ett långt steg framåt från sin ursprungliga naturuppfattning i de stämningsfulla landskapen i Finland (jfr *Aspar*, bild 11). Hennes måleri har fått en större fasthet i kompositionen och uttrycket har mognat genom den kraftfullt och säkert applicerade färgen. Bilderna *Flickorna på ängen* och *Landskap från Toscana* tycks bekräfta signalerna om en ny inriktning i Thesleffs måleri. Färgen kommer så småningom att betyda allt mer för Ellen Thesleff. Nästa bild är ett steg i den riktningen.

Bild 20. Figurer i landskap 1911

Ellen Thesleff hade framgång vid höstutställningen 1910 både konstnärligt och ekonomiskt. Året därpå, 1911, bildades konstnärgruppen SEPTEM med sju medlemmar och Ellens kollega Magnus Enckell som ledare.³⁴ Ellen Thesleff anslöt sig till gruppen liksom Finch, Oinonen, Ollila, Rissanen och Thomé. Dessa konstnärer, som i sig var mycket olika, slöt upp kring Whistlers riktlinjer från 1885 om en individuell frihet för varje konstnär att måla på sitt eget sätt.³⁵ Det blir med andra ord nu legitimt att arbeta med de

²⁹ *Sous le balcon, Au pied des grands arbres, Ponte Vecchio (Florence), Paysage florentine.*

Ellen Thesleff, Ateneums publikationer nr 7 1998, 224.

³⁰ Valkonen, O 1973, 25.

³¹ Valkonen, O 1973, 27.

³² Valkonen, O 1973, 30.

³³ *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7 1998, 224.

³⁴ Pennanen 1988, 52.

³⁵ Bäcksbäcka, L 1955, 53. Amerikanen James Abbot MacNeill Whistler, som inte själv var impressionist, arbetade intensivt med att sprida impressionisternas idéer till andra länder. Han betonade att motivet inte var

rena regnbågsfärgernas tonskala, vilken introducerats av impressionisterna, men som man hitintills inte riktigt vågat sig på i Finland. Inför SEPTEM-gruppens första utställning våren 1912 gällde det för Ellen Thesleff att få ihop en bra kollektion. Hon gjorde därför våren 1911 ett antal målningar av höga strandträd i Murole med skiftande grönska, himmel och vattenspeglingar. Här kommer man osökt att tänka på Monets serie av popplar i olika ljusförhållanden från våren och sommaren 1891.³⁶ Ett exempel på Thesleffs måleri i denna genre är *Figurer i landskap* 1911, målad i olja på duk. Dess format är 113 x 113 cm, den är signerad nere till höger *E.T.* och ägs i dag av Merita bank, numera Nordea.³⁷

Motivet är en blommande trädunge om våren i starkt ljus. Trädens struktur och grenverk påminner till sin karaktär om hägg. Kompositionen är rotad i de kraftigt betonade trädstammarna, medan det dallrande lövverket rör sig lätt och fritt för vindens fläktar. De små människovarelserna vid trädens fot understryker trädens höjd. Dyliga små figurer användes ofta vid denna tid bland annat av Kandinsky och Craig för att framhäva naturens proportioner.³⁸ De ljus gulgröna träden som antyds längst ner till vänster kan vara björkar med mössöron i vårskrud. Marken är översållad av gula vårblommor och över allting välver sig en ljusblå vårhimmel.

Målningen präglas av ljus och renhet av det slag som impressionisterna benämnde *peinture claire*, där färgerna blandats med vitt för att öka ljusheten i bilden.³⁹ Måleritekniken är *pointillism* eller *neoimpressionism*, där rena färger lagts på i små fläckar *tache*, tätt intill varandra.⁴⁰ Neoimpressionisternas sätt att måla var både en reaktion mot impressionisternas spontana uttryckssätt och samtidigt en uppföljning av deras stil. Färgvalet uppvisar starkt impressionistiska drag - dels därför att Thesleff ställt oblandade komplementfärger mot varann, såsom blått och orange, gult och violett för att få fram en större lyskraft - dels därför att hon så frikostigt använder sig av den vita färgen.

Figurer i landskap 1911 och några andra landskapsbilder av Thesleff ställdes ut i mars 1912 på SEPTEM-gruppens första utställning. Det blev en stark manifestation av

huvudsaken, utan hur det gestaltades i färg och form. Själv fick han kritik för att hans målningar inte verkade vara färdiga. Han blev emellertid ledare för den estetiska skolan som ansåg att det viktigaste var att värna om konstnärens rätt att uttrycka känsla. Gombrich 1995, 530-533.

³⁶ *Monets Years at Giverny: Beyond Impressionism* 1978, bild 16-20.

³⁷ *Ellen Thesleff*. Ateneums publikationer nr 7, 1998, 159.

³⁸ Sarajas-Korte 1998, 53.

³⁹ *Art in the Making. Impressionism* 1990, 89.

⁴⁰ Neoimpressionismen var en vidareutveckling av impressionismen på 1880-talet i Frankrike. Den utnyttjade färgens optiska möjligheter och hade ett starkt intresse för komposition. Dess förgrundsgestalter var Georges Seurat och Paul Signac. *Art in the Making. Impressionism* 1990, 88. Den främste företrädaren för neoimpressionismen i Finland var den belgisk-engelske målaren, grafikern och keramikern Alfred William Finch, som var vän med Seurat och Signac. Levanto 1987, 130.

ljusmåleriet i finländsk konst.⁴¹ Förordet i katalogen var skrivet av konstentusiasten och utställningens arrangör Sigurd Frosterus.⁴² Kritiken var positiv till det nya måleriet. Sålunda skrev S. Tandefelt: ”Ellen Thesleff söker som alltid i sin strängt personliga konst att nå starka stämningar med de enklaste medel och lyckas förträffligt däri å några af sina dukar.”⁴³ Och S. Tandefelt fortsätter något senare: ”Man kan knappast komponera med en mera utsökt omsorg än Ellen Thesleff gör. Likaså äger hon en sällsynt förståelse för linjens liv. . .”⁴⁴ Denna utställning, som representerade en förnyelse i finländsk konst, recenserades också av H. Tandefelt. Han skriver om Ellen Thesleff: ”Hon är så äkta kvinnlig i sin konst, så personligt sann, att hon bör räknas bland världens få stora målariinnor. Och hennes teknik är ny och fullkomligt självständig; utan den vore det ju omöjligt för henne att återge sina underbara, subjektiva visioner. Att Ellen Thesleffs konst icke är lättfattlig, att den hör till den slags konst Whistler kallat ’konst för konstnärer’ är självklart. . . . Men sådan hon är, med sina förtjänster och sin begränsning, synes hon mig vara utställningens kanske intressantaste personlighet.”⁴⁵

Thesleffs landskapsbilder på denna utställning innehåller både impressionistiska och dekorativa grepp.⁴⁶ Det impressionistiska intrycket överväger i *Figurer i landskap* 1911, medan det dekorativa uttrycket är starkare i vissa tidigare landskap från denna tid.⁴⁷

Kritikernas inställning 1911 var så helt annorlunda än hösten 1909, då Sigurd Frosterus ansåg att Thesleffs personliga färgkonst ännu var svårtolkad.⁴⁸ Strengell hade den gången, 1909, en intressant reservation mot Thesleffs målnings sätt: han varnade för ett manér som var förbundet med träsnittsstil och därmed olämpligt inom oljemåleri.⁴⁹ Det är bestickande att Strengell redan så tidigt såg en koppling mellan Ellen Thesleffs oljemåleri och träsnitt. Han ansåg dessutom att Ellen Thesleffs sätt att teckna var för ornamentalistiskt.⁵⁰

Slutintrycket av målningen *Figurer i landskap* blir att Ellen Thesleff i detta måleri återigen visar prov på hur hon testat samtidens måleritekniker och stilar. Hon ger bilden ett

⁴¹ Bäcksbäcka, L 1955, 54.

⁴² Jag har i avsnitt 2.2 ”Norden” nämnt något om Frosterus diskussion om ljusmåleriet i böckerna *Solljus och slagskugga* samt *Regnbågsfärgernas segerståg*, som båda utkom 1917.

⁴³ Tandefelt, S, *Hufvudstadsbladet* 16.3.1912.

⁴⁴ Tandefelt, S, *Hufvudstadsbladet* 29.3.1912.

⁴⁵ Tandefelt, H, *Dagens Tidning* 3.4.1912.

⁴⁶ Huusko 2001, 49.

⁴⁷ Sarajas-Korte 1998, 69.

⁴⁸ Frosterus, S, *Nya Pressen* 5.11.1909.

⁴⁹ Strengell, *Hufvudstadsbladet* 28.10.1909.

⁵⁰ Valkonen, O 1973, 58.

eget konstnärligt uttryck, samtidigt som hon förmedlar impressionismens och neoimpressionismens nya vinningar till betraktaren.

Bild 21. Florens 1913

Ellen Thesleff bodde mellan åren 1894 och 1939 sporadiskt längre eller kortare tider i Florens. Jag har funnit inte mindre än sju olika bostadsadresser där, och det är möjligt att det finns flera. Därför ligger det nära till hands att Thesleff tid efter annan studerar florentinska gatumotiv. Från 1907 finns ett antal målningar i blånande vinterljus. De är utförda i olja på trä i pastosa färger och långa drag med palettkniv. Färgstrukturen är tydligt synlig även på reproduktioner, liksom en hel del krackelyrer eller sprickor i den pastosa färgen.

Från 1913 finns också några oljemålningar med stadsmotiv, bland dem *Florens 1913* (bild 21), som återger Ponte Santa Trinita och Arnos strand alldeles i närheten av Ellens dåvarande bostadsadress Lungarno Acciaiuoli 24. Bilden är målad i olja på duk och fäst på pannå. Måtten är 40 x 40 cm. Signaturen *E.Thesleff* sitter nere till höger och bilden tillhör i dag en privatsamling.

Florens 1913 är ett litet mästerstycke i komposition och färg, som för tankarna till Monets måleri. En mjukt formad blå linje markerar gränsen mellan land och vatten, en linje som accentuerar och lyfter brovalvets båge. Längs de sandfärgade fasaderna i förgrundens skugga leds blicken in mot bron och de solbelysta väggarna längre bort, där man i fjärran skymtar två vita siluetter av ett torn och en kupol. Den folktomma staden antyder att det är tidig morgon. Dagens kommers har ännu inte börjat. Endast ett par roddare i miniatyr syns i närheten av brovalvet i den tidiga timmen (jmf *Figurer i landskap* 1911). I Thesleffs andra målningar från Florens vid denna tid kan det ingå ett myller av små figurer som rör sig på gator och torg, men så inte i denna, som präglas av morgonens stillhet och ro med de ljusa fasaderna mot en nästan molnfri himmel. De gula och gröna inslagen i vattnet återger ett stillastående vatten en varm försommardag.⁵¹

Måleriet verkar vara utfört vått i vått, förutom en del ytor i vitt och tegelrött samt några stråk i grönt och violett i tjockare färg, som tycks ha lagts på efteråt för att accentuera vissa partier. De sistnämnda färgaccenterna ser ut att vara målade med kniv, medan de ursprungliga ytorna verkar vara utförda med pensel. Tekniken här skiljer sig fundamentalt från *Landskap i Toscana. Olivskog* 1908 (bild 19) med dess pastositet och

⁵¹ Ellen Thesleff återvände till Finland i början av juli 1913. Ahtola-Moorhouse 1998 a, 17.

Figurer i landskap 1911 (bild 20), utförd i pointillistisk stil. I målningen *Florens* 1913 spelar linjen en större roll, medan formen börjar gå mot sin upplösning.

Ellen Thesleff hade redan under sin symbolistiska tid anammat Kandinskys uppfattning om den konstnärliga formens andliga innehåll.⁵² Dessa tankegångar kommer nu på nytt till uttryck i målningar som *Florens* 1913. Där kan man skönja början till formupplösande tendenser, som visar sig bl.a. i de summariskt utförda fasaderna, där man knappt kan urskilja fönstren. Det konstnärliga uttrycket är lyriskt, lätt och ljusst, åstadkommet genom skicklig linje- och färgbehandling. Här passar Ellen Thesleffs egna ord in, då hon skrev till sin mor: ”... jag andas blott romantik - men ser du den är mer mystisk än så, den ligger i linjernas spel och färgernas inbördes harmoni - den ligger i hela mitt sprudlande geni.”⁵³ *Florens* 1913 kan betraktas som ett steg i riktning mot ”det formupplösande, färg- och ljusskimrande känsliga måleriet i den finländska 1900-talsmodernismen”, där Ellen Thesleff kom att spela en banbrytande roll.⁵⁴

Bild 22. Vårlandskap med bergsjö 1915

Tiden från och med 1906 kännetecknas av stor färgrikedom hos Ellen Thesleff. I stället för att välja något av de ofta avbildade och välkända Arnomotiven som exempel på landskap mellan 1912 och 1915 har jag stannat för en mindre känd bild av en insjö, *Vårlandskap med bergsjö* 1915 (bild 22). Den finns på Gyllenbergs Konstmuseum i Helsingfors. Jag har inte kunnat återfinna den vare sig i utställningskataloger på senare år eller i Bäcksbackas noggranna förteckning över Ellen Thesleffs verk. Däremot innehåller Bäcksbackas förteckning två landskap med benämningen *Insjö* från 1915, betecknade med nr 351 och 352.⁵⁵ Båda saknar uppgifter om mått och signatur, varför det inte går att fastställa om *Vårlandskap med bergsjö* är identisk med någon av dem. Målningens mått är 26 x 30 cm.⁵⁶ Bilden, som i dag är glasad, är målad direkt på en gulbrun pannå utan grundering. Ett citat av Leonard Bäcksbacka får tjänstgöra som introduktion:⁵⁷

⁵² Sinisalo 2001, 235 och Ringbom 1970, 109-111, 115.

⁵³ Sarajas-Korte 1998, 72.

⁵⁴ Sinisalo 2001, 235.

⁵⁵ Bäcksbacka, L 1955, 148.

⁵⁶ Denna uppgift har jag fått genom tillmötesgående av Sue Cedercreutz-Suhonen, Gyllenbergs Konstmuseum 12.1.1998.

⁵⁷ Bäcksbacka, L 1955, 66.

Hon [Ellen Thesleff] hade nu med dessa [tidigare] luftigt ljusa studier ute i naturen kommit till ett avancerat seende, där motivet blott var en förevändning, varmed hon melodiskt ville uttrycka sig i rena lysande färger. . . Orkestralt komponerade hon tonerna med vissa pointerade kontrapunkter till ett symfoniskt slutackord. Hon stod inför samma problem med vilka impressionisterna i tiden brottats, men hon nöjde sig icke blott med ett objektivt iakttagande. I sin bild ville hon dessutom få fram sin inre vision, sitt temperament och sin personliga stil.

Dessa ord kunde vara skrivna om målningen *Vårlandskap med bergsjö* 1915. Thesleffs tilltagande färgintresse gjorde att hon alltmer övergick till att stilisera motiven i riktning mot det dekorativa. Det första man fäster sig vid i detta motiv är de klara speglingarna i sjön. Endast en djup sjö med klart vatten kan ge upphov till sådana effekter. Först därefter uppmärksammar man det övriga landskapet med uttrycksfullt modellerade träd och den gröna ön till vänster i bild, tills man slutligen upptäcker det lilla huset i sluttningen till höger. Man kan se en horisontell strandlinje som delar bilden i två huvudpartier, den släta vattenspegeln och den buckliga skogsgardinen. I vattenytan överväger det måleriska, i skogssceneriet det grafiska. Bilden präglas av ett klart ljus och en utpräglat harmonisk färgskala. Färgintrycket förstärks genom komplementfärger, när den lugna sandfärgade himlen i pannåns originalfärg står mot de kraftfulla blå tonerna i skog och sjö.

Måleritekniken tyder på att Ellen Thesleff nu håller på att överge palettkniven och återgå till penseln. Det skymtar en antydning till kolskiss i vattenlinjen, under träden längst till vänster samt i sluttningen under huset.⁵⁸ Skogspartierna är utmejslade med hjälp av en bred och ganska våt pensel (bild 22 a). Det hände att Thesleff förutom pensel även kunde använda svamp och tunnare färg om hon eftersträvade en slät yta. Skogspartierna är liksom den nästan akvarellartade vattenspegeln målade vått i vått. Ytorna är lysande klara i blåviolett, turkos, rosa, grönt och vitt särskilt i speglingarna, men också i motsvarande skogspartier. Konturerna i blått är påfallande, och konturer i violett skymtar fram omkring det gröna på den lilla ön. Det lilla huset på höger sida har väggar och tak i rosa och vitt.

Thesleff har i *Vårlandskap med bergsjö* 1915 modulerat fram de stiliserade formerna med hjälp av utmejslade konturer och lysande klara färger, inspirerade av fauvismen. Men det är ändå inte en aggressiv kolorism. Man kan även här associera till Monets färgskala, fastän det fauvistiska inflytandet i de klara färgerna är starkt. Det konstnärliga uttrycket är harmoniskt och dekorativt till sin karaktär, och färgen har nu

⁵⁸ Detta har jag konstaterat vid mitt senaste besök på Gyllenbergs Konstmuseum 14.11.2001.

blivit bärande i takt med att formen blivit mera stiliserad. Ellen Thesleff går vidare i sin koloristiska utveckling.

Bild 23. La Rossa 1915 - olja och tempera

Ellen Thesleff bodde längre än vanligt i Italien mellan hösten 1912 och krigsvåren 1915. Det var oroliga tider med strejker och upplopp i Florens, och Italien förklarade krig mot Österrike-Ungern 1914. Ellen tyckte att det kanske ändå var säkrare i Italien än i Finland.⁵⁹ Hon hade redan 1912 fått tag i en fascinerande modell, den rödhåriga florentinskan Natalina, även kallad La Rossa.⁶⁰ Hon skriver då: ”Den rödhåriga Natalina sitter mitt i solskenet - hon har svanhals och nerslagna ögon”, och senare den 12 mars 1914 till sin syster Thyra: ”Inte skall du tro att jag mera målar varken landskap eller människor - jag är konstnär - voilà tout. Sitter nu också Rossa modell - så är det marionetten! jag ser typen hon hör till - det faller mig ej in att ge henne ett personligt drag - näää så smått befattar jag mig ej med.”⁶¹ Ellen arbetar med sin modell både i träsnittsteknik och i olja tillsammans med tempera. Detta resulterar 1915 i en målning i olja och tempera som fått namnet *La Rossa*, ”flickporträtt, bröstbild till höger i profil med ansiktet vänt en face” (bild 23).⁶² Den är utförd på duk, är privatägd, har måtten 46 x 34 cm och är signerad nederst till höger *E. Thesleff* 1915.

Motivet utgörs av en spenslig kvinnogestalt mot en enhetlig bakgrund. Hon har en lång och smal hals som associerar till italiensk manierism, hög panna, ett hjärtformat allvarligt ansikte med nedslagna ögon och en liten pussmun. Håret är samlat i en knut i nacken. I öronen hänger små eleganta örhängen, och hela gestalten präglas av elegans. Kroppen tonar bort mot nedre kanten av bilden. Den skira färgskalan bidrar till en känsla av överklighet. Målningen *La Rossa* har varken perspektiv eller djupverkan. Bilden är inte en verklighetsskildring utan snarare en visualiserad dröm. Den har mjuka övergångar och saknar klara konturer. Precis som i en dröm är skuggorna svaga, där de framträder vid hårfästet, på kinderna eller på hals och rygg. Kompositionen är väl balanserad och öppen nedåt. Bilden kännetecknas av den svala turkosfärgade helheten med inslag av violett.

Man frågar sig varför Ellen Thesleff använt olja och tempera i detta porträtt? Måhända har Thesleff vid sina studier av de gamla mästarna i Florens fascinerats av deras

⁵⁹ Bäcksbäcka, L 1955, 62-63.

⁶⁰ Ahtola-Moorhouse 1998 a, 17

⁶¹ Sarajas-Korte 1998, 60.

⁶² Bäcksbäcka, L 1955, 148.

skiktmåleri i olja och tempera. Det ligger nära till hands att tro, att hon ville pröva tekniken i ett motiv där hon eftersträvade ett ytterst lätt uttryck.

Ordet ”tempera” kommer av italienskans ”temperare” som betyder blanda. ”Under medeltiden betydde ordet *bindemedel*, rätt och slätt. Från renässansen började tempera användas om vattenspädbara bindemedel, särskilt ägg. Hos Vasari är språkbruket vacklande, än exkluderar han, än inkluderar han oljebindemedel i den. På Ellen Thesleffs tid betydde tempera vattenspädbara bindemedel, främst ägg. . . . Temperan, som från början var en bysantinsk uppfinning, utgörs av äggula eller äggvita eller helt ägg, med eller utan tillägg av olja och/eller hartslösning. Även andra tillägg kan förekomma.”⁶³ Man kan med hjälp av temperateknik få fram ytterst fina detaljer och tunna skikt.⁶⁴ Temperatekniken är inte lämplig för att återge naturligt ljus eller imitera ljusets effekter.⁶⁵ I och med att färgen torkar och krymper vid vattnets avdunstning, utjämnas penseldragens relief och andra pastositeter och målningen får en matt yta.⁶⁶

Ellen Thesleff arbetar i *La Rossa* 1915 i både under- och övermålning med oljefärg och tempera. Det är tänkbart att hon sedan i ett övre skikt, t.ex. i håret schumrat med enbart oljefärg.⁶⁷ Då har hon följt den allmänna principen vid temperamålning att undermålningen skall vara magrare och mera snabbtorkande än övermålningen.⁶⁸ Om man bryter mot denna grundregel finns risk för sprickbildning.

Ellen Thesleffs färgexperiment i målningen *La Rossa* 1915 (bild 23), som ligger inom det kalla färgområdet, visar att hon genom växelvis laserande, schumrande, hel- och halvtäckande teknik i olja och tempera kunde få fram lätta och eleganta effekter. En annan sådan elegant effekt utgör de tre ljusa fläckarna i ansiktet, vilka stämmer överens med bakgrundens färg. Liknande fläckar, ton i ton med bakgrunden, finns också hos andra konstnärer, t.ex. i Helene Schjerfbeckes självporträtt från 1912.⁶⁹ Detta är ett typiskt exempel på färgtonmålning, där konstnären strävar efter att anpassa modellens ansikte till bakgrunden.

De tre detaljbilderna 23 a-c kan ge svar på en del frågor beträffande tekniken. Av bild 23 a framgår tydligt att den mörkvioletta övermålningen på håret är utförd med pensel, ibland med lätt hand och i schumrad teknik, medan den ljusa undermålningen skulle kunna vara utförd med svamp eller i mycket tunn färg med pensel. Det är vissa svårigheter att

⁶³ Lindberg 15.7.2002.

⁶⁴ Gavel & Lindholm 1975, 47 och Lindberg 15.7.2002.

⁶⁵ Stewen 1995, 96.

⁶⁶ Lindberg 15.7.2002 och 1989, 13

⁶⁷ Schumra är måla med liggande pensel i tjock färg så att färgen endast fastnar på dukens upphöjda partier.

⁶⁸ Lindberg 1989, 21.

⁶⁹ Ahtola-Moorhouse 1992, 67-68.

avgöra hur bakgrunden här är utförd, men om man belyser bilden väl, så kan man närmast huvud och hals skönja strukturer, som ser ut som tydliga penseldrag. I bild 23 b syns dukens struktur allra bäst, beroende på att färgen är mycket tunn. Färgskiftningarna är synnerligen skira. I bild 23 c kan man se att ansiktets undermålning är mycket jämnt pålagd. Den turkosa övermålningen på bakgrunden tycks ha en något schumrad yta, och de turkosa partierna på hals och bröst förefaller vara målade med pensel.

Till sist kan jag konstatera att Ellen Thesleff i *La Rossa* 1915 uppnått ett ytterst elegant konstnärligt uttryck genom att använda sig av kalla färger med starkt kontrasterande krapplack mot turkos,⁷⁰ och välja olja och tempera som teknik, något som ger en slät yta och därmed bidrar till att öka skirheten i bilden. Det hade knappast varit möjligt att få fram denna effekt i ordinärt oljemåleri utan tempera, även om färgen varit starkt utspädd.

Bild 24. Självpporträtt 1916

Paul Cézanne: ”Blått framhäver andra färgers vibrationer.”⁷¹

Finska Konstföreningen beställde i början av 1916 ett självporträtt av Ellen Thesleff.⁷² Hon blev mycket glad över beställningen och skickade genast ett vykort till sin vän Gordon Craig. Texten är värd att återge i sin helhet då den är ett utmärkt exempel på polyglotten Ellen Thesleff, som skämtsamt blandade många språk. Hon skrev:

”i must tell you my greatest success oggi. you can go to Giacosa e io pago! i shall make myself - portrait - pour notre musée national - hëlas - et museo paga.” [sic!]⁷³

Denna vår arbetar Ellen Thesleff med stor inspiration och ihärdighet. Hon skriver själv: ”Jag arbetar ju och vet bestämt, att jag skall kunna göra mästarpjäser - hur skulle jag annars kunna så komplett förakta alla andras konst omkring mig.”⁷⁴ Målningen *Självpporträtt*, som finns på Ateneum, blev färdig redan under våren 1916 (bild 24). Den är

⁷⁰ Krapplack är ett rött pigment som består av alizarin och purpurin.

⁷¹ Min översättning från engelska. Cézannes ord återges av Philip Ball med orden: ”Blue gives other colours their vibration”. Ball 2001, 260.

⁷² Ahtola-Moorhouse 1998 b, 76.

⁷³ Ahtola-Moorhouse kommenterar detta citat med orden: ”Hon [Ellen Thesleff] rörde sig suveränt mellan fem språk, men var inte alltid så nogräknad när det gällde stavningen!” Ahtola-Moorhouse 1998 b, 76. Thesleffs språkblandning har också kallats ”Uttrycksfull rotväliska”. Erik Kruskopf, *Hufvudstadsbladet* 26.3.1998. En dylik språkblandning var karakteristisk för staden Viborg i Finland, därifrån släkten Thesleff härstammade. *Viborgs fyra språk under sju sekel*, red. Marika Tandefelt, Helsingfors 2002.

⁷⁴ Bäcksbäcka, L 1955, 67.

målad i olja på duk, men duken består av två dukar i olika grovlek, med var sin färg på grunderingen. Detta framgår av en skarv som ligger 9 cm från nedre kanten tvärs över bilden, vilket bekräftas av att man i sömmen på baksidan tydligt kan se dräktens rosa färg (bild 24 d). Thesleff har alltså lagt till 9 cm i nedre kanten, då porträttet redan var långt på väg.⁷⁵ Hon var tydligen inte nöjd med kompositionen i det första formatet. Den övre duken är av normal grovlek och gräddfärgad som så ofta inom oljemåleriet redan på 1890-talet, den nedre mera fingrängad och ljusare. Målningens ursprungliga format har varit 37 x 37 cm, dess nuvarande format är 46 x 37 cm. Den är signerad nertill i mitten *E.Thesleff 1916*.⁷⁶

Värt att uppmärksamma på originalet är att ovanför höger tinning syns en större krackelyr. För övrigt är målningen rätt väl bibehållen, utom att duken haft ett hål 12-14 cm uppifrån vid vänster kant. Detta har lagats med tre små spikar sannolikt av förre konservatorn på Ateneum Niilo Suihko (bild 24 e).⁷⁷ På baksidan av tavlan kan man upptäcka fläckar i blått och turkos, där man kan identifiera ansiktets och ansiktsdragens konturer (bild 24 f). Färgen verkar ha trängt igenom grunden och duken vid målningen.

Konstnärinnan återger sig själv i bröstbild och trekvartsprofil. Hon intar en ledig ställning. Ansiktet framträder väl mot den enhetliga bakgrunden och påminner om de marionetter, som Ellen arbetade med i träsnittsteknik vid denna tidpunkt. Ansiktsdragen är ganska grova. Håret är samlat till en knut i nacken. Den ljusa kragen står som bas för halsens rena linjer. Den levande, lysande färgen spelar med några få toner i blått och violett, turkos, rosa och vitt. Målningen *Självporträtt* är målerisk med fria övergångar mellan figur och grund. Ljuset faller på hår och axel. Skuggorna är mjuka. Kompositionen är enhetlig, formen triangulär och lätt asymmetrisk, mera öppen mot höger.

Måleritekniken är speciell. Ellen Thesleff har i denna målning utvecklat stor skicklighet i att variera ytstrukturen med hjälp av skiktmåleri i kontrasterande färger. Över en enhetlig undermålning har hon i tjockare färg lagt en övermålning i hel- och halvtäckande, laserande, schumrande och överhoppande teknik. Bakgrunden är undermålad i ljust violett och övermålad i blått och turkos. Till höger om gestalten är övermålningen mer turkos, ljusare och efter kraftiga skrapningar mindre täckande (bild 24 a). Till vänster är den renare blå och mörkare. Dräkten och håret är undermålade i rosa och övermålade i blått, överhoppande i dagrarna, som lyser i gulvitt och rosa (bild 24 b och c). I bild 24 c ges en provkarta på skiktmåleriets olika möjligheter, med ett spel av alla ingående färger i olika

⁷⁵ Lindberg 15.7.2002.

⁷⁶ Dessa och följande detaljer angående tavlan härrör från en undersökning på Ateneum 13.11.2001.

⁷⁷ Denna uppgift har jag fått av dagens chefskonservator på Ateneum Tuulikki Kilpinen.

riktningar. Huden i ansiktet och på halsen har på originalet en enhetligare färgyta än målningen för övrigt. Ansiktsfärgen är delvis utslätad med fingret, så att den avvikande ytstrukturen får ansiktet att framträda genom kontrastverkan.⁷⁸ I en närbild 24 g, fotograferad i sidoljus med samma teknik som bild 19 a, syns konstnärens fingeravtryck tydligt över de två blå strecken på kinden.⁷⁹ På håret syns en ljusreflex som ser ut att vara målade i neapelgult.⁸⁰

Hela målningen är gjord med pensel, oftast 5 mm, ibland 2 mm.⁸¹ Vid örat har konstnären använt en 1-2 mm platt pensel ibland på kant, ibland på bredden. Till sist har de blå konturerna och ansiktsdragen lagts in med en 5 mm pensel. Så fick konstnären fram strukturer, skuggor och dagrar hos motivet. Färgsättningen är klar och ren. Ellen Thesleff visar här prov på sitt eget blåmåleri.⁸² De av fauvismen inspirerade livfulla färgerna i förening med måleritekniken ger bilden en emaljartad lyster. I viss belysning ger samspelet mellan över- och undermålning upphov till en fosforescerande effekt.

Målningen *Självpporträtt* har ett uttryck av intelligent yrkeskvinna, självkritisk och självsäker på samma gång. Den präglas samtidigt av lugn och av inneboende kraft. Det fanns samtida kritiker som ansåg att Ellen Thesleff genom sin säkra attityd i detta porträtt ville sätta beställarna i Konstföreningen på plats. Detta förefaller mig knappast troligt. Jag antar att hon hade en betydligt viktigare målsättning än så. Hon kallar bilden ”min lilla marionett”.⁸³ Detta tyder på att hon ville frigöra sig från det strikt porträttlika och skildra sig själv som typ. Ellen Thesleff hade redan den 1 april 1914 till sin syster Thyra skrivit: ”Jag målar blott som jag för ögonblicket måste måla - och nu är det marionetten just jag själv - det är mitt självporträtt utan att ha ett spår av likhet.”⁸⁴

I bakgrunden till detta porträtt finns två inspiratörer, Gordon Craig och Wassily Kandinsky, vilka Ellen Thesleff lärt känna ett tiotal år tidigare.⁸⁵ Enligt Craigs teori var den antika masken en symbol för människans själ.⁸⁶ Med hjälp av masken eller marionetten kunde konstnären skapa ett andligt uttryck som var befriat från realism och

⁷⁸ Lindberg 15.7.2002.

⁷⁹ Detta och närmast följande detaljer har jag iakttagit och fotograferat på Ateneum 13.11.2001.

⁸⁰ Detta påpekade Bo Ossian Lindberg 13.11.2001.

⁸¹ Måtten i millimeter har jag uppskattat på ett ungefär.

⁸² Syntetiska blå färgämnen, som koboltblått och fransk ultramarin, hade ersatt den dyrbara naturfärgen lapis lazuli. De hade införts av impressionisterna på 1870-talet och föranlett en enorm utveckling av måleri i blått. *Art in the Making. Impressionism*, London 1990, 52, 55-58.

⁸³ Bäcksbäcka, L 1955, 67.

⁸⁴ Ahtola-Moorhouse 1998 b, 76.

⁸⁵ Sarajas-Korte 2001, 126-127, 129.

⁸⁶ Craig 1957, 13 och Sarajas-Korte 1998, 60-62.

naturalism.⁸⁷ Craig beskriver marionetten med hjälp av ett citat av Anatole France: "Ces marionettes rassemblent [sic!] à des hiéroglyphes Egyptiens, c'est-à-dire, à quelque chose de mystérieux et de pur...".⁸⁸ Människans växlande ansiktsuttryck är värdelösa, masken är vital för teaterkonsten. Masken skall återkomma inom teatern för att restaurera ansiktsuttrycket till att bli en ny skapelse - inte en kopia av verkligheten.⁸⁹ Dessa tankegångar tog Ellen Thesleff till sig i sin konstuppfattning. Konstnären fick genom marionetten en ny frihet till personligt skapande. Hon kunde i sitt porträttmåleri vara fri från kravet på porträttlikhet och skapa sin "lilla marionett", en mera allmängiltig avbild i stället för en porträttlik. Så kunde marionettbegreppet bli ett incitament till förenkling i hennes måleri.

Den andre inspiratören Kandinsky påverkade Ellen Thesleff inte bara teoretiskt med sina tankegångar om att konsten har ett andligt innehåll och att konstnärsskapet styrs av en inre nödvändighet,⁹⁰ utan också praktiskt, rent bildmässigt i färg och form. Hans utställning i Helsingfors 1916 berörde Thesleff starkt. Detta berodde förmodligen på att Thesleff och Kandinsky var besläktade i sin konstutövning trots olikheter i kolorit och motiv.⁹¹ Kandinsky hade större skillnader i färgton i sina kompositioner, och han tog ofta sina motiv från folksagor med litterärt innehåll i motsats till Thesleff, som avbildade naturen och vanliga människor.

I Kandinsky-utställningen på Millesgården i Stockholm i januari 2002 såg jag tre små landskap, *Kyrka i Murnau* 1908 samt två *Sommarlandskap i Murnau* 1908 och 1909. De var utförda i olja på kartong. Den förstnämnda ägs av Didrichsens konstmuseum i Helsingfors, de två senare av Statliga ryska museet i St. Petersburg. Alla tre är tydligt inspirerade av fauvismen. Vid samma utställning noterade jag ett utdrag ur Kandinskys teori *Om det andliga i konsten* 1911: "... gult lösgör bättre, åstadkommer rörelse bort från centrum och närmar sig nästan förnimbart människan. *Blått* utvecklar rörelse mot centrum (som en snigel, som drar sig undan i sitt hus) och distanserar sig från människan . . ." ⁹² Jag tycker nu att jag kan se hur Ellen Thesleff i sitt blå *Självporträtt* 1916 distanserar sig och skapar ett avstånd till betraktaren, något som stämmer överens med den gamla sanningen att kalla färger förefaller ligga längre bort.

⁸⁷ Craig 1957, 35.

⁸⁸ [Dessa marionetter liknar egyptiska hiéroglyfer, d.v.s. de har något mystiskt och rent över sig...], översättning från franskan av Erik Rankka, Uppsala. Craig 1921, 117.

⁸⁹ Craig 1921, 117, 119-121, 125.

⁹⁰ Ringbom 1970, 109-110.

⁹¹ Ahtola-Moorhouse 1998 b, 77.

⁹² Min kursivering. Detta citat fanns på en affisch på Kandinsky-utställningen på Millesgården i Stockholm i januari 2002.

Ellen Thesleff präglar 1916 sentensen ”Inga teorier, ingen form - blott färg”. Vid första anblicken tycks det som en tänkbar deklaration av hennes måleri vid den tid då hon målade *Självporträtt* 1916. Men vid närmare eftertanke och efter analys av målningen blir det annorlunda.

”Inga teorier” kanske man kan säga om man jämför med det sena 1800-talets ”ismer”? Impressionismen hade sina teorier om att skapa uttryck genom att fånga ögonblicket och sina föreskrifter om sättet att använda färg. Symbolismen strävade efter att återge det själsliga både hos människan och i naturen genom ett mjukt måleri i harmoniska färgklanger. Dessa teorier tycks Ellen Thesleff ha frigjort sig från i *Självporträtt* 1916. Men om man betänker att det bakom hennes måleri vid denna tidpunkt finns tankar om marionettens förmåga att skapa ett mindre personligt och mera allmängiltigt uttryck, kan man inte förneka att det ligger viss teori bakom målningen.

Utsagan ”ingen form” kanske man kan försvara om man jämför med tidigare porträttmåleri, om man tänker på hur formen noggrant utarbetades på förhand i skisser eller *ébauches*, ofta med tydliga konturer, innan konstnären gav sig in på det slutliga omständliga utförandet med skuggor och dagar i *chiaroscuro*. En sådan genomarbetning tycks inte finnas i *Självporträtt* 1916. Men formen har ändå varit så viktig för konstnären, att hon förlängt duken nedåt med 9 cm för att förbättra kompositionen. Här är det fråga om form skapad av färg. Av bildanalysen framgår att Ellen Thesleff betonar ansiktet genom att där avstå från det skiktmåleri som finns på bakgrund och klädedräkt. I stället gör hon en slät homogen hudyta, så att ansiktet framträder som huvudsak i bilden.

Incitamenten ”Inga teorier” och ”ingen form” uppfylls sålunda inte helt i denna målning. Inte heller det tredje incitamentet ”blott färg” uppfylls. Visst är det fråga om färg - men inte enbart färg. Ellen Thesleffs sentens ”Inga teorier, ingen form - blott färg” får man därför inte se som en programdeklaration, utan snarare som en strävan eller ett mål för hennes måleri. Leonard Bäcksbacka tolkar sentensen så att Thesleff ”vill nå fram till en målerisk gestaltning, där allt kan återges i färg . . . Hon har gjort sig fri från det tvång en förutfattad avsiktlig komposition i bildytan medför och från den barlast en formframställning påtvingar. Hon ser och gestaltar på ett annat sätt, färgmusikaliskt kunde man säga.”⁹³

Självporträtt 1916 kan anses representera höjdpunkten i Ellen Thesleffs måleri under den koloristiska perioden 1906-1927. Bilden rymmer i sig inte endast en måleriteknik i raffinerat skiktmåleri i kontrasterande färger och ett friskt färgval, utan också ett förenklat

⁹³ Bäcksbacka, L 1955, 126.

konstnärligt uttryck, baserat på marionettens summariska drag.⁹⁴ Det karakteristiska målnings sättet i rena, friska färger och det självständiga, förenklade uttrycket är så specifika, att Ellen Thesleffs måleri under denna period kan betecknas som *Thesleff-kolorism*. Här dominerar färgens betydelse. Härifrån utgår tendenser till ett senare måleri, där linje och form frigörs allt mera.

Bild 25. Nature morte 1919

Under våren 1918 hade det röda upproret i Helsingfors utspelat sig, vilket innebar att det var ofärdstid och att stor osäkerhet rådde i landet. På hösten när lugnet åter inställt sig kunde Ellen Thesleff börja måla igen.⁹⁵ Hon målade några bilder med *nature morte*-motiv, med frukter och blommor. Dukarna blev finstämda och spröda. År 1919 blev färgtonerna ännu mera skira och genomskinliga. Några få ljusare toner poängterades ofta, men sammansättningen av färger var på det hela taget noga genomtänkt och genomförd. På sommaren 1919 dog Ellens mor Lilli Thesleff. Det var ett hårt slag som gjorde att Ellen hade svårt att arbeta. Men på hösten blev det en ovanligt livlig utställningssäsong med fyra olika utställningar: i Köpenhamn samt hos Stenmans, Hörhammers och Konstsalongen i Helsingfors. Konstlivet och kommersen var livligare än vanligt, vilket även gynnade Ellen Thesleff.

Någon gång under denna period tillkom *Nature morte* 1919 (bild 25) som tillhör Riihimäki Konstmuseum, Wähjärven kokoelma [Wähjärvi-samlingen] och har måtten 41 x 41cm.⁹⁶ Den är målad i rätt tunna färger direkt på en *ogrunderad duk*, vilket gör att dukens bruna färg på sina ställen skyntar igenom. En liknande effekt finns i bilden *Vårlandskap med bergsjö* 1915 (bild 22), målad i olja direkt på en gulbrun *ogrunderad pannå*. På dukens baksida ser det ut att stå: ”Konstsalongen Kasärngatan 48, 1761” samt skrivet med blyertspenna ”NO:1”.⁹⁷ Målningen är signerad två gånger nere till höger: först med blyerts *ET 1919* och sedan strax inunder med grå oljefärg *E.Thesleff*.⁹⁸ Man kan

⁹⁴ Fransmannen Chevreul hade redan 1839 formulerat en lag om färgkontrast: ”När ögat samtidigt ser två närliggande färger, förefaller de maximalt olika både optiskt och i sin färgton. Allra störst blir kontrasten vid gränslinjen mellan färgerna.” *Art in the Making. Impressionism* 1990, 87. Denna effekt utnyttjar Ellen Thesleff i sitt skiktmåleri.

⁹⁵ Bäcksbäcka, L 1955, 70-71.

⁹⁶ Mått enligt uppgift från Riihimäki Konstmuseum 14.10.1997.

⁹⁷ Denna information härstammar från Timo Simanainen, intendent för Riihimäki konstmuseum 02.01.2002.

⁹⁸ *Riihimäen taidemuseo. Wähjärven kokoelma* 1996, 123.

spekulera över orsaken till den dubbla signeringen. En orsak kan vara att konstnären inte var nöjd med sitt verk utan fortsatte att bearbeta det. Men det kan också finnas en teknisk orsak: den första signaturen kanske inte syntes så bra mot bakgrunden, varför den kompletterades med en signatur till som syns väl, men ändå inte stör helheten i målningen.⁹⁹ Det förekommer rätt ofta dubbelsigneringar hos Ellen Thesleff.¹⁰⁰

Nature morte avbildar en klar glasskål med frukter. Skålens fot är omgiven av en vit duk, draperad på typiskt Cézanne-manér. Men det är bara uppläggningsen av motivet som påminner om Cézanne, t.ex. i hans *Fruktskål, assiett och äpplen* från 1879-1892.¹⁰¹ I *Nature morte* finns inte hans mer eller mindre förvända perspektiv eller hans fasta former, ofta helt eller delvis inneslutna i konturer. Ellen Thesleffs måleri påminner här mera om impressionisternas sätt att lösa upp konturer och skildra en atmosfär fylld av ljus. Bakom duken på höger sida skymtar ytterligare en frukt och en grön mugg ur vilken ett par penselskaft tycks sticka upp. Frukterna framstår som huvudmotiv i gult, grönt, violett och rött. De läckra ljusa valörerna präglar den skira bilden.

Rumsgestaltningen är intressant. Den verkar tredimensionell i och med att man kan urskilja föremålen närmare och längre bort. Men den vita duken helt utan veck och detaljer, antydd endast som ett mjukt skum, ger samtidigt bilden en ytmässig karaktär. Målningen *Nature morte* är tydligt målerisk. Ljuset tycks komma från olika håll. Bakgrunden har sina skuggor både till höger och till vänster om motivet. De lätta skuggorna på den vita duken är ljusgrå medan skuggorna på frukterna och på den gröna muggen är återgivna i färg, på impressionistiskt vis. Kompositionen balanseras i sin form genom att frukterna och muggen är placerade nära mitten av bilden, och i färg genom att frukterna, trots den milda färgskalan, framträder väl i komplementfärgerna rött/grönt och gult/violett mot den lugna bakgrundsytan.

Tekniken i *Nature morte* skiljer sig från tidigare måleri av Ellen Thesleff. Det verkar som om färgen är starkt utspädd och applicerad *vått i vått* med svamp eller trasa och pensel. Jag har inte kunnat urskilja spår av palettkniv här. Borta är fauvismens klara, starka färger. Måleritekniken och de ljusa pastellfärgerna är en förutsättning för det mjuka och drömlika uttrycket. Över bilden vilar en air av fantasi, harmoni och elegans.

Äropå det eleganta uttrycket i denna målning vill jag återge en kommentar av Helene Schjerfbeck i ett brev till Einar Reuter just detta år 1919: ”Tack för urklipp,

⁹⁹ Detta antyddes av Simanainen 14.10.1997.

¹⁰⁰ Christina Bäcksbacka 5.3.2003.

¹⁰¹ Cavalli-Björkman 1997, 72.

målarinnorna börja nog avsky mig - om Ellen Thesleff stod i D. Press att hon imiterat mig, varför? Hon, fullblodsaristokraten, vad det skall såra, hon som bara hållit på det egna.”¹⁰²

I samband med Helene Schjerfbeck kan det också vara av intresse att nämna att Strindbergs konstsalong i Helsingfors redan år 1917 föreslog en gemensam utställning för Helene Schjerfbeck och Ellen Thesleff. Helene Schjerfbeck tvekade på grund av att hon tyckte hon borde anlita Gösta Stenmans konstsalong i stället. Hon stördes också av tanken på att ”bli ett bihang till Ellen Thesleff”, så hon tackade nej.¹⁰³ Ellen Thesleff samlade sig däremot ensam till en retrospektiv utställning på Salon Strindberg 1917 med hela 75 verk och en samling träsnitt.¹⁰⁴ Kritikerna prisade den lyriska skönheten i hennes tidiga verk, men ställde sig mera oförstående till det senare italienska måleriet. Signaturen C menade, att om man inte alltid delade Ellen Thesleffs uppfattning, så måste man dock ge hennes självständighet erkännande.¹⁰⁵ Utställningen blev i alla fall en konstnärlig framgång.

Ellen Thesleffs slagkraftiga blåmåleri har nu kulminerat och övergår i mildare färgklanger, som påminner om den naturliga periodens harmonier. Den väl avstämda koloriten åtföljs av en mera upplöst, nyskapande form, där motivet inte avbildas exakt utan mera fritt.

Bild 26. Tulpaner 1923

Uppgifterna om Ellen Thesleffs måleri kring 1920 är knapphändiga. Men vi kan ändå få veta något om hur hon målade, med ett luftigt och poetiskt anslag där hon sökte att återge själva bildinnehållet utan att avbilda en massa onödiga detaljer.¹⁰⁶ Hon kopierade inte heller nu naturen utan strävade efter att skapa en *ny skönhet*.¹⁰⁷ Här kan anföras vad Ellen Thesleff redan 1912 skrivit till sin syster Thyra: ”Jag har förstått att en målare först är färgkonstnär, sedan lyriker...”¹⁰⁸ En bild som motsvarar detta uttalande är målningen *Tulpaner* 1923 (bild 26). Den är utförd i olja på duk och är privatägd, dess mått är 45 x 40 cm och den är signerad nere till höger *Thesleff 1923*.¹⁰⁹

¹⁰² Ahtola-Moorhouse 1998 b, 78.

¹⁰³ Arell 1992, 97.

¹⁰⁴ *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7 1998, 226.

¹⁰⁵ Bäcksbäcka, L 1955, 68-69.

¹⁰⁶ Ahtola-Moorhouse 1998 b, 84.

¹⁰⁷ Min kursivering för att betona att det är fråga om en ny inriktning i Thesleffs måleri.

¹⁰⁸ Ahtola-Moorhouse 1998 b, 86.

¹⁰⁹ Bäcksbäcka, L 1955, 155.

Motivet utgörs av en bukett ljusa tulpaner i en mörk vas. Blomkalkarna är stora och fylliga, och det ser ut som om de snart kunde börja fälla sina kronblad. De står tätt tillsammans i den grova vasen, och det finns ingenting som distraherar i bilden som bara handlar om vasen och blommorna. Färgtonerna är milda, med ett starkt inslag av vitt. Bakgrunden i nedre delen av bilden är mörk. I målningen *Tulpaner* kan man uppleva en djupverkan genom att vasen står nära en bordskant på höger sida och genom att de ljusa färgerna så tydligt framträder mot den mörka bakgrunden. Bilden är målerisk med omväxlande ljus och skuggor på kronblad och bakgrund. Kompositionen är öppen nedåt; man ser bara en del av bordsskivan som vasen står på. Man kan också karakterisera den som triangulär, om man endast ser till blomkalkarnas placering. Färgsättningen präglas av stor skönhet; det är kontrasterna mellan det ljusa och det mörka som fånglar så starkt.

Måleritekniken är återigen annorlunda i bilden *Tulpaner* 1923. Penseldragen är bredare än tidigare för att framhäva blommornas konturer och för att ge liv åt vas och bakgrund. Ofta ligger penseldragen så glest att duken tydligt syns igenom. Denna bild, som är så kraftfull i sin linjeföring, har ändå på grund av sin asketiska kolorit ett lyriskt och poetiskt uttryck som gränsar till melankoli. I alla de tre detaljbilderna 26 a-c syns de schumrade partierna tydligt som knotttriga ytor. De är målade med liggande pensel och lätt hand i rätt tjock färg, så att dukens struktur framträder. De bidrar därigenom till att dämpa det mustiga uttrycket och lätta upp bilden. Dynamiken i de heldragna penseldragen blir tydlig i detaljbilderna, liksom skiktmåleriet med sina över- och undermålningar. Målningen *Tulpaner* har ett poetiskt anslag med sina väl avstämde, harmoniskt grupperade färger. Bland de ljusa färgerna överväger rosa, gulvitt, grönvitt, ljusbrunt och ljusviolett, bland de mörka brunt, grönt och svart.

Ellen Thesleff har med kraftfulla linjer och glesa, breda penseldrag här återgivit sitt motiv. Den asketiska färgskalan kombineras med en nyskapande form i bildytan. Formerna har sålunda genom linjeföringen blivit mera uttalade än tidigare under denna period, så att också linjen, inte bara färgen skapar form. Man kan karakterisera det som en formfasthet med hjälp av linjen. Det konstnärliga uttrycket har blivit friare än förut, trots att formen genom linjeföringen igen har fått större betydelse. En stram färgaskes, omfattad av fasta linjer och kombinerad med skiktmåleri och schumrade ytor gör *Tulpaner* 1923 till något av ett mästarprov.

Oljemåleriet under början av den koloristiska perioden kännetecknas av att Ellen Thesleff övergår från att måla relativt naturtroget till att måla starkt expressivt. Färgen betyder alltmer. Detta måleri når sin höjdpunkt vid tiden kring 1916, då konstnären utvecklat sin

egen *Thesleff-kolorism* (se text till bild 24). Därefter, vid slutet av den koloristiska perioden, tycks Thesleff i sitt oljemåleri vara på väg bort från den entydiga, fullödiga kolorismen till en period med väl avstämnda färger i nyskapande former, där motivet avbildas ganska fritt.

4.2 Teckning

Tecknandet blev med tiden för Ellen Thesleff allt viktigare som utgångspunkt för andra tekniker. Kolteckningen ger konstnären frihet att välja linjeföring och pröva olika kompositionsvarianter. Snabbt nedkastade teckningar från Ellen Thesleffs tidiga år ersätts småningom av regelrätta studier med allt fastare form. Sålunda övergår de slumpartade skisserna till mera medvetna stil- och rörelsestudier, som konstnären senare kan tänkas få användning för.

Bild 27. Yngling med lie - början av 1920-talet - kolteckning

Det finns uppgifter om att Ellen Thesleff tecknade i Murole under tre somrar fr.o.m 1924.¹¹⁰ Denna sommar satt hon under ett parasoll och studerade skördemotiv. Sommaren 1925 arbetade hon med lantliga scener på höäng och åker, en typ av rörelsestudier som senare kunde ingå i ett större motiv, t.ex. i vägg- eller takmåleri. Sommaren 1926 gjorde hon

typ- och rörelsestudier av människor i arbete på de stora ängarna. En del av dessa studier användes senare som förlagor till väggmålningar på Pekkala gård. Några få enkla linjer kunde räcka som dokumentation. En sådan stilstudie är skissen *Yngling med lie*, en kolteckning som är grovt daterad till början av 1920-talet (bild 27). Den är privatägd, dess mått är

30,6 x 24,4 cm. Inget anges om en eventuell signatur.¹¹¹

Motivet skildrar en ung lantarbetare som håller en lie med vänster hand. Liens långa skaft tar stöd mot hans kropp. Han släcker törsten genom att dricka vatten ur den kupade högra handen. Man kan se hur det rinner vatten mellan fingrarna. Det ser ut som om han just är i färd med att resa sig upp från källan. Huvudet är nedböjt. Han är klädd i arbetskläder och bär skärmmössa. Påfallande är att bilden, trots att den är en teckning, är

¹¹⁰ Bäcksbäcka, L 1955, 78, 81-83.

¹¹¹ *Ellen Thesleff*. Ateneums publikationer nr 7, 1998, nr 231, 185-186.

gjord i två färger, grått och brunt. Bilden *Yngling med lie* är lineär, grafisk och plastisk. Dess komposition är sluten, utom nedtill, där vänster fot och delvis höger ben faller utanför bilden. Den samlade vertikala ställningen tillsammans med den uppdämda rörelsen ger bilden balans och den enkla färgsättningen harmonierar väl med motivet.

Ellen Thesleff har utnyttjat kolteckningens teknik väl. Med breda och fasta linjer har hon givit lantarbetaren en nästan skulptural ynglingagestalt. Linjekompositionen har en sammanhängande rytm. Teckningen präglas av enhetlighet, och uttrycket är mjukt. Med stor säkerhet i handlaget har Ellen Thesleff tecknat skissen *Yngling med lie*, som bekräftar att hennes tecknande blir alltmera drivet.

4.3 Trägrafik

Efter att under några år sporadiskt ha arbetat med metallgrafik gav sig Ellen Thesleff 1906 in på trägrafikens område, vilket omfattar både trägravyr och träsnitt. Skillnaden mellan dessa tekniker är inte så stor och det finns övergångsformer, varför det inte alltid är så lätt att skilja dem från varandra. Detta gäller särskilt de tidiga verken, där nästan alla stockar saknas.¹¹² Leonard Bäcksbacka har sammanfört träsnitt och trägravyr i ett gemensamt avsnitt under rubriken ”Träsnitt”.¹¹³ Däremot skiljer man mellan träsnitt och trägravyr i katalogen från Thesleffutställningen i Helsingfors 1998 och antar där att alla tidiga, små och tydligt avgränsade verk kan vara trägravyrer.¹¹⁴ Ellen Thesleff började arbeta med trägravyr men övergick rätt snart till träsnittstekniken, som hon fortsatte med ända fram till 1950.

4.3.1 Trägravyr

Per definition utförs trägravyrerna i ändytan av något hårt träslag, t.ex. buxbom eller järnek.¹¹⁵ Ellen Thesleff använde inledningsvis i sina trägravyrer buxbom eller bok.¹¹⁶ Som verktyg användes skålformiga skärjärn för att gröpa ur och stickel för att i plana ytor skära in tunna, tätt liggande linjer. Thesleffs trägravyrer var i början små och hade

¹¹² *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 127.

¹¹³ Bäcksbacka, L 1955, 174-178.

¹¹⁴ *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 127.

¹¹⁵ Gascoigne 1986, 6 och Stéen 1990, 21-25 samt von Schantz & Arkö 1996, 92.

¹¹⁶ *Ellen Thesleff*, ”Verkförteckning”, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 127.

anknytning till Florens. De förekommer oftast som enfärgade och ibland som flerfärgade avdrag. Först på 1920-talet blev formaten större på grund av nytt material i stocken och därmed följande ny teknik. Rent allmänt kan man säga att Thesleffs trägravyrer antingen är monokroma eller, om de är polykroma, så är de på grund av hennes speciella tryckmetod vanligtvis monotypier i ett fåtal färger.¹¹⁷

Bild 28. Porta Romana 1909 - trägravyr

Landskapsbilden *Porta Romana* 1909 (bild 28) får tjänstgöra som exempel på trägravyr. Detta avdrag finns på Gösta Serlachius konststiftelse i Mänttä, men det finns många avdrag.¹¹⁸ Bladet är 8,2 x 7,1 cm, stocken 6 x 5,1 cm. Bilden är signerad *E. Thesleff* nere till höger och *Porta Romana* nere till vänster. Den tillkom våren 1909 i samband med att Thesleff fått ett erbjudande från Helsingfors att ge ut ett album med träsnitt från Florens.¹¹⁹

Motivet utgörs av den kultur- och natursköna platsen vid Porta Romana. De små figurerna i förgrunden framhäver att berget är högt och brant, med en liten genomfartsport.¹²⁰ Bergsslutningen är klädd med en översvallande vegetation, och berget kröns av en mur som avgränsar synfältet mot himlen. *Porta Romana* har tydlig djupverkan genom att man kan skymta vägen i genomfarten i porten. Linjespelet i vegetationen är sällsynt mjukt. Den blågrå skuggningen fyller sin funktion trots att den verkar vara placerad utan någon större precision. Den kontrasterar bra mot det röda, liksom mot det skarpa ljuset på muren och på berget. Bilden får balans genom att de raka linjerna på högra sidan uppväger och motverkar de mjukt formade ytorna på den vänstra. Att Thesleff här avbildar ett landskap i en färgskala av vinrött och blågrått i stället för i naturliga färger visar att hon redan vid denna tidpunkt är på väg mot ett friare uttrycksätt.

Trägravyn *Porta Romana* är skuren i ändträ och bearbetad med stickel, vilket ger upphov till de fina vita linjerna i vegetationen, på berget och på hustaket. Thesleff har förutom stickel också använt skålformade skärjärn, s.k. skölpar, till att gröpa ur och frilägga ytor.¹²¹ En dylik kombination av verktyg förekommer både vid träsnitt och trägravyr.¹²² Genom att kombinera olika verktyg på detta sätt skapar konstnären intryck av volym i kompositionen. Tryckförfarandet vid trägravyr är detsamma som för träsnitt och

¹¹⁷ Detta har jag erfarit vid besök hos grafikansvarige Heikki Malme på Ateneum 23.9.1999.

¹¹⁸ Malme 12.8.2002.

¹¹⁹ Bäcksbäcka, L 1955,48.

¹²⁰ Det är samma typ av små figurer i Thesleffs trägravyr *Porta Romana* som i hennes oljemålningar *Figurer i landskap* (bild 20) och *Florens* (bild 21).

¹²¹ Enligt grafikern Denis Stéen, som jag intervjuat i Uppsala 9.9.1999.

¹²² Lindberg 15.7.2002.

kommer att beskrivas i avsnittet om träsnitt. Konturerna i *Porta Romana* är markerade; de fint utskurna vita linjerna ger liv åt vegetationen och berget. Den mjuka ramen i vinrött håller samman motivet. Bilden har ett uttryck av söderns mättade landskap under öppen himmel.

Bilden *Porta Romana* är ett typexempel på Ellen Thesleffs trägravyrer. Till sin karaktär är den en monotypi i två färger. ”Just denna färgkombination är möjligen den enda, som är tryckt från två stockar, en blå och en röd. Men det finns nog flera avdrag av *Porta Romana*, tryckta på en gång från en stock, på samma sätt som i träsnittet *Marionetter 1907*” (bild 29).¹²³ Eftersom *Porta Romana* åskådliggör det karakteristiska hos en trägravyr av Ellen Thesleff, får den stå som prototyp för hennes trägravyrer.

4.3.2 Träsnitt

Träsnittstekniken förekom redan på 800-talet i de asiatiska länderna för att mångfaldiga skriftecknen.¹²⁴ Den kom till Europa ca 1400 och användes att börja med av kyrkomålare i förlagor till religiösa motiv. Från ca 1450 gjordes illustrationer för tryckta böcker. Tidiga träsnitt kolorerades för hand i akvarell.¹²⁵ Med tiden utvecklades och förfinades metoderna, vilket så småningom i Europa på 1800-talet ledde fram till flerfärgstryck.

Ellen Thesleff började arbeta i trägrafik ca 1906 och fortsatte därmed sporadiskt ända fram till 1950. Efter att en tid ha arbetat med trägravyr, som utfördes på ändträ, övergick hon rätt snart till träsnitt i träets klyvyta samt så småningom till tunt faner.¹²⁶ Kanske var det de små formaten och de stora möjligheterna till variation i teknik och uttryck som tilltalade henne?¹²⁷ Det finns cirka 170 olika motiv med flera avdrag av varje av Ellen Thesleff, de flesta i flerfärgstryck, men också en del i svart och vitt.¹²⁸ Stockarna

¹²³ Heikki Malme 12.8.2002.

¹²⁴ För en närmare beskrivning av de olika träsnittsteknikerna och deras historia hänvisas till Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints*, London 1986 samt Arthur M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcuts*, New York, Dover 1963.

¹²⁵ Lindberg 15.7.2002.

¹²⁶ Malme 1999, 27.

¹²⁷ Av Ellen Thesleffs systerdotter friherrinnan Martina Castrén i Helsingfors har jag vid ett besök 15.3.2001 fått kännedom om ett finskspråkigt verk, *Puupiirroksen taito. Öljyväripuupiirroksen ja japanilainen vesiväripuupiirros* [Träsnideriets konst. Oljefärgsträsnitt och japanskt vattenfärgsträsnitt], min översättning. Där ingår en upplysande artikel av Heikki Malme om Ellen Thesleffs träsnitt, vilket jag tacksamt noterar. Malme 1999, 29.

¹²⁸ Bäcksbacka, L 1955, 175-178.

till nästan hela den tidiga trägrafiken har gått förlorade, medan många stockar från senare år har bevarats och finns på Ateneum.¹²⁹

Ellen Thesleff konfronterades med träsnittstekniken genom sin bekantskap med konstnären Carl Palme i München 1904. Men det var inte förrän hon lärt känna engelsmannen Gordon Craig i Florens 1906, som hon inspirerades att själv börja arbeta med träsnitt. Jag kommer nu att beskriva 1) den generella träsnittstekniken utifrån Carl Palmes redogörelse i hans memoarer,¹³⁰ 2) betydelsen av Craigs trägrafik¹³¹ och 3) Ellen Thesleffs modifierade träsnittsmetod utifrån dessa utgångspunkter.

1) Carl Palmes färgträsnittsteknik. Carl Palme utgår från den japanska metoden som han fått del av genom professor Emil Orlik vid Kunstgewerbeschule i Berlin.¹³² Han beskriver hur man först gör en linjeteckning av motivet på en kontur- eller blindstock. Denna skall vara av hårt träslag såsom japanskt körsbär, valnöt eller ek, medan övriga stockar skall vara av mjukt trä såsom lind eller björk. Sedan gör man ett flertal färgskisser med teckningen som underlag och därefter delar man upp de olika ytorna efter bildelement och struktur på två eller flera stockar. Av japanerna har Palme lärt att man kan ha flera färger på samma stock förutsatt att färgerna inte går över i varann. Han använder ofta upp till ett dussin stockar för en bild, men ibland endast en stock eller två. Stockar och japanpapper, som hålls fuktiga under strikta betingelser, förses med ett anläggningsmärke för att möjliggöra passning vid tryckningen. Utskarningen utförs med skålformade skärjärn av skickliga yrkesträsnidare, s.k. formskärare, eller av konstnären själv. Därefter infärgas stockarna och papperet appliceras för avtryck på dem, en efter en, vanligtvis sist på konturstocken.

Palme upptäcker att han inte kan göra två tryck lika om han trycker i maskin eller handpress. Han kommer då på idén att låta dem bli helt olika. Han lägger upp ett par eller tre diametralt olika färgsättningar som grund och söker utgående från dem efter fler lämpliga färgkombinationer. Resultatet av tio försök kan bli nio bommar och en fullträff. Han kan göra varianter för morgon-, middags- eller kvällsljus, för höst eller vår. Dessa försök är intressanta eftersom de påminner om Monets idéer om att göra avbildningar i olika ljus vid olika tider på dagen. Dessa idéer tilltalade Ellen Thesleff och hon vidareutvecklade dem både i sina färgträsnitt och i sitt oljemåleri.

¹²⁹ ”Om Ellen Thesleffs grafiska metoder”, *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 127.

¹³⁰ Palme 1950, 245-262.

¹³¹ Hans idéer om marionettens betydelse för förenkling av det konstnärliga uttrycket inom teater och bildkonst har av mig behandlats i samband med *Självporträtt* 1916 (bild 24).

¹³² Palme 1950, 260.

2) Gordon Craigs betydelse. Gordon Craig, vars lärare varit William Nicholson (1872-1949),¹³³ engelsk grafiker och målare, gav en ny dimension åt trägrafiken. Craig befriade den från dess huvuduppgift att reproducera, vilken etablerats så fast under 1800-talet.¹³⁴ I hans verk har träsnittets *och* trägravvyrens kvaliteter förenats, så att den graverade linjen införlivas med träsnittets distinkta yta.¹³⁵ Craig var med andra ord rätt person att lära Ellen Thesleff trägrafikens finesser, och Thesleff var en skicklig elev som gav trägrafiken ett nytt uttryck.

Craig ansåg att trägrafiken skulle utföras i svartvitt, så att det blev en dialog mellan svart och vitt i linje och yta. Detta godtog Ellen Thesleff aldrig. För henne var kulörerna av fundamental betydelse. Hennes kanske mest kända träsnitt *Marionetter* utfördes först i svartvitt men överfördes sedan efter samråd med Craig till färg. Det är i färg som detta verk mångfaldigats och blivit känt av allmänheten.

Ellen Thesleffs träsnitt och trägravyrer kom snart in i teatertidskriften *The Mask* som Craig grundat. Under arbetets gång lärde hon sig använda stickel.¹³⁶ Många av hennes vinjetter liknade Craigs stil, men de var mera spontana.¹³⁷ Hon hade redan från början, som vi kan se av hennes senare stockar, skisserat motivet i kol direkt på stocken. Den tecknade bilden var ändå bara gjord som stöd. Hon följde aldrig slaviskt den ursprungliga teckningens linjer.

3) Ellen Thesleffs modifierade metod. Thesleff använde sig av världens äldsta teknik att skära i trä, men hon modifierade den efter sitt eget tycke utgående från Carl Palmes och Gordon Craigs idéer. Då hon tecknat sitt motiv med kol på stocken, skar hon ut det själv i stället för att lämna det till en formskärare för utskärning. Därefter målade hon spontant alla färger samtidigt på samma stock på det nätverk av linjer som hon i förväg skurit ut i stället för att dela upp färgerna på ett antal stockar.¹³⁸ Sedan använde Thesleff inte tryckpress utan tryckte för hand eller, som det berättas, steg på stocken och hoppade på den. Genom att på detta sätt förlita sig på slumpen satte hon sin personliga prägel på bilden i själva avtryckningsmomentet. Följden blev att hon åstadkom mycket varierande bilder som präglades av hennes egen framställningsmetod. Detta förfarande gjorde att hennes

¹³³ Senare adlad till Sir William Nicholson.

¹³⁴ Uppgifterna om Craigs betydelse härrör från Heikki Malme 1999, 29.

¹³⁵ Med min kursivering av *och* vill jag understryka att Craigs trägrafik var en kombination av träsnitt och trägravyr.

¹³⁶ Kallas även gravstickel. Vinkelformat eller fyrkantigt stålverktyg, ca 1 dm långt, monterat i ett kort träskåft. Används för gravering i högtryck, alltså både till träsnitt och kopparstick. Stéen 1990, 48-50.

¹³⁷ Malme 1999, 29.

¹³⁸ *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 127.

polykroma träsnitt blev monotypier till sin natur, eftersom varje avdrag är unikt.¹³⁹ Färgerna kunde variera rätt mycket från ett avdrag till ett annat liksom också formerna, då stocken medgav ett visst rörelseutrymme. Thesleffs unika metod gör att det är motiverat att ta med hela 8 exempel på träsnitt från den koloristiska perioden.

Bild 29. Marionetter 1907

Under början av sommaren 1907 bodde Ellen Thesleff i Forte dei Marmi, en liten semesterort med havsbad i närheten av Florens.¹⁴⁰ Många av hennes teckningar därifrån blev förlagor för kommande träsnitt, men hon fick också idéer till sina träsnitt vid studier av gamla dockor i Museo Civico i Venedig. Ett sådant träsnitt är *Marionetter* från 1907. Som så många av Thesleffs träsnitt är det en liten bild, bladet 18 x 15,4 cm, stocken endast 9,5 x 9,6 cm. Den är signerad nere till vänster *Marionettes/Venice* och nere till höger *E Thesleff* samt dessutom nere till vänster på stocken *ET* (bild 29). Bilden ägs av Ateneum, men tyvärr finns inte stocken kvar.

Motivet bygger på Shakespeares skådespel *Othello* och utgörs av de tre huvudpersonerna Othello, Jago och Desdemona. Ellen Thesleff har tecknat figurerna separat och sedan sammanställt dem till en komposition. Några sådana små skisser, bl.a. en av Desdemona, finns i Ellen Thesleffs skissbok på Ateneum.¹⁴¹ Figurerna i *Marionetter* står i lediga ställningar, men har liksom frusit till i ett slags statisk rörelse, när regissören drar i snöret. De två ytterfigurerna är vända mot centralfiguren i mitten. Othello är iförd slängkappa, Jago står med rockskört och Desdemona bär stor toalett med en svallande rikedom av tyg i sin turnyr.¹⁴² Färgsättningen som är glatt polykrom bygger på dockornas ursprungliga färger i Museo Civico.

Ellen Thesleff har i *Marionetter* tillämpat världens äldsta teknik med gamla regler för att trycka bilder. Men hon har gjort om tekniken efter sitt eget behov.¹⁴³ Hon har skurit stocken själv och har inte använt en stock för varje färg utan applicerat samtliga färger på

¹³⁹ Information från Heikki Malme 17.5.1999.

¹⁴⁰ Bäcksbacka, L 1955, 46.

¹⁴¹ Den återges i bild i *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 59.

¹⁴² Turnyr var ”ett arrangemang som fick kjolen att puta ut bakåt” enligt Svenska Akademiens ordlista över svenska språket 1998.

¹⁴³ Levanto 1989, 37 och 1998, 12-13.

samma stock. Färgerna kan ha lagts på med en s.k. dabb.¹⁴⁴ Det är också tänkbart att konstnären målat med pensel och med fingrarna.¹⁴⁵ Hon har inte använt tryckpress utan tryckt för hand eller trampat på stocken för att få mera liv i uttrycket.¹⁴⁶ Enligt min mening underordnar sig linjerna det klassiska motivet. Färgerna är glödande. Ellen Thesleff har här skapat ett dramatiskt uttryck utgående från det klassiska dramat.

De tre förstörade bilderna 29 a,b och c belyser viktiga detaljer. I bild 29 a kan man studera Thesleffs metod att lägga på flera färger på samma stock. Det tycks inte vara några svårigheter att i samma moment applicera gult, violett och blått på Othellofiguren. I bild 29 b markerar de vita linjerna mönstret på Jagos randiga ben, alltså en ren dekordetalj. I bild 29 c syns hur breda röda målade, och smala vita skurna linjer samverkar i Desdemonas böljande kjol.

Träsnittet *Marionetter* kan fungera som prototyp för Theleffs träsnittsteknik av flera skäl. Det är det första av Ellen Thesleffs träsnitt som publicerats i Gordon Craigs teatertidskrift *The Mask*, redan 1907.¹⁴⁷ Ellen anser själv att det är hennes bästa träsnitt vid denna tid. Det rör sig om ett tidigt exempel på hennes egen metod som ännu är på experimentstadiet, men som så småningom utvecklas mer och mer. Särskilt värt att observera är det vita inslaget i tygets mönster i Desdemonas kjol och Jagos randiga ben. Det antyder ett vaknande intresse för det dekorativa hos Ellen Thesleff. Men hon använder också vita linjer som inslag i ett annat syfte, nämligen för att mjuka upp ytor och konturer i sin trägrafik, såsom t.ex. i trägravyren *Porta Romana* (bild 28).

Man ställer sig slutligen frågan hur mycket av modifieringen av gängse träsnittsteknik som tillkommer Ellen Thesleff själv. Det är känt att hon brukade skära stocken själv, applicera alla färger på samma stock och trycka för hand eller genom att trampa på stocken. Klart är också att hon utarbetat sin teknik efter att ha tagit del av Carl Palmes metod. De kände varandra redan 1904 i Florens, alltså långt innan Ellen Thesleff 1907 på uppmaning av Gordon Craig började göra träsnitt.¹⁴⁸ Det står dock utom allt tvivel att hon själv efter att ha kommunicerat med Craig ytterligare modifierat tekniken och givit den sin personliga prägel. Craigs inflytande på Ellen Thesleffs träsnitt var uppenbart, men till sist ändå ganska litet.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Denna information har jag fått vid en diskussion med grafikläraren Olof Sandahl, Konsthögskolan i Stockholm 31.5.1999. Ordet dabb definieras som ”en rund kudde med 8-10 cm diameter, tillverkad av ett stycke slätt mjukt skinn.” von Schantz & Arkö 1996, 28.

¹⁴⁵ Lindberg 15.7.2002.

¹⁴⁶ Levanto 1998, 12.

¹⁴⁷ Craig 1908, 70 b.

¹⁴⁸ Palme 1950, 142-143 och Lahti 1976, 46.

¹⁴⁹ Valkonen, O 1973, 62.

Bild 30. La Rossa A 1914

Ellen Thesleff hade 1913 erhållit Hovings resestipendium på 3000 mark som möjliggjorde ett helt års studier i Italien.¹⁵⁰ Hon reste ner redan i februari 1914, över Stockholm (där hon såg Claudius Civilis i Nationalmuseet), Paris (Louvre-museet), Zürich (Gordon Craigs utställning) och Milano (Santa Maria delle Grazie) till Florens. Där fördjupade hon sig snart i sitt arbete. Hon skriver 1914 i sin tankebok: ”I konst skall man överrumpla sig själv.”¹⁵¹ Ellen Thesleff arbetade intensivt med oljemåleri, men det var också nu hon ivrigt sysslade med träsnitt. Inom träsnittstekniken tillämpade Thesleff redan 1914 Craigs teorier om förenkling av uttrycket, så som jag beskrivit det inom oljemåleriet för *Självporträtt* 1916 (bild 24). Här i träsnitt som *La Rossa A* 1914 (bild 30) började hon använda teatermasken som en symbol för människans själ och masken blev ett återkommande tema i hennes träsnitt.

Ellen Thesleff var förtjust över att hon hade lyckats engagera den rödhåriga florentinskan Natalina, som hon kallade La Rossa, att sitta modell på söndagarna.¹⁵² Thesleff studerade henne med hjälp av olika tekniker, både i träsnitt och i olja och tempera (bild 23). Träsnittet *La Rossa A* heter kort och gott ”La Rossa en face”, är nästan kvadratisk med måtten 8,5 x 8,6 cm och är signerad med monogram *ET* nere till vänster.¹⁵³ Bilden finns i sin slutliga form på Ateneum i en av Ellen Thesleffs skissböcker med pergamentpärm, prydd med lädersnören. Bilden är utförd i guldimitation i brons på papper och inklistrad i bokens pärm. Boken är från 1908-12 och är betecknad A IV 3449/29. Uppgift om bildens ägare saknas. Eftersom den är gjord 1914 och tillhör kategorin miniatyrträsnitt kan man förmoda att den var med på grafikutställningen i Helsingfors den 6-30 december samma år, då Ellen Thesleffs miniatyrer rönte stor uppskattning.¹⁵⁴

Motivet är begränsat till ansiktet. Modellen bär en lätt skisserad hatt prydd med blommor på huvudet. Ansiktsdragen med ögon, näsa, mun och haka är utmejslade med mycket grova och kraftfulla linjer. Örhängena är stora och cirkelformade. Ansiktsformen är starkt triangulär vilket ger bilden tyngd trots det lilla formatet. Den är också kraftigt stiliserad. Men det märkliga är att den ändå inte är livlös utan i högsta grad levande.

Tekniken bygger dels på grova karaktärsskapande linjer som markerar ansiktet, dels på smala lockade trådar som fritt återger blommorna på hatten. Det finns en släktskap

¹⁵⁰ Bäcksbäcka, L 1955, 60-61.

¹⁵¹ *Ellen Thesleff. Dikter och tankar* 1954, 23.

¹⁵² Bäcksbäcka, L 1955, 62.

¹⁵³ Jag har funnit bilden i Bäcksbäcka, L 1955, nr 45, 175.

¹⁵⁴ *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 17.

i uttrycket mellan *La Rossa A* och *Marionetter* (bild 29), som utförts 7 år tidigare i att båda är starkt stiliserade, *La Rossa A* så hårt att bilden närmar sig det abstrakta. Det är typen och modellen *La Rossa* som kommer till uttryck, inte *Natalina* som person.

Hur kom det sig att *Ellen Thesleff* strävade efter att skapa ett sådant uttryck? Hon skriver till modern i april 1914, och det har i hög grad sin tillämpning för denna bild liksom för *La Rossa* i olja och tempera 1915 (bild 23): ”Inte skall du tro att jag mera målar varken landskap eller människor - jag är *konstnär* - voilà tout -.¹⁵⁵ Sitter också sen *Rossa* modell, så är det marionetten jag ser, typen hon hör till. Det faller mig ej in att ge henne ett personligt drag. Något så smått befattar jag mig ej med.”¹⁵⁶

Bild 31. *La Rossa B* 1914

Den bild som jag givit namnet *La Rossa B* från 1914, kallas också ”*La Rossa*, flicka med fruktkorg på huvudet. Bröstdbild en face. Högra handen upphöjd vi fruktkorgen” (bild 31).¹⁵⁷ Flera avdrag i olika färgsättning finns bevarade på olika museer. Den här avbildade *La Rossa B* som är monokrom, är privatägd.¹⁵⁸ Men den finns också i en trefärgad variant på Åbo Konstmuseum. Där är frukterna på hatten gula och bladen gröna liksom ögonen och *Natalinas* smycken. Konturerna och håret är utförda i cerise, klarröd färg. Ytterligare en liknande variant finns på *Ateneums* grafiska avdelning. Den har en lätt turkosfärgad touche över hela bilytan. Det här avbildade avdraget har måtten 36 x 25 cm. Det är signerat *Thesleff* på vänster sida, i höjd med uringningens spets.¹⁵⁹ Bilden ställdes ut på Höstsalongen i Helsingfors 1915, där den var med som introduktionsbild i katalogen.

Natalina har också här suttit modell för *Ellen Thesleff*. Motivet är en bröstdbild av en kvinna som bär en korg med tropiska frukter på huvudet. Korgen är stor och frukterna tunga. Hon stöder den med hjälp av sin högra hand. Hon har regelbundna ansiktsdrag, vågigt hår med ett par små slingor i pannan, hängande örhängen och någon typ av halsband på sin lätt antydda klädedräkt. Hennes ansiktsuttryck är lugnt och allvarligt. Hon är knappast någon vardaglig skördeflicka som kommer från fruktskörden. Hennes hållning och klädedräkt antyder snarare att hon är på väg till fest. Perspektivet i *La Rossa B* blir intressant genom att betraktaren ser fruktkorgen något ovanifrån. Kanske konstnären stod i

¹⁵⁵ Min kursivering.

¹⁵⁶ Bäcksbäcka, L 1955, 61.

¹⁵⁷ Bäcksbäcka, L 1955, 175, nr 53.

¹⁵⁸ Den finns med i *Totuus = kauneus. Bäcksbäckan suosikit* [Sanning = skönhet. Bäcksbäckas favoriter], Helsingfors stads konstmuseums publikationer nr 50, 1996, 100.

¹⁵⁹ Enligt uppgift av M. Hannikainen, Helsingfors stads konstmuseum 8.8.2002.

en trappa när La Rossa gick förbi. Kompositionen är öppen åt vänster och nedåt. Den är i balans genom att den något sneda kroppsställningen motverkas av hatten och stödet från handen.

Linjerna i ifrågasvarande bild är mera jämntjocka än i *La Rossa A*. De utfyllda färgfälten i hår och fruktkorg ger bilden karaktär och tyngd. *La Rossa B* har ett helt annat uttryck än *La Rossa A*, mjukare och mer berättande, lugnt och samtidigt elegant. Natalina har här blivit visualiserad som en levande kvinna av kött och blod. Ellen Thesleff har visat att hon inte bara kan göra stiliserade figurer i träsnitt utan också porträttlika och intensivt levande med helt annorlunda uttryck.

Bild 32. Skördeflicka 1922

Under 1921 och 1922 arbetade Ellen Thesleff mycket i olja både i Italien och i Finland. Hon ifrågasatte tidigare arbeten och sökte nya vägar. Skördemotiv sysselsatte henne också nu, både i olja och i träsnittsteknik. Träsnittet *Skördeflicka* från 1922 har måtten 11,3 x 4,5 cm och är signerad *ET* nere till höger (bild 32).¹⁶⁰ Uppgift om ägare saknas.¹⁶¹

Motivet utgörs av en ung flicka med lie. Gestalten är vriden, så att huvudet böjer sig lätt över höger axel. Hon står på knä på marken bland gräs och andra växter och lyfter lien med ett fast grepp, så att skäran bildar en båge över hennes huvud. En buske och några blad skymtar i högra kanten. Hon är klädd i arbetskläder. Det är skördetid och överst på himlen syns några sensommarmoln.

Bilden *Skördeflicka* har till formen plastisk karaktär. Beträffande dess komposition kunde det vara av intresse att göra en jämförelse med Masaccios fresk *Utdrivandet ur paradiset* (bild 6). Kompositionen *Skördeflicka* uppvisar vissa likheter med denna bild när det gäller höjdförhållandet och gestalternas rörelse, men också i utformningen av bildens övre del. Linjeföringen i lien och molnen i *Skördeflicka* har en motsvarighet i ängeln med svärd, som med utbredda armar jagar ut Adam och Eva ur paradiset i Masaccios komposition. Är likheterna i komposition avsiktliga? Det är känt att Ellen Thesleff studerade Masaccios fresker i Santa Maria del Carmine i Florens och beundrade hans kompositioner där. Hon kan omedvetet ha inspirerats av hans komposition och använt den i sitt motiv i ett träsnitt.

¹⁶⁰ Bäcksbäcka, L 1955, nr 143, 177.

¹⁶¹ Jag fäste mig vid bilden i *Ellen Thesleff. Dikter och tankar* 1954, 28. Har inte kunnat finna den återgiven på något annat ställe, varför informationen är knapphändig.

Träsnittet *Skördeflicka* 1922 företer stora likheter med teckningen *Yngling med lie* från början av 1920-talet, utom att några element är spegelvända.¹⁶² Jag har funnit att om man lägger *Yngling med lie* över baksidan av *Skördeflicka* och håller upp dem mot ljuset, så ser man att de två figurerna nästan sammanfaller med undantag av huvudets och liens placering. Man får hålla i minnet att avdraget av *Skördeflicka* är spegelvänt. Det ser alltså ut som om kolteckningen *Yngling med lie* tjänat som underlag för träsnittet *Skördeflicka*.

Träsnittet *Skördeflicka* är utfört i negativ teknik, så att bakgrunden på avdraget är svart och den kontur som inramar gestalten är dubbel, en vit kontur utanför den svarta. Här kan man spåra påverkan från den tyska expressionismen såsom den framträdde i gruppen Die Brücke ca femton år tidigare.¹⁶³ Där förekommer samma typ av dubbelkontur i svart och vitt, ofta höjdformat och signatur med initialer i nedre högra hörnet. Det kunde vara av intresse att i annat sammanhang följa upp detta spår för att närmare undersöka det. Effekten med dubbla konturer har Ellen Thesleff uppnått genom att först teckna bilden på stocken i svart och därefter skära bort trä i skåror, som vid tryckningen bildar vita linjer och ytor.¹⁶⁴ Sist har hon infärgat bakgrundsytorna och därefter gjort avdrag av stocken. Linjerna i bilden är mjuka och följsamma och gestalten uttrycker ro och vila men också beredskap, där hon står på knä med lyftad lie.

Träsnittet *Skördeflicka* karakteriseras av ganska stora svarta ytor som endast målats men inte skölpts ur. Bilden, som med sina dubbla konturer och urgröpta breda vita linjer påminner om den tyska expressionismen i Die Brücke-gruppen, har tekniskt vissa gemensamma drag med följande bild, utom att de urgröpta breda vita linjerna saknas där.

Bild 33. Skrinnare 1925

Under 1925 arbetade Ellen Thesleff både med oljemåleri och med träsnitt. Detta år tillkom träsnittet *Skrinnare*, med måtten 23,8 x 31,4 cm (bild 33). Bilden tillhör Gösta Serlachius konststiftelse i Mänttä och är signerad nere till vänster *E.Thesleff*. Vid noggrant studium av originalet kan man till höger om signaturen, lite längre ned, också se en datering *25 nov 1925* samt nere till höger *I 1/25*.

Motivet är en skridskoåkare som glider fram i högsta fart över isen. Hans fladdrande halsduk och jacka är tecknet på att det går fort, liksom det långa skäret som

¹⁶² Detta har jag sett efter påpekande av Christina Bäcksbacka 5.3.2003.

¹⁶³ Nämnda påpekande av Rolf Nummelin i Åbo har jag noterat i hans granskning av min avhandling pro gradu *Konstnären Ellen Thesleff. Teknik och uttryck åren 1890-1930* 11.8.1998.

¹⁶⁴ Att det gick till på detta sätt har jag förstått vid en diskussion med Olof Sandahl 31.5.1999.

bildats i isen efter hans vänstra skridsko. Det högra benet med den högt lyftade foten markerar också farten liksom de utsträckta armarna. Mannens skugga framträder som en mörk fyrkant framför honom på marken. Han anfalls av en stor rovfågel som jagar honom, men som knappast kan hindra hans snabba framfart. Man skulle kunna tolka denna bild symboliskt utifrån den tid som rådde i Finland vid bildens tillkomst 1925: efter självständighets-förklaringen 1918 blev det möjligt för finländaren att färdas fritt, även om han kunde känna sig jagad av den ryska örnen.

Bilden *Skrinnare* är grafisk och plastisk. Kompositionen öppnar sig dels framåt åt höger i bild, i riktning längs vänsterarmen, dels snett bakåt/uppåt mot det övre vänstra hörnet, dit den högra skridskon pekar. Man kan spåra två S-linjer i bilden. Den första är liggande och går från vänster hand längs armen, kroppen och det högra böjda benet ända upp till skridskon. Den andra S-linjen är stående och går på samma sätt från vänster hand längs armen och kroppen men byter sedan riktning och går ner längs det vänstra benet och följer till sist skåran i isen i riktning bakåt. Den första linjen markerar farten, den andra markerar skridskoåkarens balans och är mera statisk.

Tekniken består i säkra och markerade linjer. I detta fall har Thesleff inte gröpt ur stocken utan i den plana ytan först tecknat yttre konturlinjer för figurerna, därefter färgat in den plana svarta figurytan och sist skurit rätt smala linjer, som vid tryckningen förblir vita. Det är tänkbart att hon sedan lagt på den grå tonen av skuggning som omger figurerna på stocken. Detta arbetssätt möjliggör ytterst säkra och markerade fartfyllda linjer, mera än i något av de tidigare träsnitten. Ellen Thesleff fick redan 1910 av Gordon Craig lovord för sin geniala förmåga att i teckning uttrycka *rörelse*.¹⁶⁵ Hon har här, jämfört med sina tidigare träsnitt, uppnått en starkt personlig stil.

Bild 34. Elegi 1924

Ellen Thesleff hade redan i sin ungdom visat intresse för musik. Familjemedlemmarna musicerade tillsammans, och det låg i tiden att koppla samman konst och musik. Inom symbolismen ansåg man att det fanns en överensstämmelse mellan de olika konstarterna.¹⁶⁶ Jag har i samband med oljemålningen *Violinspelerska* (bild 12) nämnt symbolisternas tankar om musiken som den högsta och renaste konstarten. Måleriet blev följaktligen högst och renast när det närmade sig musiken, när det var enkelt och fritt och

¹⁶⁵ Min kursivering. Craig 1910, 9.

¹⁶⁶ Sarajas-Korte 1998, 43 och 1990, 221.

utvecklades i harmoni. Detta var tankegångar som låg väl till för kvinnliga konstnärer i allmänhet och Ellen Thesleff

i synnerhet. Hon hade redan på 1890-talet, inspirerad av musiken, arbetat med landskap och porträtt i olja och också långt senare utvecklat sina motiv i musikalisk riktning. Som exempel kan nämnas att hon arbetade med teman som ”barcarole”, ”gavott av Bach” eller ”elegi”.¹⁶⁷

Ellen Thesleff arbetade under vårvintern 1924 mest med träsnitt, och *Elegi* tillkom vid denna tid i Florens. Ett avdrag av *Elegi. Flicka med ros i hand* från 1924 tillhör Ateneum (bild 34). Bladet har måtten 28 x 22,5 cm och stocken 51 x 40,4 cm. Den är signerad nere i mitten *Ellen Thesleff / 29 mars (maj) 1924*. Motivet i *Elegi* är, precis som underrubriken säger, en ung flicka med ros i hand. Hennes sätt att hålla rosen tyder på att hon just drar in dess doft. Man kan nästan känna doften. Ansiktet har regelbundna drag med ganska markerade ögonbryn. Ansiktsuttrycket är lugnt och tankfullt. I håret har hon en blomsterkrans som mjukt omger ansiktet.

Kompositionen är öppen nedåt och mot vänster. Den har som ibland tidigare hos Ellen Thesleff samtidigt både måleriska och plastiska drag. Färgernas mjuka och fläckvisa fördelning är viktig liksom linjernas markerade spel. Det går en karakteristisk S-linje från pannans krön längs hårfästet till vänster om ansiktet ner mot bröstet. Färgsättningen i detta avdrag består av ljus blå och gula blommor och konturer i brunviolett. Rosen är blå - en riktig fantasiros.

Det som tekniskt skiljer *Elegi* från tidigare presenterade träsnitt är att trycket av originalet att döma har applicerats lätt för hand. Dessutom finns det också avdrag i andra färgsättningar. På Ateneums grafiska avdelning finns ett blad som huvudsakligen går i brunt, med rött på själva rosen och grönt på dess blad. Den förra flickan med sina svala färger kunde vara en finländsk flicka med ängsblommor i håret, den senare en italienska med sina intensiva färger och sin blodröda ros.

Uttrycket i de tidigare behandlade träsnitten (bild 29-33) är antingen stiliserat eller porträttligt och levande. I *Elegi* möjliggör tekniken ännu en typ av uttryck, det dekorativa, något som är gemensamt för alla de olikfärgade avdragen. Denna bild, som präglas av fantasi långt mer än de föregående, är som ett litet lyriskt musikstycke. Det konstnärliga uttrycket är här både till färg och form underordnat fantasin och det dekorativa. Ellen Thesleff har i sin träsnittsteknik visat ytterligare en ny sida, dekorativitet.

¹⁶⁷ Ordet elegi använder jag här i betydelsen en dikt som uttrycker en vemodsfull längtan eller klagan. Inom musiken står det för ett kortare musikstycke av lyrisk/idyllisk karaktär.

Bild 35. Florens 1925

Stocken till detta motiv förvaras på Ateneum.¹⁶⁸ Det finns många avdrag av den. Signeringen varierar något, och dateringen på en del av dem är osäker. Träsnittet *Florens* härstammar från 1925 (bild 35). Det här avbildade bladet är privatägt. Det är 26 x 36,5 cm och dess stock är 24 x 35,3 cm. Det är signerat nere till vänster *Thesleff 1925* och nere till höger *E.T./Firenze*.

Motivet utgörs av en vy över staden Florens. Kullarna i förgrunden är täckta av mjuk vegetation som breder ut sig till höger och i mitten av bilden. En och annan cypress sticker upp. I mellanplanet ligger själva staden med sin täta bebyggelse, ibland avbruten av torn och kupoler med karakteristiska siluetter. Man kan i bilden från vänster till höger räknat känna igen dômes, campanilen, Medicikapellet och Palazzo Vecchio, som höjer sig över den övriga bebyggelsen. Eftersom campanilen står närmare betraktaren än dômes och Medicikapellet ligger längre bort, så måste Ellen Thesleff ha avbildat staden från söder. Konstnären kan ha utgått från utsiktsplatsen Piazzale Michelangelo i sydost, men bilden är omvänd. Detta kan man konstatera om man lyser igenom bilden från baksidan. Då kan man se, att de ovan nämnda byggnadernas placering stämmer med en stadskarta över Florens. I bakgrunden skymtar Toscanas böljande kullar och däröver Italiens himmel med lätta moln. Kompositionen *Florens* har en stark djupverkan med sin tydliga uppdelning i förgrund, mellanplan och bakgrund. Fördelningen av ljus och skugga på bebyggelsen är tydlig. Mellanplanet präglas av bebyggelsens upprepade horisontaler, ibland endast avbrutna av ett och annat torn. Bilden får balans bl.a. genom att dômes kupol uppvägs av det triangelformade färgfältet nere i högra hörnet.

Färgen på detta avdrag är nästan akvarellartad med sina inslag av rosa, gulbrunt och grönt mot de blånande bergen i bakgrunden. Det finns även avdrag i andra färger, t.ex. ett som saknar rosa och blått, men där det mörkbruna dominerar kraftigt över gult och grönt. Man kan tänka sig att det första pastellfärgade avdraget återger morgonljus, medan det senare mörka avdraget återger landskapet när kvällen kommit.

Här har vi med andra ord åter ett exempel på hur Ellen Thesleff tillämpade Monets tankar om att skildra samma motiv i olika ljusförhållanden. De två avdragen av *Florens* har olika uttryck. Det första ljusare avdraget har ett lyriskt och harmoniskt uttryck, medan det andra mörkare avdraget präglas av en mera dov och dyster stämning. Eftersom linjerna överensstämmer på de två avdragen, verkar de vara avdrag av samma stock, med den

¹⁶⁸ Malme 12.8.2002.

skillnaden att det mörkare avdraget varit utsatt för ett högre tryck, så att linjerna därigenom djupnat.

Bild 36. Skördefolk 1926

Ellen Thesleff hade redan 1924 arbetat med temat skördefolk, ibland i trägravyr under rubriken *Lieman*, ibland i olja under namnet *Skördefolk i båt*. Hösten 1926 arbetade hon ivrigt med träsnitt som hon skisserat i Murole under sommaren. Hon förberedde sig att delta i en utställning av inhemsk grafik i Helsingfors den kommande våren.¹⁶⁹ I detta sammanhang färdigställde hon träsnittet *Skördefolk 1926* som i dag ägs av Ateneum (bild 36). Bladet har måtten 36,5 x 39,5 cm, stocken 35,5 x 42 cm. Bilden är signerad nere till vänster *Thesleff / 1926* och försett med numrering *I 3/25* nere till höger. Det är anmärkningsvärt att Ellen Thesleff gör så många avdrag som 25. Kanske är det möjligheterna att variera färgsättningen som inspirerar till det?

Det är fråga om höskörd, bilden heter *Niityllä* [På ängen]. Den föreställer en man som slår med lie, en annan som bryner sin lie och en flicka som räfsar. Alla tre är ivrigt syselsatta med sitt arbete. Mannen i mitten slår med kraft så att höet sprids med vinden, mannen till höger har stannat upp för att bryna lien. Flickan följer efter dem med sin räfsa. Hon har den typiska ställningen med räfsan stödd mot kroppen, som antyder att hon just avslutar ett drag. Den lilla gruppen avancerar sakta framåt över ängen. Skogen skymtar i bakgrunden. Det är en varm dag. Bilden är skördefärgad, nära nog monokrom i sina gulbruna nyanser.

Sin djupverkan får bilden *Skördefolk* genom att gestalterna framträder i närbild mot en avlägsen skog. Bilden är plastisk i sitt linjespel, men frågan är om inte det måleriska ändå överväger? Färgen har en sällspord lyskraft. Ljus och skuggor växlar över hela bilden. Kompositionen får sin balans av gestalternas och redskapens vinklar.

Ellen Thesleff tillämpar här den klassiska träsnittstekniken i ett vardagsnära sammanhang, långt från den stelhet i motiv och komposition som utmärkte t.ex. det japanska träsnittet. Hon arbetar med en friare linjeföring än i tidigare trägrafik och lättar upp de mörka partierna med små inristade ljusa streck. Det sistnämnda kan ses som en vidareutveckling av det vita inslaget i trägravyn *Porta Romana* och i klädedräkterna i träsnittet *Marionetter*. På ljusare partier har hon troligen torkat bort färgen. Kanske har hon

¹⁶⁹ Bäcksbäcka, L 1955, 83.

också skurit bort något på vissa mindre ytor.¹⁷⁰ En modifiering i träsnittstekniken håller på att växa fram. Karakteristiskt för bilden *Skördefolk* är känslan av helhet. Det konstnärliga uttrycket präglas av kraftfull rörelse genom linjernas plastik och färgnyansernas harmoni. Här skildras ett arbetslag i full aktion.

Nu följer några reflektioner kring de ovan behandlade träsnitten. Bilden *Marionetter* (bild 29) föregås av studier av gamla dockor i Museo Civico i Venedig. Genom att sammanföra tre dockor till en komposition och tillämpa Craigs teorier om det allmängiltiga i uttrycket hos en marionett levandegör Ellen Thesleff en scen i det klassiska *Othello*-dramat. Här kommer marionettbegreppet väl till sin rätt. Det behövs inga uttrycksfulla anletsdrag för att åskådliggöra detta. Det behövs heller ingen scenisk bakgrund. Figurerna står helt fritt. Craig är kritisk till den samtida teaterns ofta alltför glittriga dekor.¹⁷¹ De glödande färgerna, som applicerats på samma stock ungefär som i en oljemålning, står för dramatiken i det för övrigt stiliserade uttrycket.

De nyss nämnda två svartvita träsnitten som avporträtterar den italienska modellen Natalina har olika karaktär. *La Rossa A* (bild 30) står för en hårt stiliserad marionett-typ med ett ganska opersonligt uttryck, medan *La Rossa B* (bild 31) har en helt annan, mjukare och mera porträttlik karaktär, i linje med uttrycket hos *La Rossa 1915* i olja och tempera (bild 23). Det är anmärkningsvärt att *La Rossa*-serien i träsnitt respektive olja och tempera 1914 och 1915 så snart som 1916 följs av det marionettartade blå *Självpporträtt* i olja (bild 24). Ellen Thesleff testar alltså ännu en gång marionettens stiliserade drag i ytterligare en teknik - nu i olja. Dessa fyra porträtt dokumenterar Ellen Thesleffs skicklighet att med hjälp av olika måleritekniker variera det konstnärliga uttrycket.

Skördeflicka (bild 32), *Skrinnare* (bild 33) och *Skördefolk* (bild 36) har det gemensamt, att de uttrycker vila respektive rörelse på olika sätt. Den första av dem uttrycker ro och vila men också beredskap genom den lyftade lien, den andra beskriver en rörelse i högsta fart, en glidflykt, medan den sistnämnda avbildar det vardagliga arbetets upprepade envetna rörelse. Ellen Thesleff får redan 1910 i tidskriften *The Beau* av Gordon Craig - visserligen anonymt men dock - beröm för sina träsnitt och då alldeles särskilt för sitt sätt att illustrera rörelse. ”Ellen Thesleff har i sin konst eftersträvat en personlig men frisk ton. Hennes arbeten är starka men delikata, individuella men tendensfria... Hon fångar

¹⁷⁰ Denna kommentar härstammar från Olof Sandahl vid en diskussion på Konsthögskolan i Stockholm 31.5.1999.

¹⁷¹ Detta kommer till uttryck 1913 i en artikel, där Craig sammanfattar många års erfarenheter av teaterdekor. Den handlar om den klassiska teaterns misslyckande efter grekisk och kristen teater med scendekorer i det fria. Teatern låstes in på en liten sluten scen, överlastad med dekor. Artikeln inkluderar 32 förslag till nya rena scenerier. Craig 1913, 3 samt 6-11 med bildbilaga.

ljuset nästan lika väl som de franska impressionisterna målar det, medan de teckningar som gör en illusion av rörelse är helt geniala...”¹⁷² Apropos träsnitten talar Craig också i samma sammanhang om ”en medfödd lyrisk förfining” i hennes verk.

Bilderna *Elegi* (bild 34) och *Florens* (bild 35) finns i flera avdrag som uttrycker olika stämningar. Karakteristiskt för *Elegi* är det dekorativa inslaget, något som vid denna tid är rätt nytt hos Ellen Thesleff, men som under nästa period alltmer kommer att vinna insteg i hennes måleri.

Avslutningsvis vill jag återge Heikki Malmes sammanfattande karakteristik av Ellen Thesleffs trägrafik, då jag finner att den på ett särskilt sätt framhåller hennes särart. Han skriver:¹⁷³

Thesleff har alltid ansetts vara en av den finländska konstgrafikens mest centrala och självständiga gestalter, en oöverträffad mästare inom det finska träsnittet. Ellen Thesleff följde dock inte de regler som fanns. Detta visar sig särskilt vid bearbetning och infärgning av stocken. Inom grafiken är stocken det centrala elementet. Men den är ändå inte i sig något konstverk. Dess förhållande till avdraget är som melodins eller partiturets till uppförandet inom musiken. När man tänker så, förstår man Ellen Thesleffs särart. Hon beredde plats för både modulation och variation. Anläggningsmärkena i stocken var endast normativa anvisningar.¹⁷⁴ Till sist uppgick komposition och utförande helt i varandra. *Viktigast var måleriet.*¹⁷⁵ Fanerskivan som tjänat som stock spelade inte så stor roll. De linjer som skurits med kniv i den kunde till slut försvinna in i måleriet. Därför kan Thesleffs träsnitt lika väl anses vara monotypier som träsnitt.

Med min kursivering av orden *Viktigast var måleriet* vill jag särskilt poängtera att Ellen Thesleffs särart även inom trägrafiken i grunden är en fråga om måleri. I och med att hon målar på stocken är hennes trägrafik delvis monotypa avtryck av oljemåleri.¹⁷⁶

¹⁷² Craig [anonymt], *The Beau* 1910, 9. Svensk översättning av Sarajas-Korte 1998, 56.

¹⁷³ Min översättning från finska. Malme, Heikki, ”Maalari-puupiirtäjä Ellen Thesleff” (”Målaren-trätecknaren Ellen Thesleff”), Laitinen, Kari & Tuula Moilanen & Antti Tantu, *Puupiirroksen taito. Öljväripuupiirroksen ja japanilainen vesiväripuupiirroksen* [Träsnideriets konst. Oljefärgsträsnitt och japanskt vattenfärgsträsnitt], 1999, 29.

¹⁷⁴ Heikki Malme påpekar, att han här inte använt ordet ”anläggningsmärke” i den mening som det används inom tryckeribranschen. Han vill endast poängtera, att stocken för Thesleff var en grund för målningen. Stocken var såsom ett partitur och avdraget som själva framförandet. Thesleffs metod att göra monotypisk trägravyr möjliggjorde olika modulationer. Därför varierar avdragen mycket. Heikki Malme 12.8.2002.

¹⁷⁵ Min kursivering.

¹⁷⁶ Lindberg 11.9.2002.

4.4 Akvarell

Det finns relativt få akvareller av Ellen Thesleff. I katalogen från Thesleffutställningen 1998 finns endast ett 10-tal akvareller av totalt ca 330 verk.¹⁷⁷ De härstammar från åren 1918-1925. Teknikerna inom akvarellmåleriet varierar. Ellen Thesleff prövade både blandtekniker som akvarell i kombination med gouache och mer renodlad akvarell, antingen i flödigt utförande eller med mera uttalade konturer. Akvarellerna bekräftar återigen hennes experimentlust, när det gäller att variera sättet att hantera det konstnärliga materialet.

Bild 37 Blommor i vas 1918 - akvarell och gouache på kartong

I januari 1918 började det röda upproret i Helsingfors. Det finns utdrag ur Ellen Thesleffs dagbok (17/3-18), där hon som ögonvittne målade skildrar händelserna utanför sitt fönster: "... den röda trasan är virad om de flestas armar ... marseillaisen blåses av ryska trupper ... i språng under kulsprutesmattor ... ma(mma) omkullsprungen av en marinsoldat utanför Valios butik ... Vad som kommer att hända vet ingen. Man genomlever de mörkaste dagarna i vårt land. Det är som den svartaste natt. Man skälver. Skrattet har den vita drivans färg."¹⁷⁸ Under sådana oroliga förhållanden var det givetvis svårt för Ellen Thesleff att få arbetsro. Men på hösten kom hon igång med arbetet igen - och då med ett ytterst finstämt måleri med frukter och blommor i *nature morte*-motiv. Ett exempel på detta är *Blommor i vas* 1918 som är privatägd (bild 37). Den är målad i akvarell och gouache på kartong, har måtten 41 x 33 cm och är signerad nere till vänster *ET. /-18*.

Bilden *Blommor i vas* (bild 37), utförd i kombinerad akvarell och gouache, visar hur en bild i blandteknik kan skilja sig från ren akvarellteknik. Motivet utgörs av några pastellfärgade blommor i en hög, smäcker vas, likaså i pastellfärger, mot en vitaktig bakgrund. Man fäster sig särskilt vid hur de mörkare gröna bladen kontrasterar mot de för övrigt ljusa, drömliga färgerna. Bilden är ytmässig men känns trots det plastisk i vasens rundning och i formerna hos blommor och blad. I all sin skirhet är den också utpräglat visuell med sitt ojämna skuggspel, svagt på blommor och bakgrund, starkare på vas och grönt. Kompositionen är symmetrisk och öppen nedåt. Klungan av blommor balanserar mot vasens rundning.

¹⁷⁷ *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 128-217.

¹⁷⁸ Bäcksbäcka, L 1955, 69-70.

Min teori är att Thesleff har använt gouache för att binda den fritt flytande akvarellfärgen, så att bilden blir strängt behärskad. Som ren akvarell hade bilden i sin ljushet antagligen blivit alltför diffus och genomskinlig. Gouachen ger det täckande vita som enbart akvarell inte ger. Genom kombinationen med gouache blir det med andra ord mera substans i själva ljusheten. Man kan skönja hur konstnären, för att ge stöd åt kompositionen särskilt på två blommor, överst och till höger, har försett motivet med en svag kontur av blyerts. Härigenom går det att urskilja blommorna mot den lika ljusa fonden. Däremot är det svårt att uppfatta några blyertskonturer i vasen. Om det finns några åtföljs de av penselkonturer, som är så lagda att de inte syns och att glaset verkligen känns som glas.

I detta sammanhang kan det vara av intresse att jämföra akvarellen *Blommor i vas* från 1918 (bild 37) med oljemålningen *Tulpaner* från 1923 (bild 26). Uttrycket är olika i de två målningarna, trots att de båda är poetiska till sin natur. I *Tulpaner* är blommorna också ljusa, nästan vita. Men *Tulpaner*, som alltså är målad i olja fem år senare, präglas av en helt annan kraft, med sin mustiga linjeföring, sin måleriskhet och sina starka kontraster mellan ljust och mörkt. *Blommor i vas* har ett skirare konstnärligt uttryck. Genom att jämföra dessa två poetiska blomstermålningar, den ena utförd i en blandteknik av akvarell och gouache och den andra i olja, blir det tydligt hur Ellen Thesleffs måleritekniker präglar det konstnärliga uttrycket från fall till fall.

Bild 38 Sommarlandskap 1921 - akvarell

År 1921 var Ellen Thesleff för ovanlighetens skull hela sommaren i Italien. Hon sökte sig till kusten vid Forte dei Marmi men gjorde också utflykter till Viareggio och Lucca, Pietrasanta och San Gimignano.¹⁷⁹ Enligt uppgift målade hon även akvarell i Taormina detta år.¹⁸⁰ Någonstans i Italien tillkom alltså bilden *Sommarlandskap 1921* i ren akvarellteknik (bild 38). Den ägs av Joensuu konstmuseum, har måtten 32,5 x 32,5 cm och är signerad nere till höger *ET. / 1921*.

Motivet utgörs av en gård med intilliggande ägor. Den ljusa uppfartsvägen på vänstra sidan leder fram till det gamla huset i skogskanten. Man kan urskilja resliga cypresser avteckna sig mot himlen i fonden. Från huset har man utsikt över fälten. Det mesta tycks vara åkermark, utom ytterst till vänster och höger där den ljusgröna färgen antyder ängsmark. Färgskalan är snäv och håller sig kring blågrått och olika toner av grönt.

¹⁷⁹ Bäcksbäcka, L 1955, 75.

¹⁸⁰ Uppgiften har jag fått från Ellen Thesleffs systerdotters dotter Antonia Ringbom i Hangö 24.4.1999.

Det enda som något bryter av är vägen i sin ljusa beiga ton. Vägens och åkrarnas linjer ger bilden perspektiv. Skuggningen är lagd på raden av buskar som går rakt in i bilden, på huset och på skogspartiet till vänster. Stora ytor, såsom vägen och skogs- och åkerpartierna på högra sidan, är helt fria från skuggor. Kompositionen öppnar sig mot åskådaren. Konstverket får balans genom att vägens och åkerrenarnas linjer möts i det centralt placerade huset. Den svala blågröna färgskalan ger ett intryck av enhetlighet.

Sommarlandskap är som ovan nämnts ett av få exempel på ren akvarellteknik hos Ellen Thesleff. Hon har stagat upp kompositionen med lätta blyertskonturer i huvudlinjerna vid hus, vägrenar och skog. Den är utförd på vått papper. Thesleff har låtit färgen flöda fritt förutom på vissa ytor, där hon gjort ursparningar så att papperet skymtar igenom. Detta syns särskilt tydligt på åkern mitt i bilden. Kompositionen är väl avvägd, men bilden ger ändå ett intryck av improvisation. Det ser ut att vara en snabbt tillkommen akvarell.

Akvarellen *Sommarlandskap* är starkt visuell och skildrar med sina cypresser den genuint italienska landsbygden. Den gamla gråtonade gården ligger vid sidan av turistens allfarvägar. Här möter det riktiga ”bondlandet”, som trots insprängda cypresser ändå har något gemensamt med motsvarande landskap i Finland. Ellen Thesleff har även i Italien funnit en plats, där man kan återföras till det förgångna, där man kan känna stillhet och ro. Det är något tidlöst och på samma gång allmängiltigt över akvarellen *Sommarlandskap*.

Bild 39 Toscana 1925 - akvarell

Våren 1925 gjorde Ellen Thesleff ett flertal utflykter till de toscanska bergen.¹⁸¹ Det resulterade i att hon vid den tiden gjorde många landskapsmotiv, de flesta i olja som vanligt. Men hon målade också några få akvareller, bland dem *Toscana* (bild 39). Den ägs av Joensuu konstmuseum, dess mått är 42 x 51 cm och den är signerad nere till höger *Toscana / E Thesleff 1925*.

Motivet är en liten by som klättrar längs en bergssluttning. Husen ligger i rad längs en serpentinväg som slingrar sig upp för berget. Som ett blickfång högst uppe på berget avtecknar sig den lilla bykyrkan mot himlen. Några små cypresser kontrasterar mot de mjuka kullarna. Den ljusa färgskalan antyder tidig vår. Rumsgestaltningen är klart perspektivisk. Kompositionen får sin balans av horisontala och vertikala linjer som korsar varann och ligger längs en diagonal som kröns av den stora cypressen. Den lätta koloriten i

¹⁸¹ Bäcksbäcka, L 1955, 79.

sand- och tegelfärg med insprängda gröna fält i olika nyanser bryts av några mörkgröna accenter, strategiskt utplacerade i bilden.

Toscana 1925, som i skilda sammanhang klassas som akvarell, skulle egentligen lika väl kunna kallas färglagd teckning. Det förefaller som om Thesleff först skisserat sitt motiv i lätta konturer med tunn pensel, därefter lagt färg på ytorna på torrt papper och sist förstärkt vissa konturlinjer och skuggor. På så vis har hon haft möjlighet att i efterhand justera kompositionen, så att den blir väl sammanhållen av konturerna. Grönskan i förgrunden är målade i mjuka stråk. Endast cypresserna och takytorna är målade mera distinkt, för att dra till sig blicken. Den ljusblå himlen är lagd i lätta skyar. Den som varit i Toscana en tidig vårdag kan känna igen sig. Uttrycket är ljust, lätt, klart, mättat med vårens lokalfärg i Toscana.

Hur kan det komma sig att Ellen Thesleff så sällan målade akvarell? Kan det bero på att akvarellen är ett medium som inte så lätt tillåter justeringar i efterhand? De utvalda akvarellerna visar att Thesleff, även när hon använde akvarelltekniken, gärna experimenterade med olika sätt att måla. Hon kunde pröva en blandteknik av akvarell och gouache, eller hon arbetade i ren akvarellteknik och målade än på vått papper, än på torrt. Hon kunde antingen från början lägga på färgen i olika fält utan konturer på vått papper och sedan låta den flyta fritt åt olika håll, eller först göra konturer på torrt papper och sedan fylla ytorna med färg. I det senare fallet kunde hon efteråt förstärka med ytterligare konturer och skuggningar för att framhäva vissa effekter. Genom dessa olika sätt att arbeta med akvarellfärg uppövade Ellen Thesleff sin känslighet i linje, form och färg och skaffade sig nya erfarenheter i konstnärligt uttryck att bygga vidare på.

Sammanfattning av den koloristiska perioden

Ellen Thesleffs verk. Ellen Thesleffs måleri genomgår under den koloristiska perioden en lång rad förändringar, som ibland sker parallellt och i olika utformning, ibland som en stegvis utveckling i tiden. När man skall beskriva detta skeende i efterhand för hela perioden, är det de stora utvecklingslinjerna man i första hand kan ta fasta på. *Oljemåleriet* bygger på rena emaljglänsande regnbågsfärger i ett skiktmåleri, där färgen först spelar en huvudroll, för att senare klinga av till ljusare toner. Färgskalan är enhetlig och kan bygga på komplementfärger (bild 18) eller vara förstärkt med kontrasterande färger (bild 24). Det konstnärliga uttrycket förstärks ytterligare genom att Ellen Thesleff dels med palettkniv murar upp färg i pastosa lager (bild 19), dels med kraftiga skrapningar i bakgrunden lättar

upp ytan (bild 24 a). Denna utveckling kulminerar i *Självporträtt* 1916 (bild 24), där den avporträtterades drag blivit så till den grad stiliserade, att de uppnått den enkla marionettens fysiologi och själens fullständigt avskalade uttryck. Ansiktsuttrycket är befriat från porträttlighet, det konstnärliga uttrycket är fritt. Färgklangerna och lystern tar över. *Thesleff-kolorismen* har nått sin kulmen. Härifrån går utvecklingen vidare mot mildare färger i skön lyrisk och harmonisk samklang, i riktning mot en allt mera upplöst form, och man börjar ana en kommande dekorativitet. Men *Thesleff-kolorismen* är, ända från sina mest kraftfulla utbrott 1906-1916, även i sina mjukare färgklanger fram till 1927, hela tiden lyrisk till sin natur.

Träsnittstekniken hos Ellen Thesleff utvecklas i växelverkan med oljemåleriet och är rent tekniskt betydligt mera ostrukturerad. Konstnären prövar sig fram till olika uttryck av dramatik, vila, rörelse och stämning, ofta i stiliserad form. Det är fråga om ett utbrett experimenterande, där metodiken utvecklas och förfinas. Av de stockar som finns på Ateneum är det svårt att avgöra, om färgen lagts på med pensel eller dabb, antagligen med både pensel och dabb.¹⁸² Även träsnitten är påverkade av marionettänkandet. Det konstnärliga uttrycket är förenklat och avskalat i linje och färg till en stil med utpräglad linjeföring och säkra, väl avstämda färgklanger. I träsnitten spelar *måleriet* en huvudroll, ofta i paritet med rörelsen hos motivet.¹⁸³ Jag har i det föregående beskrivit hur Ellen Thesleffs specifika träsnittsteknik ger upphov till monotypier, nära besläktade med oljemåleri. Även i träsnitten är det konstnärliga uttrycket hela tiden lyriskt. Av nyss nämnda iakttagelser kan jag dra slutsatsen, att också träsnitten kan hänföras till begreppet *Thesleff-kolorism*.

Akvarellmåleriet under den koloristiska perioden har ungefär samma slags stödande funktion för Ellen Thesleffs måleri som *tecknandet*, om än i mindre omfattning. Ellen Thesleff utvecklar linje och färg till fromma för oljemåleri, träsnitt och andra tekniker inför nästa period, som jag kallat den fria perioden.

Jämförelser med andra konstnärer. Hur förhåller sig då Ellen Thesleffs måleri till omvärldens under hennes koloristiska period 1906-1927, som infaller under expressionismens framväxt? Det är givetvis förbundet med vissa svårigheter att utifrån några enstaka exempel göra jämförelser mellan olika konstnärer. Men jag vill ändå göra ett försök att belysa och förtydliga olika tendenser hos Ellen Thesleff genom att tillägga några bilder av andra konstnärer.

¹⁸² Heikki Malme 12.8.2002.

¹⁸³ Min kursivering för att särskilt understryka måleriets roll också inom träsnittstekniken.

För att kunna sätta in Ellen Thesleff i sitt sammanhang måste jag först fastslå skillnaden mellan 1900-talets tyska expressionism och den franska, den s.k., *fauvismen*. Den tyska expressionismen, som aldrig generellt utgjorde någon enhetlig stil, har specifika formegenskaper, som var för sig eller tillsammans skapar bilder som är *antiklassiska*.¹⁸⁴ Matisse och *fauvismen* följer däremot den klassiska linjen i fransk konst, trots att han använder nya bildmässiga medel.¹⁸⁵ Matisse formulerar sina tankar, som också gäller för *fauvismen* i *Notes d'un peintre*, på följande sätt: ”Vad jag drömmer om är en konst som är balanserad, ren, lugn, utan oroande eller engagerande motiv, en konst som för varje andligt arbetande människa, för affärsmannen lika väl som för ordkonstnären, är medel till avspänning, ett psykiskt lugnande medel, någonting i stil med vad en god länstol är för den fysiska tröttheten.”¹⁸⁶ Matisse vill alltså skapa jämvikt och harmoni i motsats till den tyska expressionismen, som saknar måttfullhet, anses överdriven och smaklös och ofta uttrycker deformation.¹⁸⁷ Mot bakgrund av detta är det ingen svårighet att inse, att Ellen Thesleff med sin lätta koreografi och sina lugna men lysande färger i första hand sympatiserade med den franska *fauvismen*.

Jag vill här i samband med *fauvismen*, i gränsytan mellan Ellen Thesleffs koloristiska och fria period, foga in en hänvisning till en tidigare målad bild av Matisse, *La japonaise au bord de l'eau* 1905 (bild 53 a), som tidsmässigt hör till denna period, men som på grund av sin karaktär kommer att behandlas i anslutning till bild 53 i nästa avsnitt.¹⁸⁸ Den uppvisar all den färgglädje som är så typisk för Matisse och som Ellen Thesleff attraheras av. Trots att den är så tidig, att den härstammar från fauvisternas första utställning 1905, är figurmåleriet uppbyggt av linjer på ett sätt, som associerar till Ellen Thesleffs sena måleri under den kommande fria perioden.

Hos de nordiska konstnärerna hade den tidiga modernismen många ansikten. I Finland fanns Magnus Enckell (1870-1925), vars utveckling i början av 1900-talet fram till hans för tidiga död 1925 påminner om Ellen Thesleffs. Själv intresserad av neoimpressionisternas ljus- och färglära inledde han, som jag tidigare nämnt, tillsammans med några färgmålare en förnyelse av paletten i den s.k. SEPTEM-gruppen (se 2.1 Norden).¹⁸⁹ Ett exempel på den rena paletten eller de s.k. regnbågsfärgerna är hans *Gossar*

¹⁸⁴ Lidén 1974, 203. Lidéns kursivering.

¹⁸⁵ Lidén 1974, 129.

¹⁸⁶ Lidén 1974, 203.

¹⁸⁷ Lidén 1974, 204, 129.

¹⁸⁸ Elderfield 1992, 133.

¹⁸⁹ Keskitalo & Isomäki 2001, 335-336.

på stranden 1910 (bild 64).¹⁹⁰ Ett liknande försök gjorde Ellen Thesleff i *Figurer i landskap* 1911 (bild 20). Men de gjorde detta på olika sätt, trots att de båda arbetade med rena färger. När Enckell skildrade sitt semesterparadis på Hogland med två gossar på stenblock vid havsstranden gjorde han det i starkt kontrasterande färger med korta parallella penseldrag, som noggrant följde de olika detaljernas former. Ellen Thesleff däremot målade med komplementfärger på neoimpressionistiskt manér med hjälp av punkter (jfr bild 64 och bild 20).¹⁹¹ Thesleffs förfinade kolorism anses emellertid ha haft betydelse för Magnus Enckell, när han kämpade med problem med färgförnyelse.¹⁹² För Enckell blev det bara något enstaka experiment med rena färger. Han övergick snart igen till blandade färger, medan Thesleff fortsatte med fauvistiskt inspirerade färger, särskilt i blå skala, men utan pointillism.

En annan målare, värd att nämna i samband med Ellen Thesleff är Ester Helenius (1875-1955), också hon en individuell målare, bosatt stora delar av sitt liv i Paris.¹⁹³ Hon hade fått sin konstnärliga grundutbildning vid Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors 1892-1898, där hon bl.a. haft Helene Schjerfbeck som lärare.¹⁹⁴ Hennes motivkrets var rik och omväxlande. Den omfattade både ortodox och katolsk religiös mystik, men också folkkultur och Commedia del'Arte-motiv med dans och expressiva blomsterstycken.¹⁹⁵ I de sistnämnda ingår även marionettmotiv, något som attraherade många fler än Ellen Thesleff. Också Helenius experimenterar liksom Ellen Thesleff med trägrafik i anslutning till sitt oljemåleri samt med färgade teckningar på papper och med guldfärg.¹⁹⁶

År 1899 fortsatte Helenius sin utbildning för Eugène Carrière och Antoine Bourdelle i Paris.¹⁹⁷ I början av 1920-talet övergick hon från realism, impressionism, symbolism och landskapsmåleri till ett friare färgmåleri.¹⁹⁸ Hennes oljemålning *Stilleben* 1920 (bild 65) i läckra färger och uttrycksfull form skulle kunna karakteriseras som lyrisk expressionism.¹⁹⁹ Ester Helenius formulerar själv sina tankar om färg på följande sätt: ". . . färgen är antagligen inte ett självändamål utan endast ett mellanspel. Med detta vill jag inte opponera mot färger, de är ju konstnärens a och o, men jag tänker bara, att enbart färgerna

¹⁹⁰ Pennanen 1988, 47.

¹⁹¹ Pennanen 1988, 51-52.

¹⁹² Valkonen, O 1973,62.

¹⁹³ Keskitalo & Isomäki 2001, 341-342.

¹⁹⁴ Sinisalo 1997, 78-85.

¹⁹⁵ Keskitalo & Isomäki 2001, 342.

¹⁹⁶ Sinisalo 1997, 79.

¹⁹⁷ Keskitalo och Isomäki 2001, 341.

¹⁹⁸ Keskitalo och Isomäki 2001, 342.

¹⁹⁹ Bilden återges i *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920* 2001, nr 211, sid. 218.

inte räcker till för att skapa ett mästerverk, inte ens vackra färger. För det behövs dessutom något annat - ett stort inre tryck.²⁰⁰ Man kan alltså hos Ester Helenius se en likartad utveckling från form i riktning mot färg som hos Ellen Thesleff, även om färgen i Helenius kolorism är mindre poetisk och formen dröjer sig kvar. Helenius kolorism är tekniskt sämre och mindre fri än Thesleffs. Färgskalan är dessutom mera polykrom hos Helenius än hos Thesleff och saknar det nya blå.

Sigrid Schauman (1877-1979) kan också ställas i relation till Ellen Thesleff. Hon hade att börja med Helene Schjerfbeck som lärare vid Finska Konstföreningens ritskola i Helsingfors och fortsatte därefter sin utbildning i Köpenhamn, Italien och Paris.²⁰¹ I Sigrid Schaumans retrospektiva utställning i Amos Andersons Konstmuseum i Helsingfors hösten 2002 kan man se vissa likheter mellan henne och Ellen Thesleff. Blått/grönt fascinerade Schauman precis som Thesleff. Det är av intresse att notera att Gustaf Strengell redan vid Konstföreningens vårutställning 1909 i Helsingfors såg ett visst inflytande från den åtta år äldre Ellen Thesleff i färgsättningen i Sigrid Schaumans ”nästan manhaftigt fasta och kantiga måleri”.²⁰² Ellen Thesleff och Sigrid Schauman hade flera gånger i Florens 1908-1914 målat tillsammans sida vid sida, varvid deras förhållande var att likna vid lärare/elev.²⁰³ De började båda arbeta med palettkniv 1908.²⁰⁴ De milda harmoniska färgackorden från Thesleffs tidigare verk återfinns i Schaumans *Landskap från Paris* 1910 (bild 66). Men begreppet kolorism är för generaliserande att använda om Sigrid Schaumans måleri.²⁰⁵ Schauman insåg inte att färgen kunde vara ett självständigt uttrycksmedel,²⁰⁶ medan däremot Ellen Thesleff under denna tid kunde skapa uttryck med hjälp av färg. När jag här ovan har jämfört Helenius och Schauman med Thesleff under den koloristiska perioden, har jag funnit både likartade drag och särdrag. Min slutsats blir emellertid att de särskiljande dragen överväger, så att Ellen Thesleffs personliga stil står fast.

Mellan Thesleff och Schjerfbeck finns också anknytningspunkter både färgmässigt och innehållsmässigt. I *Skidåkerskan* 1909 (bild 67) skapar Schjerfbeck en clown med vitmålat ansikte, kraftigt sminkade kinder, röd mun, svart hatt och skir vit klänning i

²⁰⁰ Detta yttrande fälldes av Ester Helenius apropos två tavlor, ett litet gossehuvud av Axel Gallén och *Blind gumma* av Juho Rissanen. Yttrandet ingår i en självbiografisk skrift *Ester Helenius* [1955], 28.

²⁰¹ Ahtola-Moorhouse 1997, 86-93.

²⁰² Strengell, *Hufvudstadsbladet* 20.5.1909.

²⁰³ Enckell, C 2002, 27.

²⁰⁴ Hartvik, ”Ljusets mystiker”, *Åbo Underrättelser* 29.6.2002.

²⁰⁵ Enckell, C 2002, 38.

²⁰⁶ Rajakari 2002, 99.

samklang med ansiktsfärgen.²⁰⁷ Den svarta hatten bryter av i skarp kontrast mot den i övrigt milda färgskalan. Det är sällan Schjerfbeck använder så starka färger. Holger kommenterar: ”under en dryg tioårsperiod framöver fick hon fauvistiska häftiga utbrott i färg, inspirerade av tidningsartiklarnas rapporter om expressionismens framfart i Europa.”²⁰⁸ Hon utvecklade på så sätt sitt modernistiska uttryckssätt.²⁰⁹ Men Schjerfbecks schematiskt konstruerade färgvisioner är annorlunda än Thesleffs måleriska rena färgvisioner, som är mera expressivt återgivna.²¹⁰

Den andra anknytningspunkten mellan Thesleff och Schjerfbeck ligger i det innehållsmässiga. Skidåkerskan, som är en clown, döljer sitt verkliga jag bakom en mask eller varför inte säga en marionett. Hon vill inte avslöja sina innersta tankar. Idén om masken eller marionetten fanns också hos andra konstnärer än Ellen Thesleff vid denna tid, men den var mera uttalad och långsiktig hos Thesleff. Marionettidén ledde till förenkling och påverkade sålunda hela Thesleffs måleri under den koloristiska perioden, även hennes landskapsmåleri och träsnitt. Den hade stor del i hennes säregna konstnärliga uttryck, så specifikt att jag kallar det *Thesleff-kolorism*. En generell likhet mellan Schjerfbeck och Thesleff, två kvinnliga konstnärer verksamma vid samma tid, kunde dock sägas vara att de båda ”lyckats förnya sig som svar på förändringar i trenderna, trots att deras utveckling i övrigt är mycket olika.”²¹¹

Till sist vill jag nämna ytterligare några finländska konstnärer, verksamma vid 1910-talets slut och framåt, vilka uppvisar enstaka drag, som jag stött på också hos Ellen Thesleff.²¹² Tyko Sallinen (1879-1955) har under sin tidiga färgrika period ett likartat färgtänkande som Ellen Thesleff. Med sina fauvistinspirerade färger ägnar också han sig åt skiktmåleri, även om han med sitt expressiva uttryck knappast söker skönhet så som Ellen Thesleff gör. Alvar Cawén (1886-1935) kan ha ett lyriskt uttryck men han har en kubistisk bakgrund, medan Ellen Thesleff har det lyriska uttrycket genomgående under alla perioder, men ingen kubism. Jalmari Ruokokoski (1886-1936) kännetecknas av målarglädje och ett omedelbart, skissartat uttryck, något som finns hos Thesleff inte bara i oljemålningar utan också i teckningar och träsnitt, särskilt i hennes senare verk. William Lönnberg (1887-1949) har ett klassiskt kunnande och syftar till färgytornas harmoni, på liknande sätt som också Ellen Thesleff i hela sitt konstnärsskap strävar efter harmoni. Nämnas kan till sist

²⁰⁷ Holger 1987, bild 40 med kommentar och Ahtola-Moorhouse 2001 b, 120.

²⁰⁸ Holger 1987, text intill bild 40.

²⁰⁹ Ahtola-Moorhouse 2000, 60.

²¹⁰ Bäcksbäcka 1955, 126.

²¹¹ Marie-Sofie Lundström vid opposition på mitt licentiatseminarium i Åbo 27.10.2000.

²¹² Levanto 1987, 136-174.

Greta Hällfors-Sipilä (1899-1974) vars målningar, teckningar och naivistiska akvareller i intensiva färger har knappast några likheter med Ellen Thesleffs måleri.²¹³

Slutligen har jag valt att ta med en konstnär från Sverige som jämförelseobjekt, nämligen Sigrid Hjertén (1885-1948), trots att hon är så helt annorlunda. Ellen Thesleff och Sigrid Hjertén är ju i alla fall två kvinnliga modernister från samma tidsperiod och de har båda tagit intryck av fauvismen. Hjertén hade fått sin huvudsakliga utbildning hos Matisse.²¹⁴ Hjertén fängslades av Matisse' definition av linjen och hans bruk av färgen. Intressant är att Matisse vid ett besök i Sverige ett par år efter Hjerténs död vid en intervju i Aftonbladet hävdade att Sigrid Hjertén tveklöst var hans mest begåvade elev.²¹⁵ Men samtidens kritiker förstod henne inte alltid. Senare, år 1936, skrev kritikern Gotthard Johansson: "Det kan nog hända, att man förr betraktade Sigrid Hjerténs måleri som ett visserligen dekorativt behagfullt men en smula ytligt färgspel. Inget kan vara felaktigare. Det är i själva verket fyllt av ett personligt liv, en nervernas och viljans anspänning, som inte är starkare i någon nutida svensk konstnärsgärning. Det är en konst som både blommar och brinner."²¹⁶ Holkers skriver om Sigrid Hjerten: "Hon var en spjutspets i den svenska modernismen och betraktas ofta som den främsta av dem alla."²¹⁷

Carl Palme, som skrivit om Ellen Thesleff, har också givit ut en liten bok om Sigrid Hjertén hos Matisse. Han berättar som ögonvittne om hennes svårigheter att teckna men också om hennes stora färgbegåvning.²¹⁸ Hon målar mästerligt behärskat i virtuos penselföring utan patenterad under- eller övermålning, utan att blanda samman pastost och tunt, alltsammans i "den enklaste à la prima-teknik på fin, fransk, icke-absorberande duk".²¹⁹ Färgens och linjernas krökningar styrs av rytmens krav. Det kan vara zink-grönt eller gult över breda drag av rosa eller cinnober över stora fläckar av blågrönt. På detta sätt förbereder Hjertén sin duk. "Med lätt men säker hand far hon fram över palettens färghögar utan att genom sammansmetning förorena dem, innan de fästas på duken."²²⁰

Hjertén uttryckte sig som också Thesleff kunde göra i klara färger, men hennes koreografi var helt annorlunda, mera utarbetad än Thesleffs. För att klart belysa skillnaderna mellan Ellen Thesleff och Sigrid Hjertén har jag valt att återge Hjerténs

²¹³ Keskitalo & Isomäki 2001, 342.

²¹⁴ Andra svenska Matisse-elever var Jolin, von Dardel och Leander-Engström. Romdahl 1948, 131.

²¹⁵ Nordlund, Anna, "Hon dömdes ut av kritikerna", *Uppsala Nya Tidning* 22.6.2001.

²¹⁶ Lilja 1986, 117.

²¹⁷ Holkers 2001, 227.

²¹⁸ Palme 1936, 10.

²¹⁹ Palme 1936, 20-21.

²²⁰ Palme 1936, 22.

Dekorativt huvud 1918 (bild 68).²²¹ Målningen, som egentligen är ett självporträtt, präglas av mångfald: Hjerténs make Isaac Grünewalds spetsiga profil till höger i bild balanseras av de lika spetsiga tulpanernas färgprakt till vänster, medan den dekorativa spindeln i konstnärinnans hatt konkurrerar om uppmärksamheten.

Hjerténs färgskala är polykrom. Hon blandar friskt olika slag av varma och kalla färger i ett rikt kontrastspel, medan Thesleff antingen bygger på komplementfärger eller kontrasterande färger. Också i linjeföringen finns skillnader. Hjertén höll vanligtvis sina färgytor inom väl avgränsade konturer, så som Matisse hade inpräntat linjens betydelse hos henne. Hjertén har själv formulerat det så: ”Inom en enda linjes krökning komprimerar man rörelsen hos en figur. Krökningen är konstverkets melodi och ingenting får ändra linjens följdriktighet.”²²² Ellen Thesleff kan visserligen också betona linjen i en del verk, såsom t.ex. i *Vårlandskap med bergsjö* (bild 22), men Thesleffs linje är inte lika starkt sammanhållande kring ytorna som Hjerténs.

Skillnaden mellan Thesleffs och Hjerténs måleri kunde beskrivas med renässansmåleriets terminologi så att Hjerténs måleri, med sina klara färgfält som har tydligt avgränsande linjer, ger ett intryck av *disegno*, medan Thesleffs måleri, där objekten inte avgränsas utan i stället införlivas med bakgrunden, snarare har drag av *colorito*.²²³

I det föregående har jag beskrivit det karakteristiska i Sigrid Hjerténs kolorism i form av hennes utarbetade koreografi och polykroma färgfält inom slutna konturer. Mot detta ställer jag *Thesleff-kolorismen* med en mindre utmejslad koreografi, kontinuerliga färgövergångar och ett skiktmåleri i kontrasterande eller harmoniska färgklanger, där färgfälten inte är så klart avgränsade med hjälp av konturer. Thesleff och Hjertén, två förgrundsgestalter inom nordisk modernism, båda inspirerade av *fauvismen*, är ändå så olika i teknik och konstnärligt uttryck. Ellen Thesleffs personliga måleri står sig enligt min mening också vid jämförelse med Sigrid Hjertén.

Den koloristiska perioden 1906-1927 i Ellen Thesleffs måleri är starkt särpräglad. I och med målningar som *Flickorna på ängen* och *Italienskt landskap* 1906 blir Thesleff den första modernisten i Finland. Jag har beskrivit hur hennes oljemåleri utvecklas i färg och form och hur träsnitten söker sig nya vägar. Jag har också visat hur hon hanterar inspirationen från sin samtid och omvandlar den till ett specifikt och personligt måleri. Därför blir min konklusion att Ellen Thesleff, med hjälp av sitt varierade skiktmåleri i kontrasterande färger och sin personliga penselskrift, såsom de kommer till uttryck i

²²¹ Borgh-Bertorp 1999, 125.

²²² *Sigrid Hjertén - Pioneer of Swedish Expressionism* 1999, 128. Översatt här från engelska/tyska av mig.

²²³ Begreppen *disegno* och *colorito* karakteriseras på detta sätt i Rosand 1988, 56-57. Betr. dessa begrepp se även avsnitt 1.4.4 Begreppsutredning, *Måleri*.

Självporträtt 1916, utvecklar sin egen specifika färglyrik, *Thesleff-kolorismen* (se 1.4.4 Begreppsutredning, *Färglyrik*).²²⁴ Enligt min mening är termen färglyrik tillämpbar också på Ellen Thesleffs måleri.

Emellertid förändras måleritekniken och det konstnärliga uttrycket i Ellen Thesleffs måleri åter radikalt vid inbrottet av den fria perioden 1928.

²²⁴ Termen *färglyrik* har jag funnit som rubrik i Elisabeth Stengårds avhandling *Såsom en människa - Kristustolkningar i svensk 1900-talskonst*, som en beteckning på Karl Isaksons och Carl Kylbergs kyrkomåleri. Stengård 1986, 190-214.

Del V

Den fria perioden
1928-1950

5 Den fria perioden 1928-1950

Olof Lagercrantz: ”... all konst skapas ur konst och det finns *frihet* att vinna i varje *formvärld*.”¹

Det går en andra gränslinje i Ellen Thesleffs måleri vid ca 1927/1928. Tiden därefter, från 1928 och fram till ca 1950, har jag avskilt som en särskild period beroende på att Thesleffs måleri på nytt ändrar karaktär. Motiven blir mera fantasifyllda, måleritekniken blir lättare och uttrycket mera dekorativt (med *dekorativt* avser jag att uttrycket har en prydnad eller utsmyckande funktion. Se 1.4.4). Thesleff fortsätter sitt mångsidiga experimenterande med olika tekniker och med det konstnärliga materialet, nu friare och intensivare än tidigare. Benämningen *den fria perioden* har jag valt för att därmed poängtera att både Ellen Thesleffs teknik och uttryck blir friare under denna period, vilken omfattar Ellen Thesleffs monumentalmåleri i form av vägg- och takmåleri samt ett urval av 11 oljemålningar på staffli, 5 teckningar och 5 träsnitt.

5.1 Monumentalmåleri

Ellen Thesleff fick två gånger anledning att ge sig i kast med monumentalmåleri: första gången 1928, när hon blev anmodad att dekorera väggarna i gustavianska salen på Pekkala gård, andra gången 1934, när hon vunnit första pris i Konstnärsgilletts tävling om att pryda taket i Konstnärsgilletts festsal i nuvarande Konsthallen i Helsingfors med målningar. Båda dessa uppdrag var särpräglade och innebar för Ellen Thesleff att hon måste arbeta under annorlunda omständigheter än vanligt.

5.1.1 Väggmåleri på Pekkala gård

Väggmåleriet på Pekkala gård skiljer sig från gängse oljemåleri genom att det är målat i transparent färglinjemåleri på juteväv, vilken sedan applicerats på väggen. Jag har därför valt att ge det en egen rubrik *Väggmåleri på Pekkala gård*. Tekniken att först måla på stora ytor av väv och därefter fästa denna på väggen ställer särskilda krav på konstnären.

¹ Min kursivering. Denna formulering härrör från ett skede i Olof Lagercrantz liv, då han övergick från rimmad vers till orimmad. Lagercrantz, *Om konsten att läsa och skriva*, 2001, 45.

För att ge en uppfattning om hur väggmålningarna ter sig i sin miljö i gustavianska salen på Pekkala gård har jag tagit med ett översiktsfotografi (bild 40).² Möbleringen i salen är mer eller mindre som den alltid har varit.³ Möblerna var från början vita, klädda med ett tyg med blommor i svagt grön-gul-grått. Ca 1982 renoverades stolarna och sofforna i något mörkare färg. De fick då också nytt tyg, ett hemvävt grå-gul-vitt naturfärgat ylle. Det ljusa rummet med sina stilrena möbler utgör en rofylld bakgrund för de dekorativa målningarna i lätta former och milda färger. Målningarna smälter samman med den gustavianska arkitekturen och inredningen till en väl avvägd enhet. För att ge ett intryck av hela bildsekvensen återger jag tio bildfält i en serie (bild 42 a - k).

Bildserie 42. Tio fält i väggmåleriet 1928

Uppdrag och planering. Innehavare av Pekkala gård i Ruovesi var på 1920-talet Hans Aminoff och hans mor Sophie.⁴ Familjerna Aminoff och Thesleff var goda vänner, och Sophie var en stor beundrare av Ellen Thesleffs konst. Då Aminoffs bestämde sig för att inreda en tillbyggd flygelbyggnad i gustaviansk stil, anmodade de Ellen Thesleff att utföra väggmålningar där.⁵ Salen är rektangulär och försedd med pilastrar som i dag är målade i vitt.⁶ Pilastrarna indelar väggarna i 14 pannåbeklädda fält mellan fönster och dörrar. Över de tre dörrarna sitter dörröverstycken.

Färgsättningen skulle harmoniera med ett befintligt porträtt som Sophie Aminoffs vän Magnus Enckell målat av henne 1911 (bild 41).⁷ Porträttet har måtten 90 x 80 cm (mätt i ramen). Det har hängt på många olika platser på Pekkala gård. I dag är det återfört på prov till sin ursprungliga plats över ett fält mellan två basunänglar, vilket tidvis använts för en spegel.⁸ Omgivningen ställde sålunda speciella krav på måleriet i detta rum. Härmed hade Ellen Thesleff för första gången blivit anmodad att åta sig en monumental uppgift. Det blev också hennes största enskilda uppdag.

² Foto Hannu Aaltonen, *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7 1998, 98-99.

³ Uppgifterna om möblering härrör från Antonia Hackmann 30.9-1.10.2002.

⁴ Fadern Alexander Aminoff blev under inbördeskriget 1918 skjuten i sitt hem på Pekkala gård av de röda. Gården har sedan gått i arv inom släkten, först till Hans Aminoffs dotter Antonia Hackman och sedan till hennes son Marcus Hackman. Aminoff 1978, 251-253.

⁵ Pettersson, L 1955, 39. Arkitekt till flygelbyggnaden var Arne Helander enl. uppgift av Antonia Hackman.

⁶ Från början har pilastrar och omgivande väggytor haft en vit laserande färg, som närmare anslöt till måleriets bakgrund. Antonia Hackman, Pekkala gård 1.10.2002 och 31.3.2003.

⁷ Pettersson, L 1955, 40 och Pennanen 1988, 97.

⁸ Uppgifterna om porträttet härstammar från Antonia Hackman 17.11.2002 och 31.3.2003.

Ellen Thesleff började redan hösten och vintern 1927-28 att i Helsingfors arbeta med kolskisser för den gustavianska salen på Pekkala gård.⁹ Hon planerade att på pannåerna skildra dygnets tider - morgon, dag, kväll och natt - i åtta fält, fördelade på fyra figurgrupper om vardera två fält. Det är fängslande att här tänka på Michelangelos skulpturer i Medicikapellen i Florens, där dygnets tider speglas av *Skymningen* och *Gryningen* invid Lorenzo di Medicis gravmonument och *Natten* och *Dagen* vid Giulianos.¹⁰ Att de kan ha utgjort en inspirationskälla till väggmålningarnas tema för Ellen Thesleff är inte uteslutet. Det visar i så fall bara hur fritt hon kunde arbeta utifrån sin inspiration.

Resterande sex pannåer skulle enligt Ellen Thesleffs förslag förses med blomstermålningar (se bild 42 b) och de tre dörröverstyckena med växtrankor (se bild 42 a). Thesleffs strävan var att förenkla motiven så mycket som möjligt. I figurfälten var det fråga om en sluten form med enkla linjer och avmätta rörelser. Arbetet med skisserna fortsatte under våren 1928 i Murole.¹¹ I början av maj rapporterade Ellen Thesleff till sin syster Thyra: ”Jag målar mina dekorationer och är som alltid förtjust och bedårad.”¹²

Motiv och stil. Ellen Thesleff hade sina utgångspunkter för väggmåleriet i senantikens väggmåleri, i rokokons lätta sirlighet och i det soligt ljusa gustavianska.¹³ Dygnets tider fördelar sig på följande sätt på de åtta fälten:

<i>Morgonen:</i>	<i>Basunängel</i> (bild 42 c) <i>Den andra basunängeln</i> (bild 42 d)
<i>Dagen:</i>	<i>Yngling med lie</i> (bild 42 e) <i>Flicka med räfsa</i> (bild 42 f)
<i>Kvällen :</i>	<i>Solbärare</i> (bild 42 g) <i>Blomsternymf</i> (bild 42 h)
<i>Natten:</i>	<i>Yngling som spelar på stjärnans strålar</i> (bild 42 i) <i>Flicka som blåser på en stjärna hon fångat i sin hand</i> (bild 42 k)

⁹ Bäcksbäcka, L 1955, 85.

¹⁰ Guerra 1997, 101.

¹¹ Det finns ingen helhetsskiss, men väl skisser av enskilda fält, varav några hos Thesleffs släktingar och på Ateneum, enligt uppgift av Antonia Hackman 1.10.2002 och 31.3.2003.

¹² Bäcksbäcka, L 1955, 85.

¹³ Pettersson, L 1955, 39, 41.

Bild 42 f. Flicka med räfsa. Dagen 1928

Bild 42 g. Solbärare. Kvällen 1928

Från bildsekvensen runt väggarna i gustavianska salen på Pekkala gård har jag valt att närmare beskriva *Flicka med räfsa, Dagen 1928* (bild 42 f) och *Solbärare, Kvällen 1928* (bild 42 g) därför att de representerar olika motivtyper och associerar till olika stilar. Men de hör ändå samman vad beträffar uppdrag och planering liksom teknik och uttryck, trots att de skiljer sig åt i fråga om ursprung och motivtyp.

Flicka med räfsa (bild 42 f) är en jordnära typ, som associerar till finskt tjugotal.¹⁴ Jag återger i bild 42 fA en liten separat rörelsestudie som ansluter till den slutliga bilden.¹⁵ Det är inte fråga om direkt avbildning utan snarare om att lära känna flickans rörelsemönster. Återgivningen av flickans rörelse i bild 42 f är ytterst enkel och summarisk, men ändå slutgiltig i förhållande till skisserna. Flickan som just tar en paus i skördarbetet står i en ledig ställning och lutar sig mot sin räfsa. Hon är avbildad med kroppen i profil och huvudet lätt framåtböjt och med ansiktet i halvprofil. Hennes klädsel är enkel och fullbordas av den fast knutna huvudduken. Målningen avslutas upptill med en mjuk blomstergirland.

Bilden *Solbärare* (bild 42 g) har anknytning bl.a. till italiensk ungrenässans och barock. I Ripa's *Iconologia* 1603 har jag funnit en stilstudie *Ambitione* (bild 42 gC), som anknyter till bild 42 g och h.¹⁶ Det är sättet att avbilda en ställning i en differentierad rörelse som är intressant. Gestalten vilar med höger fot på en sten, överkroppen är något vriden mot sin högra sida, ansiktet är böjt nedåt i samma riktning och de upplyfta händerna håller var sin krona över huvudet. Detta innebär enligt Werner att "kroppen beskriver en rörelse, som utgår från fötterna och uppfångas av händerna. Alla linjer stöder denna rörelse, och därigenom skapas ett uttryck av energi."¹⁷ Detta slag av differentierad rörelse, fast friare utfört, tycker jag mig se i *Solbärare* (bild 42 g) och *Blomsternymf* (bild 42 h). Också ställningen i träsnittet *Chopins vals* från 1930-talet (bild 57) har på liknande sätt drag av differentierad rörelse.

Som jämförelse till Thesleffs *Solbärare* (bild 42 g) har jag tagit med en beskuren bild av en annan solbärare ur *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion* av William Blake (bild 42 gB).¹⁸ Bilden föreställer atleten *Spectre*, som bär på solen vid sin dagliga

¹⁴ Ahtola-Moorhouse 1998 b, 105.

¹⁵ Den har jag funnit på Ateneum i en av Ellen Thesleffs skissböcker med kartongpärm från åren 1925-1926. Boken är betecknad A IV 3449/37. Bilden är inte daterad.

¹⁶ Werner 1977, bild 35, sid. 76.

¹⁷ Min översättning från tyska, Werner 1977, 67.

¹⁸ Bo Ossian Lindberg 30.10.2002.

vandring i det jordiska Jerusalem.¹⁹ Det tycks nästan som om Ellen Thesleff i sin *Solbärare* avbildat samma gestalt i samma ställning, fast framifrån.

Ynglingen i Thesleffs *Solbärare*, som bär solen på sin axel, nästan svävar i rymden som i hänryckning. Han stöder endast lätt med vänster fot på ett moln. Det högra benet är böjt som i dans. Med vänster hand bär han solen på sin axel. Höger hand är lyft för att ge kroppen balans. I dansrörelsen ingår också att ansiktet är vänt snett uppåt. Håret är mjukt tecknat liksom den summariskt antydda klädedräkten. Solens strålar omsluter gestalten. Även här löper en blomstergirland längs övre kanten av bilden.

De olikartade motiven i väggmåleriet binds i sina mjuka linjer och ljusa färger samman till en enhetlig dekorativ stil, trots att de går tillbaka på finskt tjugotal i *Flicka med räfsa*, *Dagen* och italiensk ungrenässans och barock i *Solbärare*, *Kvällen*. Måhända är den i alla fält gemensamma tekniken en förklaring till att motiven knyts ihop till en enhet trots att de har så olika ursprung? Teknik och uttryck kommer att studeras i detalj i nästa avsnitt.

Teknik och uttryck. Efter att ha färdigställt kolskisserna överförde Ellen Thesleff konturerna med hjälp av blyerts till stora stycken av uppspänd juteväv, som hon förberett med limning och en ljus sandfärgad grundering. En standardgrundering kunde vid denna tid bestå av lim, krita eller gips, zinkvitt och / eller annan färg samt kokt linolja.²⁰ I detta fall kan man förmoda att grunderingen var halvfet, d.v.s. innehöll en mindre mängd olja, för att färgen skulle fästa på väven, dock utan att ge en blank yta. Thesleff målade sedan upp hela bildsviten i transparent färglinjemåleri i blekt rosa, violett, grönt, blått, gult och orange på de grunderade vävstyckena. Därefter rullades vävbitarna ihop i stora rullar och överfördes till Pekkala gård med bil. Där klistrades de upp på stora fanerstycken, som sedan fästes med hjälp av små snedställda spikar mot insidan av ramverkets kanter.²¹

I juni 1928 började Ellen Thesleff arbetet med att klistra upp säckväven på panelernas faner. Den 2 juli skrev hon till sin syster: ”Och igen är jag så pösande. De ha en del av mina målningar upphängda på salens väggar på Pekkala och Hans (Aminoff) finner dem sköna.”²² Det var ett svårt och tidskrävande arbete. Något senare på sommaren skrev hon: ”Vidare har jag upplevat att jag i går rullade sex nya målningar i en Pekkala-bil. Återstår blott tre i det närmaste färdiga.”²³ Det tog mer än ett år i anspråk innan hon fått de

¹⁹ Blake 1998, bild 100 med kommentar s. 297.

²⁰ Enligt Antonia Hackman, Kumlien 1967, 29.

²¹ Detaljerna kring hur detta gick till har jag studerat på plats tillsammans med Antonia Hackman på Pekkala gård 30.9 och 1.10.2002.

²² Bäcksbäckas parentes. Bäcksbäcka, L 1955, 85.

²³ Bäcksbäcka, L 1955, 85.

sista blomsterutsmyckningarna till dörröverstyckenas pannåer på plats, även de målade på säckväv.

Det är av intresse att notera, att Puvis de Chavannes gjorde på liknande sätt, när han utförde monumentalmålningen *Doux Pays* (bild 3) i museet i Bayonne.²⁴ Också han målade på väv efter att ha förberett den med gips och lim. Han använde läskpapper till att ta bort överskottet olja från målningarna för att hindra oljan från att torka med blank yta. Genom detta förfaringssätt fick hans väggmåleri karaktär av fresk.

För att närmare studera tekniken har jag tagit några närbilder med makroobjektiv av olika fält. Jag har därvid funnit att blyertsteckningen syns igenom de lätta konturerna i ett blomstermotiv (bild 42 bA och 42 bB), liksom i *Flicka med räfsa* (42 fB). Blyertsteckningen kan även skönjas i *Solbärare* på gestaltens axlar, hals och haka samt runt själva solskivan (42 gA). I dessa bilder kan man också studera jutevävens struktur. Grunderingen tycks vara något ojämnt fördelad, särskilt i bild 42 bA och 42 bB, vilket kan göra att ytan får mera liv. Det är till och med möjligt att i stark förstoring se faneret bakom trådarna i väven (42 bB). Av dessa närbilder kan man därför dra slutsatsen, att den gemensamma måleritekniken bidrar till att knyta ihop de olikartade motiven så att bilderna, trots att de har så olika karaktär, får ett liknande uttryck. Förenar gör också de slingrande växtrankorna ovanför varje målning. De sirliga motiven i Ellen Thesleffs väggmåleri står med sina milda färger väl mot den ljusst sandfärgade juteväven. Måleriet ger ett enhetligt helhetsintryck som rimmar väl med inredningen i gustavianska salen på Pekkala gård. På så vis blir hela rummet till sin karaktär underordnat Ellen Thesleffs fantasivärld.

Det nya med väggmåleriets teknik för Ellen Thesleff var att det krävdes mycket utspädd färg, dels för att förhindra sprickbildning vid utstrykning på stora ytor av säckväv som skulle klistras upp på faner, dels för att undvika glansdagar. Måleriet skulle få en matt lyster. Dessa effekter av starkt förtunnad färg noterade Thesleff, och hon skulle komma att pröva dem också inom stafflimåleriet. På så vis blev väggmåleriet upptakten till en förnyelse i hennes oljemåleri på duk. Ellen Thesleffs senare stafflimålningar i olja från tiden efter väggmåleriet 1928 utfördes ofta i mycket utspädd färg för att också här nyss nämnda effekter i de alltmer fantasibetonade motiven skulle uppnås.

Linjespelet i *Solbärare*, *Kvällen* gör att man kan spåra en likhet i linjeföring i den dansanta rörelsen, inte bara bakåt i tiden med italiensk ungrenässans och barock utan också framåt, med Ellen Thesleffs eget träsnitt *Chopins vals* från 1930-talet (bild 57). Jag återkommer i avsnittet om träsnitt till inflytandet från väggmåleriet på träsnittstekniken.

²⁴ Boucher 1996, 750.

Fantasifulle motiv och linjemåleri i utspädd färg var, som jag tidigare nämnt, orsaken till att jag avskiljde Thesleffs sista måleriperiod 1928-50 som den fria perioden. Arbetet med väggmålningarna blir en vändpunkt för Ellen Thesleff.²⁵ Hon har förut ägnat sig åt att avbilda romantiska motiv, men nu blir det fråga om rena fantasimotiv. Det är hennes drömmar och visioner som tar form först i väggmåleriet, men redan på 1930-talet också i andra tekniker såsom stafflimåleri i olja liksom i träsnitt. Hon börjar alltmer arbeta med linjer och rörelse direkt i bildytan. Det dekorativa blir allt viktigare i Ellen Thesleffs konst. Sålunda för vägg-måleriet henne vidare, och hon får tillfälle att ytterligare bredda sig. Detta kommenterar Ellen själv i ett brev till sin syster Thyra med orden: ”Förresten har detta jobb för mig haft sitt alldeles särskilda intresse. Etwas neues. Jag fnyser numera åt alla landskap i sol och månsken.”²⁶

5.1.2 Takmåleri i Konstnärsgillet's festsal i Helsingfors

Tidigt våren 1934 utlystes en tävling om en dekorationsmålning till taket i Konstnärsgillet's festsal i Helsingfors. Uppdraget bestod i att dekorera tre parallella fält i taket. Förberedelser, namn och motiv samt utförande redovisas nedan, liksom de tekniska aspekterna vid tillkomst och restaurering. Sist behandlas även kritik och uttryck.

Bildserie 43. Karyatider 1934 - takmåleri

Förberedelser. Tävlingen förbereddes noggrant. Målningen skulle bekostas av intäkter från vårens konstnärskarneval.²⁷ I Konstnärsgillet's protokoll av den 20 april 1934, § 1 nämns att takmålningen diskuterades.²⁸ Man beslöt kalla projektet ”Patrik”. När man öppnat vinnarens namnkuvert visade det sig att Ellen Thesleff vunnit första pris i tävlingen. Enligt tidigare beslut skulle övervakningskommittén bestå av Petter Werner West, Albert Gebhard och Wäinö Gustaf Palmqvist. Eftersom Gebhard var bortrest beslöts att I. Aalto skulle fungera som ersättare. Man fastställde vid samma sammanträde följande villkor för takmåleriet:

²⁵ Levanto 1998, 21.

²⁶ Bäcksbäcka, L 1955, 85.

²⁷ S.T-lt [Signe Tandefelt], ”Ellen Thesleffs takmålningar i Gillet's sal”, *Hufvudstadsbladet* 3.10.1934.

²⁸ Riksarkivet, Helsingfors: *Finlands konstnärssällskap* (även kallat *Konstnärsgillet i Finland*), protokoll från styrelsemöten 1926-1935. Innehållet i de finskspråkiga protokollen återges nedan i förkortad form i 6 punkter, av mig översatta till svenska.

- 1) Konstnären skulle själv utföra det slutliga arbetet.
- 2) Hon fick använda sig av två medhjälpare som skulle vara medlemmar i föreningen. Dessa skulle vardera honoreras med minst finska mark 1 000:-.
- 3) Väggarnas färg skulle bestämmas av styrelsen i samråd med den som utförde målningen.
- 4) Hela arbetet skulle honoreras med sammanlagt finska mark 10 000:-.
- 5) Styrelsen överlämnade åt kommittén att efter noggrant övervägande göra upp avtal och sköta betalningen.
- 6) Kommittén ålades granska de kartonger som inlämnats. Det vore önskvärt att man omkring den 8 maj kunde få se någon detalj i naturlig storlek.

I protokoll av den 8 maj 1934, § 2 anges kort, att Ellen Thesleff hade anhållit om att styrelsen skulle ändra sitt tidigare beslut om två medhjälpare, så att hon inte skulle behöva ha mer än en medhjälpare vid måleriet. Styrelsen ansåg dock att det inte fanns skäl att ändra det tidigare beslutet. I protokoll av den 12 september 1934, § 4 beslöts att styrelsen skulle ordna en liten tebjudning för frk E. Thesleff. Till denna skulle inbjudas några journalister som skulle få tillfälle att lära känna takmålningen.

Ellen Thesleff hade tidigare vunnit flera priser men aldrig förr ett första pris. Förslaget utarbetades i detalj under våren och försommaren 1934. Som medhjälpare utsågs enligt uppgift två andra konstnärer från Konstnärsgillet, nämligen G Hongell och F. Leinonen.²⁹ Enligt Leonard Bäcksbacka fungerade dessa dock mest som rådgivare.³⁰

Namn och motiv. Ellen Thesleff hade först kallat sitt förslag ”Comedia”, men det döptes om till *Karyatider* då det kom till utförande.³¹ Varifrån fick Thesleff idén att ge bildsviten namnet *Karyatider*? Hon var väl bevandrad i den klassiska konsten och säkert väl förtrogen med de grekiska bärande kolonnerna i kvinnogestalt på Parthenon, vilkas namn anknyter till den grekiska staden Karyai. Taket är uppdelat i tre parallella fält med hjälp av avgränsande takbjälkar (bild 43, Schematisk helhetsskiss). Motivet i det mittersta fältet, som från början hette ”Stjärnorna försvinna när solen går upp”, utgörs av två motstående karyatidgestalter som bär solen över sina huvuden. Sidofälten fick ursprungligen beteckningen ”Kvinnlig gestalt som plockar blommor, och barn som kasta girlander åt varandra”.³² Figureerna i sidofälten är flickor med blommor och fåglar.

²⁹ Uppgift om medhjälparnas namn, som inte framgår av Konstnärsgilletts protokoll, har jag fått genom intendent Leena Ahtola-Moorhouse, Ateneum 25.5.1999.

³⁰ Bäcksbacka, L 1955, 94.

³¹ Bäcksbacka, L 1955, 94.

³² Bäcksbacka, L 1955, 162.

Jag har valt att här återge tre förstudier, kolteckningarna *Flicka med fågel* (bild 43 a), *Kvinnlig gestalt som plockar blommor* (bild 43 b) och *Solbärare* (bild 43 d) samt två detaljbilder av måleriet: en del av ett sidofält (bild 43 c) och en *Solbärare* i mittfältet (bild 43 e), alla från 1934.³³ Någon helhetsskiss torde inte finnas, däremot skisser till olika delar, nästan alla privatägda.³⁴

Skissen *Flicka med fågel* (bild 43 a) är en större kolteckning, 107 x 75 cm. Den är privatägd och osignerad. Motivet är en ung flicka som sitter på ett moln och håller en fågel i ena handen. Hon sitter i en ledig ställning och stöder sig med den andra. Även med fötterna tar hon spjörn mot underlaget. Hela kroppsställningen och det lätt framåtböjda huvudet är inriktade på fågeln i hennes hand. Uppe till vänster antyds en blommande trädgren. Till formen är bilden lineär och plastisk. Figuren omges av mjuka och lätta skuggningar, som också framträder på hud, ansikte och hår.

Tekniken i *Flicka med fågel* påminner om teckningen *Yngling med lie* från början av 1920-talet (bild 27), men är mjukare och mera sagobetonad. Den innehåller dessutom ett dekorativt element och saknar det verklighetsnära kraftfulla linjespelet som finns i *Yngling med lie*. Den är gjord i mjuka, heldragna linjer som bildar slutna ytor, avsedda att så småningom färgsättas. Även skuggningarna kan betraktas som förstudier till den tänkta takmålningen i färg. Det konstnärliga uttrycket i *Flicka med fågel* är fantasifullt och anpassat till att ingå i kompositionen ”Comedia”.

Kvinnan i *Kvinnlig gestalt som plockar blommor* (bild 43 b) sitter också på ett moln, precis som flickan med fågeln. Mot bakgrunden över gestalten skymtar ett annat moln, och längst till vänster och höger i bild sticker blomsterrankor fram, som korresponderar med blommorna i flickans händer. Också här finns en fågel inkomponerad, men den flyger förbi. Denna skiss är i sin helhet lösare och mera improviserad, även om rörelsen i armarna är mera utarbetad. Också här är skuggningar på gestalt och klädedräkt gjorda i förväg med tanke på den slutliga målningen. Det fantasifulla uttrycket korresponderar väl med *Flicka med fågel*.

Kolskissen *Solbärare* (bild 43 d) är en driven teckning med pregnant skuggor av en kraftfull gestalt i rörelse. Det är svårt att förstå att det skall vara en förstudie till bild 43 e, så olika är de två bilderna. Men det finns detaljer som bekräftar att de ändå hör ihop, t.ex. molnen över solen, fötternas ställning etc. Det förefaller som om konstnären haft intentioner att anpassa solbäraren till de andra gestalterna i sidofälten när hon skulle överföra skissen till taket, men att hon ändå inte riktigt lyckats med det. Målningen *Solbärare* (bild 43 e) skiljer sig sålunda något från de andra gestalterna i bild 43 c, även

³³ S. T-It (Signe Tandefelt) i *Hufvudstadsbladet* 3.10.1934.

³⁴ Ahtola-Moorhouse 2.10.2002.

om den ansluter närmare till dem än till skissen. Med sina kraftfulla armar och stora händer lyfter *Solbärare* den brinnande solen i jämnhöjd med sitt huvud. Klädedräkten i ljus blått och brunt tycks mera vardaglig än på gestalterna i bild 43 c. Solbäraren tar spjörn med benen mot ett moln för att få kraft att lyfta. Nedanför syns ett par fåglar flyga mot stjärnorna.³⁵

Gestalterna i sidofälten, *Flicka med fågel* och *Kvinnlig gestalt som plockar blommor*, är samstämmiga i linjer och färgsättning. De intar lediga ställningar, och deras dräkter är utförda med markerade linjer i ljusa färger. Solbärargestalterna i mittfältet däremot hör inte riktigt organiskt ihop med de övriga, utan avviker något från dem. De lätta avvikelserna i färg och form stör i någon mån helhetsintrycket.

Utförande, teknik och restaurering.³⁶ För takmåleriet i Konstnärsgillet's festsal gällde andra och svårare förutsättningar än för något annat som Ellen Thesleff hitintills gjort. Tänkbara komplikationer var säkert att måleriet skulle utföras direkt i takets yta och på betong. Perspektivet har säkerligen medfört svårigheter liksom tekniken vid själva utförandet. Färgens konsistens måste vara precis lagom. För tjock färg skulle bli svår att stryka ut, medan för tunn färg skulle medföra sämre täckning och risk för dropp.

Dekorationsmåleriet utfördes av Ellen Thesleff själv i oljefärg och tempera på betongen. Ellen Thesleff påbörjade arbetet den 1 augusti och målade ensam upp hela sviten inom en månad. Detta är uppseendeväckande, särskilt om man betänker svårigheterna med arbetsställning och dylikt vid takmåleri. Den 1 september var arbetet klart, en prestation så god som någon av en kvinna som fyllt sextiofem år.

Det råa betongtaket förbehandlades med en tunn grundering av äggoljetempera.³⁷ Därefter målade Ellen Thesleff själv upp motivet i utspädd oljefärg med tempera direkt i taket efter sina noggranna kolskisser (bild 43 a, b och d). Såsom jag tidigare påpekat är skissen 43 a i mjuka heldragna linjer och svaga skuggor samstämmig med skissen 43 b, så att det slutliga måleriet av dessa två gestalter är enhetligt, medan solbäraren 43 e avviker något från dem. Där gestaltas inte bärandet lika bra som i skissen 43d.

År 1987-88 rengjordes taket av företaget Suomen Taidesisustus med s.k. ”torr” svamp.³⁸ År 1997 ommålades bakgrunden till figurerna samt balkarna av firman

³⁵ Jag måste reservera mig för min fotografiska återgivning. Gestalten är svårgraferad. Det blir olika utfall från olika vinklar. Perspektivet i taket är svårt att hantera.

³⁶ Uppgifterna om teknik och restaurering härrör från samtal med konservatorn Gebhard Troyer 22.9.1999 på plats vid takmålningen i Konsthallen i Helsingfors.

³⁷ Enligt Gebhard Troyer 22.9.1999.

³⁸ Gebhard Troyer deltog själv i rengöringsarbetet. Han berättar att svampen som användes från början varit något fuktad och tätt förpackad. När förpackningen bröts hade svampen använts direkt. Påpekande 22.9.1999.

Asiantuntianmestari, men figurerna rördes inte. Enligt uppgift av Gebhard Troyer var dekorationsmålariet från början så väl utfört att det aldrig behövt restaureras. En klar och ljus dag är penselstrukturen i figurerna fortfarande fullt synlig. Leonard Bäcksbackas utsago 1955 att färgerna bleknat och särskilt hans farhågor att det finns risk att de så småningom försvinner, tycks i dag ha varit överdrivna.³⁹

Kritik och uttryck. Tak- eller plafondmålningen avtäcktes den 2 oktober 1934 och recenserades dagen därpå i *Hufvudstadsbladet*.⁴⁰ Där beskrivs hur dörrarna till lokalen hade varit låsta fram till avtäckningsögonblicket. Konstnärsgilletts dåvarande ordförande Alvar Cawén prisade målningen som en underbar dekoration i behagliga färger med vackert arbetade detaljer. Den uppfyllde helt förväntningarna. Recensenten Signe Tandefelt påpekade att Ellen Thesleffs konst, som tidigare dominerats av linjen och valörerna och under den rena palettens tid av färgerna, nu alltmer vände sig mot det dekorativa. Thesleffs dekorativa ideal och inspiration kom varken från Ryssland, Egypten eller Afrika som så ofta i samtidens konst, utan från Pompeji, där det fanns starka reminiscenser av den grekiska kulturens grace och måttfullhet. Tandefelt betonade vidare att det dekorativa elementet i Thesleffs konst nu allt mera kommit in också i hennes oljemåleri och träsnitt. Enligt Sarajas-Korte härstammar Thesleffs dekorativitet också från hennes studier av Botticelli i Florens redan på 1890-talet; Thesleff ansåg honom vara den förnämsta av dekorativa målare.⁴¹

I sidofältens figurer kan man se hur flickan präglas av vila och meditation, kvinnan av rörelse, vilket framträder särskilt i armarnas dynamik. Solbärarnas dynamik i rörelsen är däremot i det slutliga utförandet mindre uttrycksfull. Den milda färgsättningen i ljusa toner av gult, rosa, grönt, blått och brunt förenar figurerna. Det dekorativa elementet hos hela målningen är starkare än tidigare hos Ellen Thesleff. Enligt min mening måste det ha tett sig spännande för Ellen Thesleff att ge sig i kast med dekorationsmåleri i ett tak. Hon hade vid sina kopieringssejourer i olika kloster i Florens studerat freskomåleriets konst. Men det var inte alldeles lätt att åstadkoma något motsvarande själv.

Vad gäller komposition och utformning tillhör *Karyatider* inte Thesleffs bästa verk, särskilt när det gäller de två solbärarna i mittfältet. Detta kan jag med visst fog påstå nu då jag med facit i hand har överblick över vad Ellen Thesleff kunnat uppnå i andra sammanhang. Men beträffande det tekniska får man ändå anse att hon lyckats väl med uppgiften. Man kan fortfarande skönja det vårligt lätta uttrycket i gestalter, blommor och

³⁹ Bäcksbacka, L 1955, 94.

⁴⁰ Signaturen S.T.-lt [Signe Tandefelt] i *Hufvudstadsbladet* 3.10.1934.

⁴¹ Sarajas-Korte 1990, 221.

fåglar som svävar bland molnen. Och man kan faktiskt också urskilja penseldragen i dräkterna utan svårighet. Under de nästan sjuttio år som gått sedan 1934 har figurmåleriet aldrig restaurerats, såsom jag tidigare nämnt, utan endast genomgått en rengöring - detta enligt uppgift från min sagesman Gebhard Troyer.⁴²

5.2 Stafflimåleri

Medan oljemåleriet under den naturliga perioden kan sägas ha fokuserat på formen och under den koloristiska perioden på färgen, kan man under den fria perioden 1928-1950 se tendenser till att linjen får allt större betydelse. Detta gäller i allmänhet, men det finns ett par undantag i mitt bildurval, som lika väl kunde tillhöra en tidigare period. Jag har tagit med dem för att peka på Ellen Thesleffs mångfacetterade skapande också under denna period. Friheten består i att fritt välja motiv och tekniker och som en följd därav fritt skapa nya uttryck.

Bild 44. Källan 1929

Ellen Thesleff tillbringade en ovanligt lång period i Finland, från 1925 till 1929. Det innebar många somrar i Muroles sköna natur, där hon kunde samla skisser för framtida behov. Hon arbetade med ”betonade färgplan och bågspända linjers spänst”,⁴³ och hon tecknade detaljstudier av modeller som t.ex. bondflickan Emma, som fick vandra med ämbar i hand.⁴⁴ Detta kan mycket väl ha varit förövningar för *Källan* målad sommaren 1929 (bild 44). Målningens hela namn lyder *Källan, tvenne flickor på en äng i morgonljus*. Den är privatägd, dess mått är 92 x 76 cm och den är signerad nere till höger *Ellen Thesleff 1929*.⁴⁵

Motivet är en naturfantasi i skördetid med två flickor vid en källa. Den ena flickan ligger på marken, i färd med att dricka vatten ur källan. Hon håller en lie i sin hand. Den andra flickan har hämtat upp vatten i ett ämbar och fattar just tag i en gren för att dra sig upp. Att de två flickorna är avbildade i halsbrytande ställningar ger bilden fart. Rörelse finns också i röken från en utbrunnen eld i högra kanten och i molnens flykt över den

⁴² Diskussion i Konsthallen i Helsingfors 22.9.1999.

⁴³ Bäcksbacka, L 1955, 83.

⁴⁴ Bäcksbacka, L 1955, 85.

⁴⁵ Bäcksbacka, L 1955, 160.

ljusnande himlen. Landskapet är summariskt utfört och verkar vara en bisak i sammanhanget. Färgmässigt starka accenter finns i flickornas hår.

Rumsgestaltningen är ytmässig, ett fantasilandskap med två fantasifigurer. Målningen *Källan* är till sin karaktär målerisk med livfulla skuggor på gestalterna. Det finns lysande partier i bilden, särskilt över håret, ansiktena och bakgrunden till vänster, men även vita dagar på himlen och höftskynket. Kompositionen innehåller en mångfald av rörelser men är ändå balanserad, bl.a. genom att den liggande flickans kropp delvis faller utanför bilden. Man kan spåra en triangelformig uppbyggnad om man drar en linje uppåt längs den vänstra flickans rygg, över till molntappen i högra hörnet och nedåt längs rökslingan i högra kanten. Färgsättningen med det mossgröna landskapet, de rökfärgade kropparna, det klart blåa vattnet och flickornas eldfärgade hår mot en ljus turkos bakgrund ger ett överkligt intryck.

Tekniken i *Källan* tycks bygga på en grundering med svamp direkt på duken. Ovanpå grunderingen kan man se ett penselmåleri i starkt förtunnad färg, än med mjukt kludd som i skogspartierna, än med vassare drag och linjer för att ge fart åt kropparnas rörelse, röken och molnen. Färgerna har ett lätt, akvarellartat anslag. Speciellt för *Källan* är att konstnären som kontrast lagt in några kraftfulla färgaccenter i orange på flickornas hår i en för övrigt enhetlig färgskala av blå toner. Den speciella koloriten bidrar till att förflytta betraktaren från verkligheten till myternas värld.

I de tre detaljbilderna kan man särskilt studera påläggningen av färg. Här kan man tydligare se hur den starkt förtunnade färgen ger bilden ett elegant, akvarellartat uttryck. Medan den vita färgen i dagrama på höftskynket och på himlen i bild 44 är behandlad som en självständig färg, är den i bildens nedre högra hörn (se också 44 b) snarare en naken grundering, delvis bemålad *vått i vått*. Håret brinner som eld (44 a), medan rökens mjukt böjda linjer korsas av liens skära och blir som ett konstverk i sig (44 c). Vattnet och vågorna får en levande karaktär (44 b). På så vis bidrar detaljerna till att förhöja och förstärka det tidigare antydda mytiska uttrycket i *Källan*.

Sättet att uttrycka rörelse kan man känna igen från tidigare måleri. Sålunda kan man i flickornas rörelseschema se en motsvarighet till *Flickorna på ängen* (bild 18), målad redan 1906. Det eleganta linjespelet framhäver rörelsen.

Bild 45. Eko 1930

Sommaren 1930 är en underbar sommar för Ellen Thesleff i hennes Casa Bianca i Murole. Hon berättar i brev till sin syster i Helsingfors om nattviolernas tid i obebodda skogar, om

renlav och ljung och lingonkart.⁴⁶ Hennes tankar sysslar med den grekiska myten om nymfen Echo som fåfängt kallar på sin älskade Narcissos, han som inte svarar utan endast beundrar sin egen spegelbild i källan. Ellen Thesleff hade redan 19.11.1913 skrivit till Gordon Craig:

” . . . ein Künstler ist nur Echo von der Natur -.”⁴⁷ Nu, 1930, funderar hon vidare kring ekots roll i naturen när hon skriver:⁴⁸

Echo, das ist mein Leben just now - mio grande pittura. Echo must etwas schreien und so sie hat etwas gesagt als: 'Torna tornando il sol l'ombra smarrito [sic!] ma non ritorno [sic!] piu [sic!] l'èta [sic!] fuggita.' (när solen stiger upp återvänder den försvunna skuggan, men den svunna tiden kommer aldrig tillbaka).⁴⁹

Nu bryter Ellen Thesleff ut en ekogestalt ur en gruppbild med tre personer, vilken hon arbetat med föregående sommar.⁵⁰ Hon vill på nytt återge ekot som en ensam drömlig gestalt i en bild som hon kallar *Eko* 1930 (bild 45). Den är privatägd, har måtten 71 x 50 cm och är signerad nere till vänster *E. Tesleff 1930*.⁵¹ Den ingick i utställningen Finsk Nutidskonst i Stockholm 1944, i minnesutställningen på Konstsalongen i Helsingfors 1954 och visades ånyo på den stora Thesleffutställningen på Ateneum 1998. Tyvärr redovisades den dock inte i bild i katalogen 1998.

Ellen Thesleff återkommer här på nytt till ekomotivet som hon behandlat i olika sammanhang tidigare (bild 9 och bild 18). Den resliga kvinnogestalten har lösgjort sig från sin bakgrund, där hon står och ropar ut sitt budskap över nejden. Hon stöder sig på en stav, eller är det räfsan från *Eko* 1891 (bild 9) som går igen? Kroppen är insvept i en mantelliknande dräkt, och håret faller tungt utslaget över axlarna. I ansiktsdragen kan knappast några detaljer skönjas. Hela ansiktet är ett skri som ekar ut över nejden.

Bilden *Eko* 1930 är starkt ytmässig, inte minst om man jämför den med Thesleffs första bild *Eko* från 1891 (bild 9). Den är målad i mycket utspädd färg, så att färgerna flyter in i varandra. Den är öppen åt alla håll, särskilt åt vänster, där skriet ekar ut ur bilden. Den är balanserad till formen genom att gestalten böjer sig framåt åt vänster och

⁴⁶ Bäcksbäcka, L 1955, 91-92.

⁴⁷ Ahtola-Moorhouse 1998 b, 107-108.

⁴⁸ Samma referens som föregående. Den svenska översättningen av Ahtola-Moorhouse återges här inom parentes.

⁴⁹ Jag har gjort ett försök att kontrollera om det verkligen var så många fel i Ellen Thesleffs ursprungliga brev. Leena Ahtola-Moorhouse ställde välvilligt upp och kontrollerade sin avskrift av brevet. Hon fann faktiskt alla dessa fel och flera därtill. Tyvärr var det inte möjligt för henne att nu kontrollera originalbrevet. Vi får nöja oss med kännedomen om att stavningen inte var viktig för Ellen Thesleff. Ahtola-Moorhouse 3.10.2002.

⁵⁰ Bäcksbäcka, L 1955, 92, 160.

⁵¹ Bäcksbäcka, L 1955, 160.

staven är riktad snett åt höger. Intrycket av balans förstärks av de milda naturfärgerna över hela bildytan.

Tyvär har det inte varit möjligt att förstora upp detaljer av denna bild, då det inte finns diapositiv på Ateneum. Jag hade tillfälle att studera bilden i original på Thesleffutställningen 1998 och såg då att måleritekniken, som är osedvanligt luftig och lätt, är ett skiktmåleri *vått i vått* med mycket utspädd färg. Konstnären har här och där gjort utsparningar, så att duken fläckvis lyser igenom, särskilt i bakgrunden. De ljusa färgerna tycks vara pålagda med lätt hand och med en mycket tunn pensel, så att skiktmåleriet upplevs som näst intill genomskinligt i sin gulgröna helhet. Denna färgskala, som påminner om *Eko* 1891 (bild 9), är rätt ovanlig hos Ellen Thesleff.

Ekogestalten har länge varit ett återkommande tema hos Ellen Thesleff från och med *Eko* 1891 (bild 9). Redan 1908 visar hon i den lilla dikten ”Ekos sång” sina innersta tankar kring ekogestalten.⁵² Enligt Sarajas-Korte skildras här Ellens kärlek till Gordon Craig.⁵³ Detta element fanns givetvis inte med i *Eko* 1891, då Ellen ännu inte träffat Craig. Jag vill gärna utvidga tolkningen av Thesleffs ekotema till att också gälla konstnärens roll och då särskilt hennes egen roll som konstnär.

Ekoflickan i *Eko* 1930 skiljer sig från Ellen Thesleffs tidigare mera verklighetstroga ekofigurer i bilderna 9 och 18. I denna målning ingår nu starkare än förut ett tragiskt element: risken att ropet klingar obesvarat är mera uttalad. Det tycks som om Thesleff här ger ekofiguren ett vidare innehåll. Det är inte längre endast fråga om att konstnären är lyhörd inför naturen och kan återge och förmedla sina intryck till andra, eller att hon uttrycker sin kärlek till Gordon Craig, vilken inte besvarats som hon skulle ha önskat. När ekomotivet nu återkommer efter flera decennier identifierar Ellen Thesleff enligt min mening ekoflickan också med konstnären och därmed med sig själv. Har hon möjligen i ekobilderna byggt in sina frågor kring det berättigade i att vara konstnär? Får konstnären svar när hon vädjar till betraktaren? Det återkommande ekotemat har nästan blivit som ett livstema för Ellen Thesleff, ”med allt vad det rymde av självsäkerhet, men också av ensamhet, av självbespeglning . . .”⁵⁴ Oavsett hur man uppfattar Ellen Thesleffs förhållningssätt till ekofigurerna och konstnärens roll, så är det i detta sammanhang befogat att påminna om att Thesleff redan tidigt var medveten om sin begåvning och sin roll som konstnär.⁵⁵ Bilden *Eko* 1930 får genom sin måleriteknik och sitt filosofiska innehåll ett konstnärligt uttryck som är ödesmättat på ett sällsamt sätt.

⁵² Ellen Thesleff. *Dikter och tankar* 1954, 4.

⁵³ Sarajas-Korte 2001, 129.

⁵⁴ Kruskopf, *Hufvudstadsbladet* 26.3.1998.

⁵⁵ Huusko 2001, 158.

Bild 46. Våren (Ödemarkstyp) 1935

Sommaren 1935 målar Ellen Thesleff i Murole *Våren (Ödemarkstyp)* i olja på duk (bild 46). Den finns på Helsingfors stads konstmuseum, har måtten 62 x 60 cm och är signerad nere till vänster *E.Thesleff /E.Thesleff / 1935*. Denna målning är en personifikation av våren, som den kan te sig i ödemarken i Finland. Den är målad på brun linneduk, försedd med vit grundering. Det vita under blått, rosa och hudfärg är till för att lätta upp intrycket.⁵⁶

Våren är urtypen för en enkel lantlig flicka från Finland. Hon har prytt sig med blommor i håret och en häggkvist i munnen. Beskyddande kupar hon sina händer omkring en liten fågel som tycks vara på väg att flyga upp. De vårliga vindarna, som kommer från höger, gör att flickans hår blåser ut åt vänster i bilden. Hon är en ödemarksflicka som möter våren på sitt eget sätt.

Inför denna bild kommer man osökt att tänka på hur Ellen Thesleff i Florens attraherats av Botticellis framställning av samma tema, våren. Hon skriver i sin *tankebok* några år tidigare, 1929: ”Jag har varit i Uffizierna, dyrkat hans (Botticellis) *Venus i snäckan*, hans *Primavera* och jag tror att han imiterar mig. Där finns väl ej en större dekoratör än han, en sådan sakelisk poet”.^{57, 58} När man studerar Botticellis *Primavera* (46 d), så finner man vissa gemensamma drag med Thesleffs *Våren*.⁵⁹ Ur munnen på nymfen Chloris till höger om *Våren* kommer det blommor. Och *Västanvinden*, vårens förelöpare, kommer in från höger och tar tag i Chloris. Men även om inspirationen till Ellen Thesleffs motiv kommer från Botticelli, är i alla fall utformningen totalt annorlunda. Thesleff har tolkat ett italienskt renässansmotiv och ger oss sin översättning till samtida finska förhållanden.

Thesleffs *Våren* är starkt ytmässig och saknar djupverkan. Den har en utmanande linjeföring och är målerisk i sina ljusa färger. Ljuset kommer uppifrån, litet snett från sidan, och belyser särskilt hår och kinder. Man kan se en mångfald i motivet: en fågel i handen, blommor i håret, en blomstjälk i munnen och glada vårmoln uppe i högra hörnet. Målningen är öppen och lätt asymmetrisk till sin form, trots att gestalten är praktiskt taget centrerad i bilden. Asymmetrin ligger i den öppna handen med fågeln som är beredd till flykt. Flickan avtecknar sig mot en livfull himmel, utförd med kraftiga penseldrag i vitt.

⁵⁶ Detta framkom vid ett besök hos Marit Hannikainen, Helsingfors stads konstmuseum 14.11.2001.

⁵⁷ Bäcksbäcka, L 1955, 87.

⁵⁸ Ordet ”sakelisk” är en felstavning av finskans ”saakelisk” som betyder ”satans”. Min anmärkning.

⁵⁹ Ettliger 1976, 122-125.

Koloriten som helhet präglas av ljus blyblommeblått och opal med guldstänk. Den lättas upp av vita inslag här och var.

Våren 1935 (bild 46) är på något vis radikalare än de två föregående bilderna *Källan* 1929 och *Eko* 1930. Kontureringen och de ljusa färgerna känns igen, men utformningen här är ännu friare. Linjeföringen är enkel, men samtidigt ganska grov i det stripiga håret och de förenklade dragen. Det halvtäckande skiktmåleriet i förtunnade ljusa färger framträder tydligare än i *Eko* 1930. Detta beror förmodligen på att färgerna här är mindre utspädda och att färgskalan är mindre enhetlig än i nyss nämnda bild. *Våren* 1935 bygger i huvudsak på komplementfärgerna blått och orange, å ena sidan en orange undermålning under blått på gestalten, å den andra en kraftig orange accent på håret. Men man kan också se många olika toner i grått, blått, rosa och vitt, att jämföra med den gulgröna symfonin i det starkt utspädda skiktmåleriet av typen *vått i vått* i *Eko* 1930. Konstnärinnan har i högre grad än tidigare modulerat på olika sätt, när hon anlagt färgen. Linjerna har en konturerande betydelse men hör ändå intimt ihop med färgerna. Den enkla linjeföringen framhäver det stripiga håret och de grova dragen med smala ögon, kraftig näsa och en stora mun. Tyvärr måste man i dag konstatera rätt mycket krackelyr, särskilt på bakgrunden. Däremot är det mindre krackelyr på själva gestalten, som tycks vara målad i tunnare färg.⁶⁰

Av detaljbilderna 46 a-c framgår att man på vissa partier kan se en schumrad yta, där konstnären eftersträvar särskilt lysande effekter, så som på håret (46 b) och ibland på himlen (46 a). Man kan också på nära håll studera hur hon komponerat in blommorna i håret (46 a och 46 b) och den flyende fågeln i handen (46 c). Thesleff har här frammanat våren personifierad. Hon har låtit sin fantasi blomma ut i full frihet och har på sitt eget vis givit uttryck åt en lantlig vårstämning i Finland, hon som också är så väl förtrogen med förhållandena i Italien. Målningen har karaktär av improvisation. Den har något ursprungligt och kärvt i sitt uttryck, inte så formfulländat skönt, men ungdomligt friskt.

Bild 47. Interiör 1935

Från mitten av den fria perioden stammar två målningar som inte följer samma mönster som det övriga måleriet vid denna tid. Det är *Interiör* (bild 47) och *Självporträtt i hatt* (bild 48), båda målade 1935. De representerar en återgång från fantasimotiven under denna

⁶⁰ Marit Hannikainen, Helsingfors stads konstmuseum 14.11.2001.

period till mera verklighetstroga motiv. Som en följd härav återkommer linjeperspektivet och ett mera realistiskt sätt att måla.

Båda dessa målningar har anknytning till *nysaklighet*, "Neue Sachlichkeit", en 1920-talsriktning, som presenterats vid en utställning av tysk samtidskonst i Mannheim 1925.⁶¹ Riktningen var en reaktion mot föregående decenniums experimentella modernism och anknöt i stället till klassiska ideal, såsom realistisk rumsgestaltning och plastisk stil. Den betonade tingligheten, men kunde ibland framstå som en romantiserad verklighetsskildring.⁶² I Finland fanns bl.a. Ragnar Ekelund (1892-1960), en lyriker vars måleri var inspirerat både av Cézanne och kubismen. Ellen Thesleff däremot visade aldrig intresse för kubismen. På den punkten var Ellen Thesleff och Ragnar Ekelund fullständigt väsensskilda. Ellen Thesleff hyllade i sitt måleri snarare en kaosprincip än den kubistiska ordningen.⁶³

Under sommaren 1935 tillkom *Interiör*, målad i olja på faner (bild 47). Den är privatägd, har måtten 40 x 50 cm och är signerad nere till vänster *E Thesleff 1935*. Vanligen rör sig Ellen Thesleff i en motivkrets av porträtt, personifikationer och landskap. Men hon attraheras också av inomhusmotiv såsom stilleben av typ blommor, fruktskålar och dylikt. Däremot är det sällan hon ger sig i kast med interiörer, men när naturen bjuder på en sällsam belysning i ett rum frestas hon att försöka återge det.

Målningen *Interiör* från 1935 avbildar salongen i Ellen Thesleffs Casa Bianca i Murole.⁶⁴ Salongen beskrivs som en kombination av en lantlig Ruovesi-stuga och en gustaviansk herrgårdssal med en touche av italiensk bondgård.⁶⁵ Bilden återger ett rymligt rum med en soffgrupp i solen framför ett stort fönster. De lätta möblerna i gustaviansk stil är klädda i ljusa färger liksom de matchande gardinerna. På bordet står en vas med försommarblommor. Man fäster sig vid den vårliga grönskan därute och ljuset som återkastas inne i rummet på möbler och gardiner, inte minst på golvet. Ljuset blir mjukt beroende på solglintar genom grönskan och reflexer från den brusande fosen utanför. Möblerna nästan svävar över golvet.

⁶¹ Boström 1990, 505.

⁶² I Sverige fick *nysakligheten* inspiration bl.a. från danskt guldåldermåleri med namn som Eckersberg och Købke och företrädare som Otte Sköld med sina stilleben, utsikter och interiörer. Boström 1990, 506.

⁶³ Uttrycket *kaosprincip* härstammar från Bo Ossian Lindberg 30.10.2002.

⁶⁴ Detta rum har Thesleff målat redan 1924, då rikligare möblerat och med två personer som sitter lugnt tillbakalutade och läser i den fridfulla hemmiljön. Den målningen är tillägnad Cuccia, Elisabeth Ringbom, född Söderhjelm, som var systerdotter till Ellen Thesleff. Den ingår som nr 233 i *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7 1998, 186. Hos Svenska Litteratursällskapet i Helsingfors finns dessutom ett fotografi av en liknande situation i samma rum i Casa Bianca, taget redan under 1900-talets andra årtionde. Not 3 av G. Baldwin Brown i Vasari 1960, 208.

⁶⁵ Pettersson, L 1955, 34-35.

Rumsgestaltningen har djupverkan med centralperspektiv. Målningen är målerisk med sin fördelning av ljus och skugga över hela bilden. Ljuset spelar en central roll i den öppna kompositionen, vilken för övrigt är ganska geometriskt uppbyggd. Bilden genomkorsas av ett rutverk av horisontala och vertikala linjer. Färgskalan präglas av en ljus kolorit i olika grå nyanser med inslag av vitt och en solgul natur utanför fönstren.

Bilden *Interiör* är i sin teknik besläktad med föregående bilder genom att också den är utförd med starkt förtunnad färg. Den är ett praktexempel på hur Ellen Thesleff kan spela med skiktmåleriets alla medel. Möbler och gardiner har en undermålning i mörkare grått och en övermålning i ljusare grått eller vitt, men ibland är det tvärtom en mörkare övermålning på en ljusare grund. Övermålningen på golvet har en porös struktur, där tydliga penseldrag ändå kan urskiljas. Ett utpräglat skiktmåleri finns också i den natur som skymtar bakom fönstren: växelvis horisontala, vertikala och diagonala penseldrag i gråvitt över en grund av gulgrön försommargrönska.

Tavlan *Interiör* har en poetisk karaktär som påminner om de tre föregående målningarna (bild 44-46). Förutom *nysaklighet* har den mycket av impressionismens omedelbarhet över sig. Just nu faller ljuset på detta sätt i detta rum. Jag har tidigare, bl.a. i samband med träsnittet *Florens* (bild 35), påpekat att Ellen Thesleff fångats av Monets idéer om att fånga ljuset i ögonblicket. Så ser det ut att vara också här. Målningen *Interiör* har ett uttryck av solig försommardag som behagar betraktaren. Men också i utförandet kan man spåra impressionistisk påverkan i sättet att använda den vita färgen rikligt för att skapa ljus (*peinture claire*).⁶⁶ Thesleff har här byggt in det vita i grönskan på ett helt annorlunda sätt än i målningen *Figurer i landskap* 1911 (bild 20), där hon fördelade det på neoimpressionistiskt manér i form av små färgklickar på trädens lövverk.

Bild 48. Självpporträtt i hatt 1935

På vårvintern 1935 sysslade Ellen Thesleff med att måla porträtt.⁶⁷ Då tillkom bland annat *Självpporträtt i hatt*, målat i olja på duk (bild 48). Tavlan finns på Ateneum, har måtten 44 x 38 cm och är signerad nere till höger *E. Thesleff-35*.

Konstnärinnan har här velat skildra sig själv på ett realistiskt vis. Borta är det självbespeglande uttrycket från *Självpporträtt i blyerts och sepia* 1894-95 (bild 15). Borta är också experimenterandet i färg och form från *Självpporträtt* 1916 (bild 24).⁶⁸ Här möter oss

⁶⁶ *Art in the Making. Impressionism* 1990, 89.

⁶⁷ Bäcksbäcka, L 1955, 95.

⁶⁸ Jfr Ellen Thesleffs karakterisering av porträttet som sin ”marionett” i bild 24 samt Bäcksbäcka, L 1955, 67.

en soignerad dame, sextiosex år gammal, iförd en enkel men stilren hatt och likaså schal. Dräkten är också enkel. Håret gör övergången mellan ansikte och hatt mjukare. Ansiktet som återges i trekvartsprofil är porträttligt, och blicken har det där lite kritiskt mönstrande som ofta förekommer i självporträtt.

Gestalten framträder väl mot den neutrala men levande bakgrunden så att det blir djupverkan i bilden. Målningen är målerisk med mjuka övergångar mellan volym och bakgrundsytta. Hattbrättets något sneda linje och de sluttande axlarna ger porträttet balans. Kompositionen är öppen nedåt. Den genomgående blygrå koloriten, som endast bryts av den jordbruna schalen, gör att bilden präglas av lugn och harmoni.

Ellen Thesleff har här utnyttjat oljemåleriets tekniska möjligheter till skiktmåleri över hela bilden. Det tycks som om hon nu vill sammanfatta sina erfarenheter i ett klassiskt självporträtt. Med hjälp av halvtäckande, schumrande och heltäckande teknik i förtunnad färg framhäver hon de textila materialens textur. Dräkten har en mörkare undermålning och ljusare övermålning i olika nyanser. Skuggorna på den tunna scarfen är lagda i kraftfulla penseldrag över den jordbruna grundfärgen. Hatten får sin mjuka filtkaraktär genom att också den är utförd i skiktmåleri, men med en mindre distinkt penselföring. Ansikte och hals får liv genom ljusa ursparningar och mörkare skuggor. Ett parti över pannan och håret till höger, liksom näsryggen nedåt, är utfört i schumrad teknik. Också bakgrunden är målad i skikt, med skiftningar av turkos till vänster om gestalten och spår av brunt och violett till höger.

Det konstnärliga uttrycket skiljer sig markant från de tidigare självporträttens. Konstnären har övergått från att 1894-95 söka återge sin själ (bild 15) eller att 1916 beskriva sig själv som typ i form av en marionett (bild 24) till att här skildra sig mera sakligt.⁶⁹ Hon återger sig nu som en kvinna i övre medelåldern, mera som privatperson än som konstnär. Målningens uttryck är enkelt och anspråkslöst. Det kännetecknas av *nysaklighet* och sparsmakad elegans och innehåller samtidigt ett stort allvar. *Självporträtt i hatt* har anknytning till klassiska ideal, medan *Interiör* (bild 47) snarare är en romantiserad verklighetsskildring.

⁶⁹ Konsten i Finland hade redan på 1920-talet sökt sig i riktning mot den tyska *nysakligheten*, ”Die Neue Sachlichkeit”. Det innebar ett förtätat formspråk, förenklat och klart. Den främsta representanten i Finland var Ragnar Ekelund (1892-1960). Levanto 1987, 168, 170-173.

Bild 49. Stjärnan 1938

Sommaren 1938 arbetade Ellen Thesleff i Murole dels med träsnitt, dels med en del dekorativa målningar.⁷⁰ Nu tillkom den väl kända målningen *Båtfärd* i flera versioner. Det är sorgtyngda färgtoner som återkommer, måhända präglade av att brodern Rolf gick bort den 16 augusti 1938. Också bilden *Stjärnan* (bild 49), som finns på Ateneum, tillkom vid denna tid. Den är målad i olja på duk. Det kan vara fråga om självgrundering på så kallad ”off-white”-grund, gjord antingen av konstnären själv, eller någon annan kunnig person, för att få tillräcklig luminositet, tillräckligt ljus, i bilden.⁷¹ Ovanpå den finns en *imprimatura* (kulört grundering) i rödockra som skymtar fram i omviket längst uppe i högra hörnet (49 a). Målningens format är 100 x 90 cm. Den är signerad längst ner till höger *E.Thesleff..38*.

Bilden föreställer en poetisk vision av ett förälskat par under en blommande trädgren och en starkt lysande stjärna. Ovanför paret skymtar ytterligare en stjärna i fjärran. Jag tänker mig att den större stjärnan mellan mannen och kvinnan kan illustrera ett stjärnfall.⁷² Bilden blir då mera dramatisk än vid första ögonkastet. Paret reagerar med häftiga rörelser: kvinnan griper tag i en trädgren som böjs ned, medan mannen lyfter armarna och värjer sig för stjärnans bländande ljus. En sådan tolkning kan förklara de starka ansatserna till rörelse hos kvinnan och mannen.

Jag ställer mig emellertid tveksam till den uppsjö av olika slags djurfigurer, som Leena Ahtola-Moorhouse tycker sig se i bilden.⁷³ Med någon kännedom om Ellen Thesleffs sätt att tänka och hennes sinne för fantasi och humor, som ju bland annat tar sig uttryck i många av hennes små tänkespråk, har jag svårt att tro att hennes leklynne skulle ta sig så överdrivna uttryck. Bilden *Stjärnan* är alldeles tillräckligt fantasifull utan denna extra belastning.⁷⁴

Färgsammansättningen är rik och harmonisk. Ytor i ljusblått, vitt, grått och rosa framhäver linjer i mörkviolett och brunt och bär upp färgacenter i gult/orange. Mot den lysande bakgrunden framträder ett träd, men också blommor och gräs på marken (49 b). På denna detaljbild kan man även tvärs över de gula blommorna nere till höger se en rand av brun färg som runnit. Där under skymtar konstnärens signatur.

⁷⁰ Bäcksbäcka, L 1955, 97.

⁷¹ Detta framkom vid diskussion med professor Bo Ossian Lindberg vid ett besök på Ateneum 13.11.2001.

⁷² Jfr bild 42 k *Flicka som blåser på en stjärna hon fångat i sin hand. Natten*, väggmaleriet, Pekkala gård.

⁷³ Ahtola-Moorhouse 1998 b, 118-120.

⁷⁴ Detta är enda gången jag i min avhandling tar upp Leena Ahtola-Moorhouse fantasitolkningar av Ellen Thesleffs bilder. Det finns liknande tolkningar beträffande en del andra bilder, bland annat oljemålningen *Poet* 1940 samt träsnitten *Chopins vals*, *Guldfågeln* med flera. Dem lämnar jag därhän.

Måleriet är utfört i utspädd oljefärg på duk och ger intryck av teckning i akvarellfärg. Färgen är applicerad *vått på torrt* enbart med pensel och är med smärre undantag i en del verk nu åter lika tunn som i slutet av den naturliga perioden. En liknande förtunning av färgen har vi sett tidigare under denna period, men den framträder extra tydligt här, där linjespelet är så uttalat. Vi ser med andra ord en återgång i måleriteknik till den tunna färgen i slutet av Thesleffs första period. Konturer och skuggor i brunt och mörkare toner är lagda sist.

Studium med IR-video bekräftar att bilden *inte* är målad *vått i vått* utan att den fått torka emellan (bild 49 c-f).⁷⁵ Det framträder flera olika slag av *pentimenti*, det vill säga spår av linjer eller undermålning, som visar att konstnären ändrat det ursprungliga utförandet. Sålunda har trädets struktur varit mera utarbetad (49 c). Konturerna av kvinnans kropp och arm till vänster om mannens huvud har också ändrats. Den underliggande kolteckningen (49 d) visar vid armhålan annorlunda och mera väldefinierade linjer än måleriet. Vid hårfästet nära kvinnans öga skymtar en kraftfull linje i kol (49 e), som knappt anas i måleriet. Likaså är hakan på detaljbilden rundare än i måleriet. Den manliga gestalten framträder tydligt. Han har i kolskissen haft en krokig linje vid bältet (49 f), som sedan i den slutliga bilden i färg blivit helt rak. Denna måleriteknik har inbjudit konstnären till omfattande ändringar av olika slag.

Målningen är restaurerad 1965 troligen av Ateneums dåvarande konservator Niilo Suihko, vilket man kan anta på grund av att duken är fäst på kilramen med hjälp av tätt sittande nubbar, med endast ca 3 centimeters mellanrum.⁷⁶ Duken är också fernissad i något senare sammanhang.

Efter de två föregående bilderna med verklighetstroga motiv framstår *Stjärnan* som ett typiskt exempel på den fria perioden. Det är en lyrisk, poetisk och harmonisk drömbild av ett fantasimotiv. Med sin fyndiga komposition och sin lätta linjeföring, målad *vått på torrt* i starkt utspädd färg, är den en fullvärdig representant för Ellen Thesleffs nya fria måleri. Linjerna behärskar ytan och ger därmed upphov till en ny dekorativitet.

Bild 50. Florens 1939

År 1938 hade Ellen Thesleff vid en utställning på Strindbergs konstsalong i Helsingfors fått uppleva en ekonomisk framgång. På grund härav kunde hon i början av april 1939

⁷⁵ IR-video med Kilpinen och Lindberg på Ateneum 13.11.2001 (samma metod som i bild 12 b).

⁷⁶ Dessa uppgifter liksom den näst följande härstammar från Tuulikki Kilpinen 13.11.2001.

tillsammans med sin syster Gerda och systerdottern Elisabeth företa en resa till Florens.⁷⁷ Detta skulle bli hennes sista resa. Under en månad fick hon åter uppleva den knoppande våren innan träden slagit ut. Hon gick ut tidigt om morgnarna då dômen ännu låg insvept i ett gyllene ljus. Det är nu som oljemålningen *Florens* 1939 kommer till (bild 50). Den är målad på duk, privatägd, har måtten 41,5 x 51,5 cm och är signerad .39. / *E Thesleff* nere i vänstra hörnet.

Motivet är gammalt och väl känt. *Florens* 1939 är som ett utsnitt ur en välbekant vy i ett bildverk, med fokus på dômen, campanilen och några cypresser. Motivet är avbildat från söder på nära håll, från en rätt hög utsiktspunkt. Men närheten till motivet gör att övriga kända byggnader som brukar finnas med i konstbilder har hamnat utanför ramen. I bakgrunden skymtar Toscanas böljande kullar och över alltsammans välver sig en vårlig himmel. Målningen har djupverkan och är målerisk med sitt svaga ljus och sina mjuka skuggor. Blicken inriktas först mot huvudbyggnaderna i mellanplanet. Byggnadsverken i förgrunden balanseras av kullarna i fonden. Koloriten är ljus och uppbyggd av endast få, varandra närliggande färger.

Vid första påseendet har också denna målning, liksom så ofta Ellen Thesleffs målningar under den fria perioden, ett påfallande drag av akvarell. Men *Florens* 1939 är utförd i olja och målad med enkla och rena penseldrag i starkt förtunnad färg. De milda färgerna harmonierar väl med dukens ljusa trådar som skymtar fram.

Florens 1939 blir mer än någon av de föregående målningarna genomlyst i sina detaljbilder 50 a-c. Färgerna är så utspädda och färgbehandlingen så lätt, att dukens struktur tydligt syns igenom i dem alla. Man förvånas över de många färgernas samspel på bakgrundsytan (50 a) och över de medvetet, men mjukt dragna cypressernas linjer mot kupolen i orange (50 c). I 50 b upptäcker man en klar vattenyta, som inte var så lätt att se i översikt bilden. Det måste vara floden Arno som skymtar fram mellan bebyggelsen, ett tecken på att konstnären vid detta tillfälle befunnit sig på en hög utsiktspunkt på andra sidan Arno, ungefär vid Piazzale Michelangelo eller San Miniato.

Denna målning utgör en sista stark sammanfattning av Ellen Thesleffs älskade Florens. Den innehåller inga onödiga detaljer. Här återges den vaknande staden i vårmorgonens milda ljus med en måleriteknik så typisk för den fria perioden. Det är återigen ett linjemåleri, där konstnären ersatt konturlinjerna med grövre linjer som helt bär upp formen. De mjuka penseldragen och de ljusa och milda färgerna sammanfattar Ellen Thesleffs dröm om Florens för eftervärlden.

⁷⁷ Bäcksbäcka, L 1955, 101.

Bild 51. Poet 1940

Vinterkriget 1939-40 var en svår tid i Finland. Ellen Thesleff sökte sig en fristad på August Iwars Gästgiveri i Närpes i Österbotten, bort från bombardemang och närheten till kriget.⁷⁸ Här i stillheten på landet, med krigsnyheterna på avstånd, började hon orientera sig inåt och söka uttryck för sin fantasi på allvar. Här målade hon ett sjungande träd, fågelsymfonier och visioner inför stjärnorna. När kriget så småningom var slut återvände Ellen Thesleff till Helsingfors, där hennes ateljé befanns vara i oskadat skick efter alla bombningar. Här stannade hon för ovanlighetens skull hela sommaren för att i ateljén kunna bearbeta de nya idéer som hon fått under sin evakueringsperiod.

Under dessa förhållanden tillkom oljemålningen *Poet 1940*, målad på duk, (bild 51). Den ägs av Aines bildkonststiftelse, Aines konstmuseum, Torneå, har måtten 90 x 60 cm och är signerad nere till vänster *Ellen Thesleff / 1940 / -till Gerda-* och nere till höger *E.Thesleff. / 1940*. Bilden är alltså tillägnad system Gerda, som Ellen smått kärleksfullt brukade kalla ”Målarkonstens musa” och som finns avporträtterad och avfotograferad just i den rollen.

Poet 1940 är en skissartad romantisk vision av den inspirerade poeten, som sitter lätt framåtlutad i grönskan i tänkarpose, med pennan i höger hand tryckt mot pannan. I vänster hand håller han papperet som i sinom tid ska fånga upp hans texter. Dekorativa slingerväxter är ett inslag i kompositionen. Ovanför poetens huvud svävar en rosenröd fågel med en blå orm i näbben. Enligt Leonard Bäcksbacka är det sagans fågel som fångat solens orm.⁷⁹ Tyvärr anger inte Bäcksbacka ursprunget till denna utsaga. Det vore av värde att veta, om det är hans egen tolkning eller om den möjligen härstammar från konstnären själv. Jag håller för troligt att Bäcksbacka är upphovsman till tolkningen, då Ellen Thesleff i allmänhet är ytterst förtegen om tankarna bakom sitt måleri. Men man kan ändå anta att fågeln med ormen åskådliggör dikten som just koncipieras.⁸⁰ Enligt Willner-Rönholm har konstnären kanske bara lekt med former och linjer när hon i kompositionen lagt in en fågel och orm, dessa klassiska, urgamla, laddade och mångtydiga symboler.⁸¹

En fågel med orm i näbben kan ge ytterligare en association, nämligen till Mexicos vapen.⁸² Jag vill här visa hur Mexicos vapen av den 5.2.1934 såg ut (bild 51 a), vid tiden för tillkomsten av *Poet 1940*.⁸³ Här är det aztekernas heliga örn som håller ormen i sitt

⁷⁸ Bäcksbacka, L 1955, 103.

⁷⁹ Bäcksbacka, L 1955, 104.

⁸⁰ Lindberg 11.9.2002.

⁸¹ Margareta Willner-Rönholm vid opposition på min slutplädering för doktorsgrad i Åbo 8.4.2003.

⁸² Lindberg 30.10.2002.

⁸³ *Wappen Bilder Lexikon*, München 1974, 231.

fasta grepp.⁸⁴ Thesleffs återgivning av en fågel med orm i näbben är så helt annorlunda i komposition, teknik och konstnärligt uttryck att de inte kan jämföras. Men Ellen Thesleff har gjort andra bilder på temat fåglar, som är annorlunda. I träsnittet *Skrynkare* 1925 (bild 33) och oljemålningen *Kamp* 1940 (bild 52) anfaller fågeln, däremot har den i *Poet* 1940 (bild 51) redan fångat sitt byte.

Konstnären arbetar här som tidigare under den fria perioden med en dekorativ linjeföring i ytan, vilken gör rumsgestaltningen helt ytmässig. Målningen är målerisk. Ljuset faller in uppifrån och snett bakifrån, så att ansiktet och nedre delen av kroppen hamnar i skugga. Bilden är öppen och präglas av mångfald: poeten, fågeln, ormen, slingrande växtdekorationer av olika slag. Färgskalan är svalt blåtonad med inslag av många andra lätta färger. Man kan i *Poet* 1940 känna igen Ellen Thesleffs egna färgharmonier från tidigare perioder. Det finns även symbolistiska inslag här liksom tidigare. Denna målning avbildar också poetens föreställningsvärld.⁸⁵ Han skall ha frihet att fantisera och tolka. Det lämnas möjligheter öppna. Men hans bara överkropp antyder att han är skyddslös inför bilder från sitt eget inre.

I stället för att göra detaljbilder av denna målning har jag givit den utrymme på en hel sida för att göra den tydlig. Den skissartade tekniken bygger på temperamentsfulla grova penselstråk med mycket starkt förtunnad färg. Men hur kommer det sig att den tunna färgen ändå inte runnit? Förklaringen kan ligga i att målningen under arbetet kanske inte stått på ett staffli, utan i stället legat plant på ett bord eller rent av på golvet?⁸⁶ Linjerna är utförda med så grov pensel att penselborstens spår framstår tydligt. Thesleff har nu, liksom i *Stjärnan* 1939, gjort ett betydande avsteg från sin devis ”Inga teorier, ingen form - blott färg”, som hon formulerade 1916. Målningarna *Stjärnan* och *Poet* kan visserligen anses vara fria från teorier, men de har båda en *form, skapad av färg*. Snarare har Thesleff här tillämpat en annan av sina formuleringar från 1928, som passar bättre i sammanhanget: ”En genom färg uppkonstruerad figur - rörelse - genom färg”.⁸⁷ Därför återges poeten kanhända här som en gestalt i gråblått och orange under en röd fågel med en blå orm i näbben. Han lutar sig fram bland en växtlighet i blågrönt och gult. Det skuggade ansiktet är

⁸⁴ von Konow 1994, 278-279. Detta är inget vanligt motiv på vapensköldar. Enligt traditionen hade aztekerna valt att slå läger på en ö i en stor sjö. Då kom en örn med en orm i näbben och slog sig ner på en kaktus på en klippa i närheten. Det var ett tecken på att man kunde bo och leva i detta land. Information av heraldikern Bengt Olof Kälde i Uppsala 22.11.2002.

⁸⁵ Lindberg 11.9.2002.

⁸⁶ Denna tanke framkastades av konstnären Staffan Östlund i Uppsala vid en diskussion 29.4.1999.

⁸⁷ *Ellen Thesleff. Dikter och tankar* 1954, 28.

målat i en intensivt ceruleanblå färg.⁸⁸ Här återfinns med andra ord rött, orange och gult i kombination med respektive komplementfärger grönt, blått och violett.⁸⁹ Bildens färgskala är helt i samklang med det fantasifulla motivet. Den är enhetlig och harmonisk trots sin mångfald av färger.

Lika betydelsefull som färgskalan i detta måleri är linjespelet. Här framträder Ellen Thesleffs personliga penselskrift påtagligt. Dess individuella karaktär blir så stark, att den kunde betraktas som konstnärens handstil. Ellen Thesleffs penselskrift är det som skapar formerna. Detta gäller i särskilt hög grad för *Poet* 1940 (bild 51), men är även tillämpligt på andra målningar under senare delen av den fria perioden.

Ännu en gång har Ellen Thesleffs kreativitet lett henne till att personifiera en företeelse. Hon har tidigare låtit en violinspelerska symbolisera musiken (bild 12). Eller hon har låtit ekoflickorna (bild 9,18 och 45) spegla konstnärens villkor eller en vårflicka tolka en ödemarkstyp (bild 46). Mest anmärkningsvärt är hur Thesleff med hjälp av Craigs teori om marionetten återgivit sig själv som konstnärstyp (bild 24). Nu skildrar hon i *Poet* 1940 också *poeten som typ*, oavsett om poeten är författare eller målare. Också i denna målning kan man återfinna marionetten som tolk för det själsliga uttrycket. Den skapande poetens vånda uttrycks med fantasi och poesi, friskhet, spontanitet och stor inlevelse. Liksom tidigare personifikationer har denna målning starkt *lyrisk* karaktär. *I Poet 1940 kan man känna igen Ellen Thesleff själv som den stora målarpoeten.*

Bild 52. Kamp 1940

Vinterkriget i Finland slutade den 13 mars 1940. Medan kriget pågick hade Ellen Thesleff ofta sökt sig lyriska och poetiska fantasimotiv. Men nu kommer reaktionen på kriget i form av oljemålningen *Kamp* från 1940, målad på duk (bild 52). Den är privatägd, har måtten 42,5 x 46 cm och är signerad nere till vänster *E Thesleff. / 1940*.

Temat krig och förtryck under Finlands ofärdsår har tidigare behandlats på liknande sätt av andra konstnärer. Rovfågeln har fått stå som symbol för förtryckaren. Sålunda har Axel Gallén, fr.o.m. 1905 känd som Akseli Gallen-Kallela, redan 1896 gett uttryck åt kampen mellan förtryckaren och den förtryckta i sin välkända målning *Sampos försvar* i Kalevalasviten (122 x 125 cm).⁹⁰ Edvard Istos stora oljemålning *Anfall* från 1899 (200 x

⁸⁸ Ceruleanblått kommer av latinets ”caeruleus” som betyder himmels- och havsblå. Uttrycket har använts bland annat om germanska ögon (!) enl. ett latinskt lexikon. Cerulean är ett pigment framställt av kobolt och tenn som har en intensivt mellanljus himmelsblå färg.

⁸⁹ *Forums stora konstnärshandbok* 1997, 172-173, 183-185.

⁹⁰ *Nordiske stemninger. Nordisk maleri fra århundreskiftet* 1987, 121.

140 cm) skildrar hur en tvåhövdad örn försöker rycka lagboken ur armarna på Finlands mö.⁹¹ Det är storm, oväder och kamp också i den bilden. Färgerna är också där grått, blått, brunt och vitt, men i helt andra toner än hos Thesleff.

Ellen Thesleffs bilder är fortfarande föreställande, men börjar kräva allt mer av åskådaren. Så var fallet med föregående bild *Poet* (bild 51). För att bli förstådd behövde den mötas av ett visst mått av fantasi hos betraktaren. Detta kommer i ännu högre grad till synes i *Kamp* (bild 52), där verkligheten endast är underlag för målningens färgharmonier. Motivet i bilden *Kamp* låter sig inte på en gång avslöjas. Först när den uppmärksamma åskådaren upprepade gånger betraktat bilden, lösgör sig motivet från bakgrunden och blir en föreställande, om än symbolisk bild.

Målningen *Kamp* föreställer en fågel som angriper en man i en båt. Fågeln anfaller med full styrka med sin kraftiga näbb och sina vassa klor. Man ser tydligt hur mannen tar spjörn med fötterna i båten för att värja sig. Båten är liten, hav och himmel i fullt uppror. Hela bildkompositionen behärskas av de ödesmättade färgerna. Här har Ellen Thesleff för ovanlighetens skull arbetat enbart med kalla färger. Rumsgestaltningen är ytmässig precis som i allmänhet under den fria perioden. Det är ett kraftfullt linjemåleri, måleriskt och präglad av ljus och mörker i konfrontation. Båtens välvda linje och mannens böjda rygg balanseras mot den anfallande fågelns kraftfulla utspel. Färgmässigt har bilden också ett slags balans med mörkt mot vitt.

Måleritekniken baserar sig på bred pensel med grova borst och en återgång till tjockare färg än i de närmast föregående bilderna. Det finns övermålningar kors och tvärs över hela ytan. Särskilt effektfulla är de blå inslagen som skymtar fram i hörnen och i ett fält nedanför mitten. De vita inslagen väcker genom sin placering och utformning oro i bilden. Den rullande vågens skum på högra sidan bildar tillsammans med den anfallande fågelns ben och klor på den vänstra sidan en diagonal linje. Denna målning, som vid första ögonkastet kan te sig rätt spontant hopkommen, är alltså resultatet av noggranna avvägningar i form och färg.

Det konstnärliga uttrycket präglas av att målningen kan återföras till tiden för vinterkriget mellan Finland och Sovjetunionen. Stämningen är starkt expressiv, baserad som den är på anfall och försvar. I målningen ställs den starkares hot mot den svagares rädsla. Det är en utdragen kamp i vånda och pessimism som utspelas här. Utgången är inte given. Det kan vara av intresse att jämföra denna fågel med den lika uttrycksfulla fågeln i träsnittet *Skrinnare* 1925, men också med den sagobetonade fågeln i *Poet* 1940. Det är

⁹¹ Valkonen, M 1992, 90.

anmärkningsvärt att fåglarna i *Kamp* och *Poet* är målade samma år, 1940, året för fredsslutet efter vinterkriget.

Enligt Willner-Rönholm kan man också tolka denna bild mera existentiellt än politiskt.⁹² Den kan då skildra död, fasa och ångest och kan återge Tuonelas båt mot bakgrund av vinterns färger vitt-blått. Formupplösningen kan bero på tidsandan med åtföljande oro och kaos.

På försök tog jag fram förstora detaljbilder av denna bild, men det visade sig snart onödigt. Detaljer som fågelns huvud och de skummande vågorna, greppet med fågelns klor om mannens händer liksom också båtens välvda för, allt detta syns tydligt redan i översikt bilden. Detaljerna i måleritekniken framträder lika bra i ursprungsbilden som i de testade detaljbilderna och det starka och pessimistiska uttrycket likaså.

Bild 53. Solkyssen (fantasi) från 1940-talet

Målningen *Solkyssen* är av Leonard Bäcksbäcka klassad under rubriken ”Ofullbordade, efterlämnade målningar”.⁹³ Den anses vara utförd i slutet av 1940-talet i olja på duk (bild 53). Målningen är alltså ett exempel på Ellen Thesleffs konstutövning under hennes allra sista aktiva tid. Den är privatägd, har måtten 88 x 75,5 cm och saknar signatur, vilket styrker antagandet att den är ofullbordad.

Namnet *Solkyssen (fantasi)* antyder att det ligger fantasifulla tankar bakom detta gytter av linjer och trådar som snott sig om varann. Till att börja med kan man se flera solar, åtminstone tre stycken, beroende på hur man håller bilden. Kanske namnet *Solkyssen* antyder att himlakroppar smälter samman? Man kan sedan vända på bilden så att övre kanten blir vänd åt vänster, nedåt eller åt höger. Då får man fyra olika bilder, var och en med sitt speciella bildspråk. De skiljer sig inte så mycket, men det är ändå värt att pröva. Här har jag använt naturfotografens metod att leka med sina abstraktioner av naturen och försöka finna nya infallsvinklar i en komposition. I detta fall tillförde det inte så mycket till bildanalysen.

Om man sedan återgår till att betrakta bilden på rätt ledd, öppnar den sig så småningom allt mera för åskådaren.⁹⁴ Det blir möjligt att åtminstone antydningssvis se två gestalter och vegetation. Mitt i bilden på en diagonal från det övre vänstra till det nedre högra hörnet framträder en orangefärgad ljusgestalt i form av en kvinna. Till vänster om

⁹² Margareta Willner-Rönholm vid opposition på min slutplädering för doktorsgrad i Åbo 8.4.2003.

⁹³ Bäcksbäcka, L 1955, 169.

⁹⁴ Detta har jag så småningom sett efter diskussion med konstnären Staffan Östlund, Uppsala 29.4.1999.

henne kan man få syn på en mansfigur, skisserad i blåa linjer. De två kan man tänka sig förenade i en kyss som uttrycker stor ömhet. Gestalterna omges på sina håll av rik vegetation som kan associera till paradiset. Det ligger något hemlighetsfullt i detta att man först efter ingående betraktande kan urskilja motivet.

Måleritekniken är ett entydigt linjemåleri, där linjerna är växelvis raka, lätt böjda eller starkare krökta. De snor sig om varann och bryter sig mot varann i ett oregelbundet gyttjer över hela duken. Det mesta tycks vara målat med en och samma penselgrovlek. Det är de varma färgerna som till stor del gör bilden. Det brinner av hetta och lyser av sol över hela målningen. Ett uttryck av paradissk lycka tycks präglade Ellen Thesleffs verk *Solkysssen (fantasi)*, en av hennes sista oljemålningar. Grundstämningen i *Solkysssen* är en romantisk förtrollning, som skapas av en intensiv kolorit av ljus och värme. Målningen tycks uttrycka glädje och optimism. Som vanligt förklarar Thesleff inte sina bilder, annat än ibland i små dikter eller antydningar i brev. Som den sanna målarpoet hon är vill hon bevara skapandets hemlighet.

Ursprungligen hade jag tänkt mig att ta fram detaljer också av denna bild. Men jag fann, efter att ha gjort vissa orienterande försök med olika tänkbara detaljbilder, att de knappast tillförde ytterligare information om måleriteknik och konstnärligt uttryck. Så småningom upptäckte jag två vita lodräta linjer, en på var sida om huvudmotivet, vilka tyder på att Ellen Thesleff själv eventuellt tänkt beskära bilden. Om man med händerna täcker över de smala rektanglarna utanför de vita linjerna till höger och vänster, blir bilden rektangulär. Detta är intressant med tanke på att Ellen Thesleff särskilt under sin koloristiska period ofta använde kvadratiska dukar, men under den fria perioden gärna återgick till sina ursprungliga rektangulära format, och då stående rektanglar. När man studerar den nya beskurna rektangulära bilden närmare, finner man att huvudmotivet inte störs av beskärningen. Det diagonalt placerade romantiska paret i ursprungsbilden faller helt inom den beskurna bildens ram. Därför menar jag att man, trots att bilden är ofullbordad, kan dra vissa slutsatser av den.⁹⁵

Ellen Thesleff går här längre än tidigare i sin strävan att förenkla formen och frigör sig till slut nästan helt från den. Uttrycksmedlen som håller ihop kompositionen är färg och linjer i rörelse.⁹⁶ *Solkysssen (fantasi)* är en expressiv färgsymfoni i upplöst bildform. Jag har funnit att bild 53 kan jämföras med *La japonaise au bord de l'eau* (bild 53 a), målad av Matisse redan 1905. Det är anmärkningsvärt att Ellen Thesleff i sitt sena måleri också kan ha drag av Matisse. I bild 53 a har motivet tecknats polykromt med kontrasterande linjer i

⁹⁵ Resonemanget ovan härrör från en fråga om, i vilken mån man kan dra slutsatser av ett ofullbordat verk. Frågan ställdes av Christina Bäcksbacka 30.10.2002.

⁹⁶ Levanto 1987, 118.

ömsom kalla och varma fåger mot den ljusa grunden för att skapa en bländande ljuseffekt.⁹⁷ En liknande ljuseffekt finns i uttrycket hos *Solkysssen*, men Ellen Thesleffs varmare färgskala bygger på komplementfärger och blir därför mera homogen. Här finns alltså en åtskillnad mellan dessa två besläktade bilder. Båda bilderna tangerar gränsen för det abstrakta, vilket gör att betraktaren får anstränga sig för att urskilja motivet. Kanske är det inte heller nödvändigt att uppfatta motivet för att attraheras?

Bild 54. Ikaros 1940-talet

Ellen Thesleff sysslade under 1940-talet med Ikaros-myten. Ateneum har den 5.2.1999 från en privatperson införskaffat en målning med namnet *Ikaros* med tidsangivelserna 1940, 1949 och 1940-tal (bild 54).⁹⁸ Den är målad på färdiggrunderad vit duk, dess format är 69,5 x 52,5 cm enligt uppgift från Ateneum 13.11.2001. Den förefaller vara justerad av konstnären flera gånger och saknar signatur, vilket tyder på att den inte är färdig. Kompositionen ligger så på gränsen mellan föreställande och abstrakt måleri, att det är vissa svårigheter att bestämma hur tavlan skall vara vänd. Frågan löstes med hjälp av att det syntes några droppar färg som runnit. Denna teori om vad som är uppåt och nedåt på tavlan bekräftades av att förra ägarens namn på baksidan var skrivet åt samma håll.

Det första man ser är solen med sina kraftiga strålar i övre kanten av bild 54. Efter upprepat betraktande tycker jag mig kunna urskilja tre gestalter ur Ikaros-myten. Uppe till vänster i violett svävar fadern Daidalos som tillverkade labyrinten, han som sedan blev fånge i labyrinten med sonen Ikaros, tills han gjort vingar av fjädrar och vax åt dem, så att de kunde flyga därifrån. Nere till vänster i bilden störtar den vite Ikaros i havet sedan han svett sina vingar i solen. Rester av trasiga vingfjädrar i vitt singlar ner över bildytan. Uppe i högra hörnet skymtar en tredje allt överskuggande rosa jättegestalt med armarna uppsträckta, som en maktens symbol. Vem kan han vara om inte kung Minos själv, som först befallde Daidalos att bygga labyrinten och sedan höll både Ikaros och Daidalos i fångenskap där? Men kung Minos måste värja sig för solens brännande strålar med händerna för ansiktet.

Måleriet är utfört som skiktmåleri så att bakgrunden i många färger och mycket vitt är målad först, genomskinligt, i lager på lager (bild 54). Övermålningen framgår tydligt i bild 54 a, som är fotograferad i sidoljus.⁹⁹ Den är utförd i klara färger, med styvare färg än

⁹⁷ Elderfield 1992, 133.

⁹⁸ Denna målning, jämte bl.a. bild 12 och bild 49 studerades vid ett besök på Ateneum av undertecknad tillsammans med Bo Ossian Lindberg och Tuulikki Kilpinen 11.9.2002.

⁹⁹ Samma metod som i bild 19 a och 24 g, Ateneum 13.11.2001.

i *Stjärnan* (bild 49). Färgskalan i *Ikaros* kan associera till Monet, med toner av rosa och violett, gult, grönt och orange.¹⁰⁰ Konstnären har behandlat den vita färgen som en färg bland andra färger. Hon har givit den ett egenvärde, inte minst genom att hon klätt Ikaros i vitt.

Som jämförelse till den beskrivna *Ikaros* vill jag visa en betydligt mera känd målning av Ellen Thesleff med samma namn från slutet av 1940-talet (bild 54 b). Här tycks Ikaros med sina utslagna vingar mitt i bild vara huvudperson. Han återspeglar solens hetta i sitt ansikte. Man kan se hur Ikaros, genom att lyfta armen till höger i bild, med handen försöker skydda sig mot solens brännande strålar. Man kan också skönja hur han i fasa lyfter även sin andra hand uppåt. Daidalos tycks sitta stadigt i fören på en båt nere i högra hörnet.¹⁰¹ Av de två *Ikaros*-bilderna ligger bild 54 b i slutet av 1940-talet, vilket tyder på att den är målad senare än bild 54 eller möjligen samtidigt som denna. Enligt mitt förmenande har bild 54 en rikare poetisk framtoning än bild 54 b med sin svalare färgskala.

Teknikstudierna på Ateneum 13.11.2001 med Tuulikki Kilpinen och Bo Ossian Lindberg baserar sig på stickprov från de tre perioderna av Ellen Thesleffs rika produktion. Urvalet av bilder skedde från olika utgångspunkter. Bild 12 från slutet av *den naturliga perioden* är en kombination av akademisk och impressionistisk teknik. Bild 19 från början av *den koloristiska perioden* representerar Ellen Thesleffs mest pastosa måleri, medan bild 24 från mitten av samma period uppvisar förnämligt skiktmåleri i kontrasterande färger. Bilderna 49 och 54 från *den fria perioden* är exempel på utpräglat linjemåleri. Dessutom är bild 54 intressant för att den är ett nyförvärv, inköpt 1999 till Ateneum från en privatperson. Detta urval bör ge en ungefärlig uppfattning om Thesleffs sätt att arbeta.¹⁰² Det förefaller som om hon byggde upp sitt måleri med hjälp av kolskisser och/eller *ébauche* och sedan utarbetade sina kompositioner steg för steg, med hjälp av skiktmåleri, för att uppnå ett visst konstnärligt uttryck.

Under den naturliga perioden använde Ellen Thesleff gärna tunna färger,¹⁰³ för att sedan under den koloristiska perioden oftare arbeta i pastos färg och till sist under den fria perioden som i *Stjärnan* 1938 (bild 49) återgå till sin ursprungliga tunnare färg. Färgskalan associerar under den naturliga perioden till symbolismens milda färgtoner, som i

¹⁰⁰ Antytt av Tuulikki Kilpinen 13.11.2001.

¹⁰¹ Jfr med mannen i båten i bilden *Kamp* 1940 (bild 52).

¹⁰² På många av Ellen Thesleffs målningar finns halvfärdiga arbeten på baksidan, där man kan se tidiga skeden av hennes process att måla. Christina Bäcksbacka 5.3.2003.

¹⁰³ Ibland använde hon också tidigt pastosa färger, såsom i *Eko* 1891. Detta påpekade Christina Bäcksbacka, Helsingfors 30.10.2002.

Violinspelerska 1896 (bild 12), medan den under den koloristiska perioden ofta har anknytning till impressionismen, som i *Vårlandskap med bergsjö* 1915 (bild 22) eller till fauvismen, som i *Självporträtt* 1916 (bild 24). Det tycks som om Thesleff under den fria perioden alltmer arbetade i vitt och till sist kunde ge den vita färgen ett egenvärde, som i den här behandlade målningen *Ikaros* från 1940-talet (bild 54).

Ellen Thesleffs oljemåleri genomgår under den fria perioden en intresseväckande utveckling i riktning mot allt större ytmässighet och abstraktion. Linjeföringen blir allt friare i riktning mot en total upplösning av formen. Linjens perspektiv har ersatts av färgens balans i bildytan. Färgvalet påminner ibland om impressionisternas, ibland om Ellen Thesleffs egna färgklanger under tidigare perioder. I måleritekniken kan man konstatera en återgång mot den naturliga periodens utspädda färger. Man kan också i uttrycket skönja en fortsättning på den symbolistiska laddningen från den första perioden.

Ellen Thesleff rönt inte alltid förståelse för sitt fria linjemåleri, som ibland av samtiden uppfattades som ett virrvarr av penseldrag, men i dag kan vi se henne som en föregångare i detta avseende.¹⁰⁴ Man kan betrakta denna stil som ”en konsekvent avslutning på hennes konst”, intressant därför att den motsvaras av de första oformella tendenserna i samtidens Europa.¹⁰⁵

Måleriet hade efter andra världskriget börjat brutaliseras och traditionen var på väg att upplösas.¹⁰⁶ Bildspråket pendlade mellan ett abstrakt och ett figurativt uttryckssätt. Formelementen var slumpmässiga och tillfälliga, såsom fläckar, plumpar, rispor och färgstänk.¹⁰⁷ Hur skulle man förhålla sig till den nya konsten - ironiskt, naivistiskt eller skulle man rent av tuga?¹⁰⁸ Det var ett dilemma för många konsthistoriker. I Frankrike kallades den nya rörelsen *art informel* eller *l'art brut*, råkonst, och den företräddes av konstnärer som Jean Fautrier och Jean Dubuffet.

I slutkommentaren till den fria perioden kommer jag att diskutera Ellen Thesleffs förhållande till ett par representanter för informalismen, nämligen Jean Fautrier och Jean Dubuffet.

¹⁰⁴ Kruskopf *Hufvudstadsbladet* 26.3.1998.

¹⁰⁵ Vehmas 1969, 2.

¹⁰⁶ Linde 1984, 107.

¹⁰⁷ Johansson, H 1992, 456.

¹⁰⁸ Linde 1984, 108.

5.3 Teckning

Giorgio Vasari: ”Tecknandet är det direkta uttrycket för kreativ inspiration, *il furor delle artefice*.”¹⁰⁹

Tecknandets konst under den fria perioden representeras nedan av två exempel, varav en kolteckning och en pastell. Tidigare har ytterligare tre kolteckningar från denna period diskuterats i samband med takmåleriet *Karyatider* (bild 43 a och 43 b). Träsnitten är sammanlagt fem, vilket indikerar att träsnittens utveckling under denna period är viktig.

Bild 55. Fågelfantasi 1945 - kolteckning

En kolteckning värd att presentera är *Fågelfantasi* (bild 55). Den är ritad elva år senare än *Flicka med fågel* 1934 (bild 43 a), som presenterats som en förstudie till *Karyatider*. Den kan därför bidra till att ge perspektiv åt Ellen Thesleffs sätt att teckna. Den är privatägd, dess mått är 29,7 x 21 cm, och den är signerad nere till höger *ET. / I.XI. 45*.

Ellen Thesleff hade nu fyllt 75 år och blivit både känd och uppskattad. Hon njöt i fulla drag av livet i Murole sommaren 1945. Leonard Bäcksbacka återger några rader ur ett brev som hon skrev till systerdottern Elisabeth den 30 juni 1945:¹¹⁰

Det är en underbar dag, forsen speglar och fåglar piper. Är man ej poet, så kan man gärna bli det en sådan dag här på altan. Ovan mitt huvud piper fågelmamman för sina gula näbbar i ett miniatyrbo. . . Dom är för söta, klappade en just på näbben - den njöt. Dock, jag har målat.

Motivet är också här precis som i bild 43 a en flicka med en fågel, men det är helt annorlunda utfört, så mycket ledigare. De mästerligt tecknade armarna ger intryck av ögonblicksbild av en rörelse. Flickan som hållit fågeln i sina händer vill nu hjälpa den att flyga iväg. Hon höjer händerna som för att ge den fart, böjer sig framåt och följer intensivt fågelns flykt mot friheten. Flickan avtecknar sig mot en bakgrund av blommande grenar. Trots ett intryck av improvisation präglas denna teckning rent bildmässigt av balans och jämvikt.

Fågelfantasi 1945 är en fristående teckning i motsats till *Flicka med fågel* (43 a), som var avsedd att ingå i ett större verk. Den ser ut att vara snabbt nedkastad men är ändå

¹⁰⁹ Vasari 1906, 174. Denna formulering av Vasari återges i Rosand 1988, 15.

¹¹⁰ Bäcksbacka, L 1955, 116.

ett färdigt konstverk i sig. Det medvetna linjespelet i grövre och finare linjer och den härigenom delvis upplösta formen markerar en ny frihet från det vedertagna. Teckningen *Fågelfantasi* tycks vara gjord med ett par olika grovlekar av stift. Huvudlinjerna är ganska grova och understryker själva temat, rörelsen i bilden. De tunnare linjerna bildar liksom ett ackompanjemang till temat i rörelsefantasin. Teckningen är ytterst medveten, linjerna markerar en frihet från konventioner. Fördelningen mellan ljus och skugga, som vid första ögonkastet kan verka slumpartad, är vid närmare betraktande väl avvägd. Kontrasten framhävs genom att den vita fågeln nuddar vid skuggningen, som suddats fram på flickans axel. Det konstnärliga uttrycket är spontant på ett nytt sätt. Här kommer det otvungna till uttryck, fritt från det etablerade och regelbundna.

Vid en jämförelse av tekniken i de två kolteckningarna (43 a och 55) med likartat motiv är det uppenbart att Ellen Thesleff genomgått en frigörelse i sitt tecknande inom loppet av ett decennium. Man kanske kan formulera det så, att hennes egen frigörelse som tecknare återspeglas i det faktum att fågeln i den senare teckningen nu blivit fri och är på väg att flyga ut ur bilden.

Bild 56. Poet 1948 - pastell

En tecknad pastell har medtagits från Ellen Thesleffs sista verksamhetstid för att jämföra med pastellteckningen *I stugan* 1891 (bild 14) från hennes allra första år. Det är bilden *Poet* från 1948 (bild 56). Den ägs av Helsingfors stads konstmuseum, är 40 x 28 cm, signerad nere till vänster *E Thesleff*, nere i mitten *Poet* och på höger sida *15.X.48*.¹¹¹ Poetmotivet har tidigare sysselsatt Thesleffs tankar, och hon har personifierat det i sin oljemålning *Poet* från 1940 (bild 51). Men motivet dyker upp igen och nu vill hon pröva det i ett nytt medium, pastellkrita. Detta är en helt annan poet. Ellen Thesleff skildrar här poetens känslosamma tankar inför en ros. Hon tecknar ett ansikte i rosa och blått med blå konturer, med röda linjer för att markera öga, kind och mun och framhäva rosen. Poeten lutar sig framåt för att betrakta rosen i handen och känna doften av den. Bilden har ett uttryck av starka känslor - både lust och smärta - vilket ytterligare poängteras av poetens flammande hår.

Rumsgestaltningen är starkt ytmässig. Teckningen gör intryck både genom sina färger och genom sin form, skapad av linjer. Den är uttalat målerisk samtidigt som den är uppbyggd av ett elegant linjespel. Kompositionen är öppen, armen balanseras mot nacke

¹¹¹ Uppgifterna är hämtade från *Totuus = kauneus. Bäcksbäckan suosikit. Sanning = skönhet. Bäcksbäckas favoriter*. Utställningskatalog från Helsingfors stads konstmuseum, Helsingfors 1996, 121.

och hår, liksom näsan balanseras mot hakan. Men det känns viktigare att framhålla helheten än att diskutera detaljer. Pastellen *Poet* illustrerar på samma sätt som oljemålningen *Poet* Ellen Thesleffs tes från 1928: ”En genom färg uppkonstruerad figur - rörelse - genom färg.”¹¹²

Att teckna i pastell ställer som bekant helt andra krav än att teckna i kol. Här är färgmomentet med från början på samma sätt som i oljemåleriet. Trots detta har pastellen *Poet* 1948 också mycket gemensamt med kolteckningen *Fågelfantasi* 1945 (bild 55). Det gemensamma ligger i friheten från konventioner i själva tecknandet, i det ytmässiga linjespelet. Poetens ansikte präglas av det ljuva och bittra, som återspeglas i kärlekens ros. Det konstnärliga uttrycket innehåller lycka och tragik på samma gång.

Men en pastell bör snarare jämföras med en pastell än med en kolteckning. *Poet* 1948 bör därför också ställas i relation till den enda pastell som tidigare beskrivits, nämligen *I stugan* från 1891 (bild 14). Jämförelsen blir intressant genom att det ligger en tidsrymd av nästan sextio år och ett helt livs konstutövning mellan de båda bilderna. Tekniken i *Poet* 1948 är helt annorlunda än i den klassiska kompositionen *I stugan*, vilken var en övning i perspektiv och ljusbehandling. Borta är det målmedvetna ifyllandet av ytor som fanns hos bild 14, borta är det skolmässiga perspektivet, borta är den dova färgskalan från vardagen i stugmiljö. Man kan notera liknande skillnader gentemot teckningen *Självporträtt* i blyerts och sepia från 1894-95 (bild 15), vilken också hade heltäckande karaktär. *Poet* 1948 innehåller den mogna konstnärens linjespel och en kolorit som bländar. Utvecklingen från precision till full frihet i tecknad pastell fascinerar. Det är symptomatiskt, att detta blev det sista konstverk Ellen Thesleff signerade.

Under den fria perioden har sammanlagt fyra kolteckningar (43 a, 43 b, 43 d och 55) granskats, liksom en pastell (56), alla från 1930- och 40-talen. Jag har visat hur också tecknandet med tiden utvecklas parallellt med oljemåleriet, som särskilt under denna period baserar sig på linjen. Hela Ellen Thesleffs konstnärsskap påverkas av tecknandet, som ju är grunden för andra tekniker baserade på linjeföring. Nu återstår att granska några träsnitt från samma period för att undersöka, om man kan finna motsvarande utveckling inom träsnitt som inom teckning.

¹¹² Ellen Thesleff. *Dikter och tankar* 1954, 28.

5.4 Träsnitt

Träsnittstekniken ger goda möjligheter att följa Ellen Thesleffs utveckling, beroende på att det finns ett så rikhaltigt material att studera. Under den koloristiska perioden, då de första träsnitten tillkom, experimenterade Thesleff gärna med olika arbetssätt för att orientera sig. Hon gjorde bland annat flera avdrag i olika färger från samma stock för att generera olika uttryck. Under den fria perioden tycks Ellen Thesleff däremot ha funnit sin väg och ägnar sig mera åt att förfina detaljerna i sin teknik.

Bild 57. Chopins vals, 1930-talet - träsnitt

Ellen Thesleffs träsnitt ändrar karaktär under 1930-talet. Måhända får hon nu sin inspiration från samtidens teater, konst, dans och musik. Genom Gordon Craig, teaterkonstnären, blev hon bekant med dansösen Isadora Duncan, en föregångare inom modern dans.¹¹³ Solen fungerar också ofta som inspirationskälla. ”Voilà, je suis artiste et c’est seulement en Italie que le soleil p.ex. se trouve. Le soleil et le Chianti.” [Minsann, jag är konstnär och det är endast i Italien man påträffar solen t.ex. Solen och Chianti-vinet.] (Ur brev till Craig 1940?).¹¹⁴ Också Antonia Ringbom har tagit fasta på detta med solen som inspirationskälla, när hon kallat sin videoinspelning om Ellen Thesleff ”Jag söker solen”, vilket är ett citat ur Ellens egen lilla *tankebok*.¹¹⁵

Det är ofta svårt att exakt datera Ellen Thesleffs träsnitt då hon gärna vid olika tidpunkter tar fram gamla stockar och gör nya avdrag av dem. Dateringen baserar sig därför på det år då stocken blivit färdig.¹¹⁶ Avdragen kan också vara olika stora. Det händer ibland att Thesleff trycker bara en del av bilden. Ett typiskt exempel på detta är träsnittet *Chopins vals* (bild 57), som finns i något olika storlekar i några avdrag från 1930- och 1940-talen. Det här avbildade avdraget som är privatägt, är 39,8 x 28 cm. Det är signerat nere till vänster *Ellen Thesleff*, nere i mitten ”*Vals*” och nere till höger numrerat *16/25*. Det tycks bli allt vanligare med större upplagor av träsnitten nu.

Det är en eterisk dansös som avbildas i *Chopins vals*. Hon svävar fram på tå med svängande klocklik kjol och vajande slöja. Hennes gracila armrörelser är helt i samklang med kroppsrörelsen. Det är också benens rörelser, i synnerhet det böjda högra benet, som

¹¹³ Ahtola Moorhouse 1991, 46-48.

¹¹⁴ Ahtola-Moorhouse 1998 b, 108. Min översättning till svenska.

¹¹⁵ Ringbom, Antonia, *Jag söker solen* (video) 1990. Se närmare uppgifter under rubriken Otryckta källor.

¹¹⁶ *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7 1998, 127.

med sin avspark längst till höger i bild särskilt framhäver dansrörelsen. Huvudet böjer hon lite kokett. Över hennes dans sprider solen sitt sken i ett strålknippe som ger kompositionen balans. Det här presenterade avdraget av *Chopins vals* visar upp en summarisk grafik i eleganta plastiska linjer, med en sparsam kolorit i grågrönt och violett. Det finns även andra avdrag, bland annat ett helt solgult, som ur färgsynpunkt hade varit att föredra som exempel, om det inte varit så otydligt, att man knappt kan skönja solens strålar.

Konturerna i *Chopins vals* är osedvanligt suddiga, vilket tyder på att Ellen Thesleff målat bilden direkt på stockens yta med tjock färg och därefter ristat in fördjupade linjer i den. Men också fördjupningarna är stundtals infärgade. Detta tyder på att fördrivningen skett under starkt tryck. Som jag tidigare nämnt, använde Ellen Thesleff inte tryckpress, utan stod själv och trampade på stocken vid avtryckningen. Man kan anta, att ju mer hon trampade, desto kraftigare blev fördrivningen och desto bredare och suddigare blev de mörka linjerna, vilket gjorde uttrycket mjukare.

Träsnittet *Chopins vals* från 1930-talet kan så här i efterhand jämföras med teckningen *Fågelfantasi* 1945 (bild 55), trots att denna är gjord kanske ett decennium senare. De båda bilderna har samma skissartade spänst i linjen och samma frihet i uttrycket av rörelse. Jämfört med tidigare träsnitt visar sig i *Chopins vals* en tendens till att fina vita linjer inte längre används som ett dekorativt element för att lätta upp ytor, som t.ex. i *Skördefolk* från 1926 (bild 36). Vita linjer ingår nu i stället som ett uppmjukande element i konturerna. Endast dessa linjer är utskurna i stocken, inget annat är bortskuret kring figurerna. Detta är anmärkningsvärt, då det återkommer i de fyra följande träsnitten. Även i *Chopins vals* har konstnärinnan torkat bort en del av färgen från stocken för att få fram ljusare partier, precis som i *Skördefolk*.

Thesleffs träsnitt blir med åren allt enklare, men samtidigt allt elegantare. Linjeföringen blir allt friare och mera skissartad. Det konstnärliga uttrycket i *Chopins vals* från 1930-talet påminner om det i *Solbärare, Kvällen* (bild 42g) från 1928. Båda bilderna uttrycker rörelse med hjälp av samma lätta linjer och ljusa färger. De präglas av utpräglad elegans och har ett uttryck av fjäderlätt improvisation. Man kan med andra ord när det gäller träsnitt och väggmåleri skönja en likhet i uttrycket. Ellen Thesleff närmar sig alltmer måleriet i sina träsnitt med monotypa avtryck.¹¹⁷

Jag har tidigare i samband med oljemåleri och teckning med pastellkrita återgivit den lilla sentensen i *tankeboken* 1928: ”En genom färg uppkonstruerad figur - rörelse -

¹¹⁷ Motivet *Chopins vals* finns också utfört i olja 1942. Se *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, 1998, 211.

genom färg” [jmf *Poet* 1940 (bild 51) och *Poet* 1948 (bild 57)]. Sentensen kan också tillämpas på väggmålningen *Solbärare, Kvällen* 1928 (bild 42g) liksom på träsnittet *Chopins vals* från 1930-talet (bild 58). Den gäller alltså för nyss nämnda bilder i så olika tekniker, som stafflimåleri i olja, teckning med pastellkrita, väggmåleri och träsnitt.

Bild 58-60. Tre bilder som föregår Guldfågeln 1939

För att ge en klar uppfattning av träsnittet *Guldfågeln* 1939 har jag inkluderat en serie om tre bilder som föregår den. Dessa bilder har mycket gemensamt i motiv och utförande. Motivet utgörs av tre personifikationer i form av tre likartade ansikten:¹¹⁸

Kyssten 1936 (bild 58)

Finlands vår 1936 (bild 59)

Tragisk mask 1937 (bild 60).

De tre bladen ägs av Ateneum. Eftersom *Guldfågeln* 1939 (bild 61) och dess stock (61 a) är det egentliga föremålet för mitt studium, beskrivs bildserien endast kortfattat.¹¹⁹ Huvudmotivet i de tre bilderna är ett flickhuvud.

Var och en av bilderna personifierar på ett tänkvärt sätt bildens titel. I *Kyssten* håller flickan handen i en gest mot munnen, som för att skicka en slängkyss. I *Finlands vår* har flickan en blomma i munnen.¹²⁰ I *Tragisk mask*, som skildrar ett avsked, ingår samma gest som i *Kyssten* jämte en flygande fågel.¹²¹ Det är inte enbart motivet som gör att de fyra bilderna kan ses som en enhet utan också tekniken. Man kan se hur konturerna lättats upp av långsgående smala vita linjer. Ellen Thesleff har tidigare sporadiskt prövat linjer i konturerna, såsom i *Chopins vals* (bild 57), också den gjord på 1930-talet, men det är mera systematiskt genomfört i de fyra personifikationerna (bild 58-61). Det konstnärliga uttrycket utvecklas stegvis inom serien beroende på Thesleffs allt mer förfinade teknik och större skicklighet. Sättet att spränga in smala vita linjer i konturerna gör att uttrycket blir

¹¹⁸ De tre bilderna återfinns på Internet. Det ger en möjlighet att studera dem i A 4-format. Se Internet-adresser under rubriken Källor, Elektroniskt överförd information.

¹¹⁹ De tre bilderna har följande mått och signaturer:

Kyssten 1936: bladet 47,5 x 34 cm, stocken 40,5 x 38 cm, signatur ntv *Ellen Thesleff/1936*.

Finlands vår 1936: bladet 30,5 x 23 cm, stocken 41 x 41 cm, signatur ntv *Ellen Thesleff/1936*, nm "Finlands vår", nth 10 / 25.

Tragisk mask 1937: bladet 45,5 x 38,5 cm, stocken 40 x 40 cm, signatur ntv *Ellen Thesleff/1937*, nm "Tragisk mask", nth no 1 / 25. *Ellen Thesleff*. Ateneums publikationer nr 7 1998, 205.

¹²⁰ En blomma i munnen är en karakteristisk detalj, som tidigare funnits med i *Blomsternymf* 1928 (bild 42 g) och *Våren* 1935 (bild 46).

¹²¹ Fågeln är en detalj som också ingår i *Karyatider* 1934 (bild 43 a och 43 b) och i *Våren* 1935 (bild 46).

mjukare och mer elegant. Men det blir en dubbel effekt: konturerna blir samtidigt skarpare, när ögat dras till flimret av vitt i de mörka konturerna.¹²²

Bild 61. Guldfågeln 1939

Serien av personifikationer kulminerar i träsnittet *Guldfågeln* från 1939 (bild 61). Ett avdrag tillhör Gösta Serlachius konststiftelse i Mänttä medan stocken finns på Ateneum. Bladets storlek är 38,7 x 29,7 cm, stockens 40,5 x 38 cm. Bladet är signerat nere i mitten *Ellen Thesleff "Guldfågeln"*, nere till höger är det numrerat *19/25*. Detta innebär att upplagan, precis som för *Skördefolk* och *Chopins vals*, omfattar 25 exemplar och att detta avdrag är nr 19. *Guldfågeln* är tillägnad Ellen Thesleffs älskade bror Rolf som dog den 16 augusti 1938. Ellen skriver den 28 februari 1939:

”Till Rolf.
Där flyr ett rosenmoln för
vindens spel emot ett hjärta
Det är våren som smyckar sig
för kommande vårar.
Lek ibland skuggor i skuggornas rike
Ditt härliga land.”¹²³

Bilden *Guldfågeln* är mättad med konstnärens upplevelse och inspiration. Den föreställer en flicka som håller på att ta avsked av en fågel. Var och en som vet att bilden är tillägnad Ellens bortgångne bror Rolf, får lägga in sina egna tankar om livet och döden i den. Motivet präglas av avsked. Handens eleganta rörelse förmedlar avskedskyssten till fågeln. Fågeln ingår i en fantasi som fångar åskådaren. Håret är utformat som en krans som inramar ansiktet. Ansiktsuttrycket och blicken uttrycker kärlek till den lilla fågeln. Det mjuka linjespelet i guld, violett och rött avvägs med skuggningar i violett. Över hela bildytan ligger en tunn ljusblå färgslöja som tonar ut mot övre kanten.

Redan vid första anblicken ser man en släktskap mellan *Guldfågeln* och den tidigare bildserien. Den bästa uppfattningen av hur *Guldfågeln* är gjord får man genom att studera dess stock, som finns på Ateneum. Genom tillmötesgående från Ateneum har det varit

¹²² Lindberg 11.9.2002.

¹²³ *Ellen Thesleff. Dikter och tankar*, Helsingfors 1954, 19.

möjligt för mig att på plats studera och fotografera den.¹²⁴ Jag har dessutom fått tekniska synpunkter av två specialister på grafik.¹²⁵

Stocken till *Guldfågeln* (bild 61 d) består av en klyvyta i längdträ. På den har troligen allra först en svag bakgrundsfärg applicerats med pensel eller eventuellt med färgvals. Motivet har skisserats med kol eller svartkrita på stocken. Konstnären har sedan skurit repor i konturerna med ett V-format skärjärn. Däremot har hon, liksom i *Chopins vals*, inte skurit rent omkring figurerna. Hon har använt oljebaserad färg och målat alla färgerna utom guldet på en och samma stock. Här närmar sig Thesleffs träsnittsteknik monotypi.¹²⁶ Eventuellt har Ellen Thesleff dessutom anlagt skuggor genom att gnida på färgen med en trasa, fuktad med terpentin. Bilden har tryckts på torrt papper.¹²⁷ Guldet har lagts på allra sist, direkt på avdraget. Den disiga rökfärgade slöjan, som omsluter hela motivet och endast syns på stocken, är intressant. Den tycks vara ditmålad efteråt. Denis Stéen har framkastat tanken att Ellen Thesleff, efter avslutad användning av stocken, kanske fick en idé att utnyttja träets vackra yta och göra stocken till ett konstverk i sig.¹²⁸ Det är en fullt möjlig och tilltalande tanke.

I ovanstående fyra bilder (bild 58-61) gör Ellen Thesleff sålunda ett intressant avsteg från gängse högtrycksteknik: efter tecknandet skrapar hon med ett vasst föremål fram tunna skårar i konturerna på stocken, så att dessa framträder som vita linjer i avdraget. Detta förfaringssätt ökar mjukheten i bilden och gör den mera målerisk, samtidigt som det gör att konturerna framträder tydligare. Ellen Thesleff efterliknar i sin grafiska teknik oljemåleriet - och hennes grafiska teknik ligger faktiskt här närmare oljemåleri än grafik.¹²⁹ Endast de tunna vita linjerna i konturerna är inskurna i träet. Allt annat är målat på stocken. Träsnitt och oljemåleri har med andra ord hos Ellen Thesleff klart påverkat varandra.

Av de tre detaljbilderna (61 a-c) i det här presenterade avdraget av *Guldfågeln* kan man få en rätt detaljerad information.¹³⁰ Bild 61 a tycks bekräfta att guldet i håret är pålagt efteråt i och med att det delvis tycks täcka de utskurna linjerna. I bild 61 c kan man beundra handens utsökta linjeteckning liksom skuggningen på hudytorna. I bild 61 b av

¹²⁴ Genom grafikspezialisten Heikki Malme på Ateneum har jag fått sakkunnig information 23.9.1999.

¹²⁵ Grafikläraren Olof Sandahl vid Stockholms konsthögskola 31.5.1999 och 1.2.2000 samt konstnären Denis Stéen i Uppsala 9.9.1999 och 24.10.1999.

¹²⁶ Enligt Heikki Malme i Helsingfors 23.9.1999.

¹²⁷ Vid högtrycksteknik, såsom träsnitt och boktryck, trycker man i allmänhet på torrt papper beroende på att man i regel använder oljefärg. Om man använder vattenbaserad färg, så kan man trycka på fuktigt papper. Olof Sandahl, Stockholm 14.11.2002.

¹²⁸ Denis Stéen vid en diskussion i Uppsala 24.10.1999.

¹²⁹ Detta har jag förstått efter diskussion med Olof Sandahl i Stockholm 1.2.2000.

¹³⁰ Andra eventuellt mindre utarbetade avdrag kunde ge något modifierade slutsatser.

fågeln lägger man märke till att det finns utskurna linjer, som skymtar fram under guldkonturerna, medan de violetta konturerna saknar sådana linjer. Jag antar att kraftfulla linjer i den mörkare och styvare guldfärgen är mera i behov av att lättas upp av skårar än tunnare violetta konturer. Så till sist en jämförelse med det tidigaste träsnittsexemplet *Marionetter* från 1907 (bild 29). I det fallet tjänade de utskurna linjerna enbart ett dekorerande syfte. Då, trettioåttio år tidigare, hade Thesleff ännu inte upptäckt de tunna linjernas förmåga att lätta upp konturer.

Guldfågeln är en syntes av klassisk skönhet och modern formfulländad fantasi och frihet. Uttrycket präglas av avsked till den bortgångna brodern Rolf. *Guldfågeln* är ett mästarprov på Ellen Thesleffs grafik med sparsmakade linjer, samlad komposition och skönt avstämnda färger. De många träsnitten under mer än fyrtio års tid visar att Ellen Thesleff genom att efterlikna oljemåleriet i sin träsnittsteknik har skapat en teknik som passade henne lika väl som oljemåleri.

Sammanfattning av den fria perioden.

Ellen Thesleffs verk. Den fria perioden i Ellen Thesleffs måleri gör skäl för sitt namn, inte bara inom oljemåleriet utan också inom övriga representerade tekniker. Det är fråga om olika slag av frihet i att hantera det konstnärliga materialet: *frihet i linjeföring, i ytbehandling och i färgharmonin* - men också en allt större frigörelse vad beträffar *upplösning av formen*. Man kan sålunda, när man följer exponenterna för den fria perioden i Thesleffs måleri se krönet av en utveckling, som går från den naturliga perioden genom den koloristiska i riktning mot full frihet under den sista perioden.

Jag har under den fria perioden funnit en påtaglig utveckling inom alla Ellen Thesleffs tekniker. Det dekorativa väggmåleriet, som karakteriseras av sin utspädda färg, leder framåt till en förnyelse inom stafflimåleriet i olja. Också takmåleriet, som så starkt präglas av det dekorativa, ger ny inspiration till stafflimåleriet. Oljemåleriet på staffli får en allt mera specifik penselskrift i ett färgspel som ofta bygger på komplementfärger. I *Våren* 1935 (bild 46) har konstnären sålunda, som jag tidigare nämnt, använt orange och blått på två sätt, dels orange som undermålning under blått på figuren, dels orange som extra kontrast på håret. Mot slutet av perioden, från och med *Stjärnan* 1938 (bild 49), använder Ellen Thesleff ofta flera färger i sitt måleri än tidigare, men alltid harmoniskt avvägda färger. Tecknandet i kol kännetecknas av en frigörelse till ett mera medvetet linjespel och en mera upplöst form. Tecknandet i pastell har gått från precision till frihet.

Träsnittstekniken har förfinats alltmer och har påtagliga drag av oljemåleri. Det är mångsidigheten i måleritekniker under denna period som förlöser det konstnärliga uttrycket i hela Ellen Thesleffs måleri. Och det konstnärliga uttrycket är fortsättningsvis genomgående *lyriskt* precis som under tidigare perioder, så lyriskt att man kan tala om en symbolistisk laddning också i Thesleffs sena verk.

I det ovanstående har jag lyft fram en rad exempel, som visar hur Ellen Thesleffs måleritekniker påverkar varandra korsvis under den fria perioden. Det är fråga om en ömsesidig påverkan, som man skulle kunna kalla korsbefruktning. Därmed har jag också svarat jakande på frågan om de olika typerna av konstutövning och måleritekniker befrämjar utvecklingen av Ellen Thesleffs oljemåleri.

Jämförelser med andra konstnärer. Det är inte så lätt att bland finländska konstnärer hitta lämpliga jämförelseobjekt till Ellen Thesleff under hennes fria period. Detta kan ha olika orsaker: dels att måleriet i Finland på 1930- och 40-talen under förkrigstid och krigstid tar sig allt mera individuella uttryck, dels att Ellen Thesleffs måleri, som tidigare funnit mycket av sin inspiration i omgivningen, nu blir allt mera inåtvänt. Hon hämtar allt oftare inspiration från sin fantasi och vidareutvecklar sina egna måleritekniker. Det finns emellertid ett par konstnärer i Finland som jag nämnt under den koloristiska perioden vilka fortfarande har anknytning till Ellen Thesleff, nämligen Ester Helenius (1875-1955) och Sigrid Schauman (1877-1979).

Under den koloristiska perioden belyste jag Ester Helenius förhållande till färgen (bild 65). Men hon är också en i högsta grad individuell målare.¹³¹ Hennes intresse för religiös mystik gjorde att hon på 1920-talet i Paris gärna valde motiv med kungar, änglar och helgon.¹³² Ett exempel på hennes religiösa mystik är målningen *Ängel* 1937 (bild 69), med det meditativa uttrycket. Det berättas att modellen, som väckte konstnärns intresse, var en servitris i Paris med ädla och uttrycksfulla drag.¹³³ Hennes lilla spetshuvudbonad har synbarligen här utvecklats till ett diadem. Bilden är målad i olja på kartong.¹³⁴ Ester Helenius tycks nu fortsätta sin väg från form via färg mot linjemåleri, alltså i stora drag på liknande sätt som Ellen Thesleff. Men precis som Helenius kolorism är annorlunda, tekniskt sämre och mindre fri än Thesleffs, så är också hennes linjemåleri annorlunda. Helenius linjemåleri ligger som en dekoration ovanpå de olika färgfälten, medan Thesleffs

¹³¹ Keskitalo & Isomäki 2001, 342.

¹³² Sinisalo 1997, 79.

¹³³ Sinisalo 1997, 79.

¹³⁴ Enligt uppgift från Leena Ahtola-Moorhouse 29.11.2002.

linjemåleri skapar motiven, jfr Helenius *Ängel* 1937 (bild 69) med Thesleffs *Poet* 1940 (bild 51).

Båda konstnärerna arbetar i sitt sena måleri med fantasimotiv. Bland Ester Helenius harlekinbilder med dans och expressiva blomsterstycken ingår bl.a. marionettmotiv.¹³⁵ Men Helenius är på det hela taget mindre radikal i sin utformning än Thesleff.¹³⁶ Däremot experimenterar hon liksom Thesleff med trägrafik i anslutning till sitt oljemåleri samt med färglagda teckningar i blandteknik på papper och med guldfärg.¹³⁷ Det tycks alltså hos Ester Helenius och Ellen Thesleff finnas en del gemensamma drag, trots att deras måleri i grunden är ganska olika.

Också Sigrid Schauman har under Ellen Thesleffs fria period vissa beröringspunkter med henne. Efter en paus på ca trettio år, då Sigrid Schauman varit konstkritiker i Dagens Press, tar hon upp måleriet på nytt.¹³⁸ Begreppet kolorist är för generaliserande för att beskriva hennes konst.¹³⁹ Impressionist är hon inte heller i ordets egentliga betydelse, annat än i tekniskt avseende.¹⁴⁰ Schauman ville själv snarare vara en ljusmystiker, som med palettknivens hjälp ville söndra färgens yta så att illusionen av ljus skulle verka så immateriell som möjligt.¹⁴¹ Det är först i slutet av 1940-talet i södra Frankrike som Schaumans måleri frigörs.¹⁴² I riktning mot ljusmystik går sedan hennes sena porträtt från 1950-talet, men de faller utanför den tidsperiod som denna avhandling omfattar.

Sigrid Schaumans utveckling har med andra ord varit en annan än Ellen Thesleffs. Jag har funnit att Schaumans måleri, trots sina stora kvaliteter, är så mycket ensidigare än Thesleffs. Detta påstående vill jag illustrera genom att jämföra Schaumans *Landskap från Paris* 1910 (bild 66) med hennes *Landskap från Frankrike* 1946 (bild 70), som alltså är målad 36 år senare. Uttrycket är ganska likartat i de två bilderna av Schauman, medan Thesleffs utveckling under samma tidsperiod 1910-1946 går från pastos kolorism till avklarnat linjemåleri, i det närmaste abstrakt. Ytterligare olikheter finns mellan Sigrid Schauman och Ellen Thesleff under Thesleffs fria period: Schauman håller sig till motiv från verkligheten och målar i mer eller mindre upplöst form, medan Thesleff skildrar fantasimotiv med stor dekorativitet.

¹³⁵ Keskitalo & Isomäki 2001, 342.

¹³⁶ Lindberg 30.10.2002.

¹³⁷ Sinisalo 1997, 79.

¹³⁸ Keskitalo & Isomäki 2001, 355.

¹³⁹ Enckell, C 2002, 38.

¹⁴⁰ Enckell, C 2002, 34.

¹⁴¹ Enckell, C 2002, 38.

¹⁴² Rajakari 2002, 102.

Men Ellen Thesleff var inte enbart finländare, hon var också i hög grad europé. Därför bör hennes konst också ställas i relation till andra samtida européer, sådana som de franska informalisterna Jean Fautrier och Jean Dubuffet.

Jean Fautrier (1898-1964) var skolad i London och inspirerad av Turner, men med sitt häftiga temperament var han uttråkad av det traditionella måleriet och övergick från sitt realistiska uttryckssätt före andra världskriget till ett informalistiskt.¹⁴³ Under 1927-1930 hade han gjort ett antal mörka målningar av kvinnor med maskliknande ansikten. Men ca 1942 övergav han oljefärg, duk och staffli för akvarell/pastell på papper. Han arbetade på papper, som han limmat på en duk, uppspänd på en kilram. På papperet bredde han ut en deg i relief, tecknade, målade och strödde pastellpuder över. Detta måleri visades första gången 1945 på en utställning hos René Drouin i Paris. Utställningen hette *Les Otages* (Gisslan) och hade inspirerats av avrättningen av judar i närheten av Fautriers bostad.

Ett exempel härpå är *Judinnan* ur *Gisslan* 1944-45 (bild 71). Den är utförd i tjock impasto i taktila färgblock på papper.¹⁴⁴ Den ljusa tjocka pastan i mitten kan uppfattas som ett deformerat huvud och den röda linjen kan ses som ett sår. Det röda pudret, glest utspritt över ytan, ger den grymma bilden ett skimmer av galanteri.¹⁴⁵ Här skildras avskyn för kriget i komprimerad form, men ändå inte helt abstrakt. Hos Jean Fautrier fortlever människokroppen som klassiskt tema och Fautrier föraktar det mediokra i konsten hos t.ex. Jean Dubuffet.¹⁴⁶

Jean Dubuffet född 1901, som utgår från en helklassisk linje och utbildning vid Académie Julian i Paris, börjar tvivla på den västerländska traditionen och bryter med den.¹⁴⁷ Han är temperamentsfullt emot auktoritet och disciplin och revolterar mot skönhet och enhetlighet. Han skildrar asfalt, damm, döda löv, oljefläckar, betong, vittrad puts, glittret av vatten. Han söker ett uttryck som vänder sig till själen, inte till ögat, och han anser det meningslöst att dra en gräns mellan föreställande och abstrakt. Hans *Corps de Dame*-serie 1950, som var en kränkning av klassiskt nakenmåleri med feta kvinnofigurer, befäste internationellt hans rykte som bildkrossare.

Dubuffets opposition mot det vedertagna i konsten framgår av *l'Incertaine* (Den osäkra) ur *Corps de Dame* (Kvinnokroppen) 1950 (bild 72), målad i olja på duk med måtten 116 x 89 cm.¹⁴⁸ Dubuffet behåller typens och maskens neutralitet och gör en mask

¹⁴³ Innehållet i detta stycke bygger på Johansson, K-E 1990, 3-7, Cooper 1996, 838 och Linde 1984, 123.

¹⁴⁴ Cooper 1996, 838.

¹⁴⁵ Linde 1984, 123-124.

¹⁴⁶ Linde 1984, 128-129.

¹⁴⁷ Innehållet i detta stycke bygger på Sandqvist 1988-89, 26, Cardinal 1996, 332-333 och Linde 1984, 120, 122.

¹⁴⁸ *Jean Dubuffet*, 1988-1989, 13.

eller marionett utan själ, men en som kan grimasera och gestikulera.¹⁴⁹ Han skildrar alltså marionetten också som individ. Dubuffets marionett skiljer sig i detta avseende från Ellen Thesleffs, vars marionett snarare förkroppsligar det allmängiltiga i en viss roll.

Fautrier och Dubuffet arbetar som Ellen Thesleff på gränsen mot det abstrakta. Men de skildrar en stympad eller sliten verklighet, medan Ellen Thesleff under den fria perioden flyr in i fantasins värld och strävar efter skönhet. De har ingenting av Ellen Thesleffs förfinade linjemåleri i sin teknik eller av hennes dekorativitet i sitt uttryck. De är två helt annorlunda konstnärstyper, som revolterar mot skönheten i måleriet. Thesleffs sena måleri framstår som rent och fritt från påverkan av det informalistiska måleriet, sådant det är utformat hos Fautrier och Dubuffet.

I det föregående har jag jämfört Ellen Thesleff under hennes fria period med några andra samtida finländska och franska konstnärer. Jag har preciserat vissa likheter mellan Thesleff och de andra finländska konstnärerna, men har konstaterat att olikheterna ändå överväger starkt. De franska informalisterna, som liksom Thesleff närmar sig ett abstrakt måleri, har knappast något gemensamt med Ellen Thesleff. De strävar till att sabotera det sköna, medan Ellen Thesleff genomgående strävar till att återge det. Min konklusion blir därför, att Ellen Thesleff också nu under den fria perioden i hela sin framtoning är självständig i förhållande till sin omvärld.

¹⁴⁹ Linde 1984, 119.

Del VI

Slutdiskussion

6. Slutdiskussion

Syftet med min avhandling *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck* har varit att spegla mångsidigheten i Ellen Thesleffs konstnärsskap. Detta låter sig göra med hjälp av ett antal frågor kring teknik och uttryck. I det följande kommer jag att diskutera en del aspekter på måleritekniker och konstnärligt uttryck hos Ellen Thesleff, såsom: *Varför arbetar Ellen Thesleff i så många tekniker? Vilka faktorer bidrar till förståelsen av uttrycket i Ellen Thesleffs verk? Hur manifesterar sig tekniken i uttrycket? Vad är karakteristiskt för det konstnärliga uttrycket i Ellen Thesleffs måleri? Hur förhåller sig Ellen Thesleffs måleri till samtidens? Vilka kan orsakerna vara till Ellen Thesleffs särpräglade modernism?*

6.1 Varför arbetar Ellen Thesleff i så många tekniker?

Det första man frågar sig när man skall utforska Ellen Thesleffs tekniker är: *varför* arbetar konstnären i så många olika tekniker? Är det för att lära sig behärska dem en efter en? Eller är det för att kunna påverka och variera det konstnärliga uttrycket i bilderna? Eller studerar hon andra tekniker för att lära sig variera och utveckla sitt oljemåleri och ytterligare driva det framåt? Det material som redovisas i min avhandling ger vid handen att det finns olika orsaker till arbetet i de många teknikerna.

1) För att lära sig behärska teknikerna? För att svara på frågan vill jag först peka på en serie av Ellen Thesleffs oljemålningar, där jag beskriver hur tekniken blir alltmer förfinad med tiden. Under den naturliga perioden utvecklas Ellen Thesleffs måleri från att i början bygga på realism, såsom i *Eko* 1891 (bild 9), till att återspegla symbolism, nordiskt stämningsmåleri och impressionism i *Thyra Elisabeth* 1892 (bild 10), *Aspar* 1893 (bild 11) och *Violinspelerska* 1896 (bild 12) samt förnyelse i *Thyra Thesleff* 1900 (bild 13). Under den koloristiska perioden ligger tonvikten på skiktmåleri i bilder som *Flickorna på ängen* 1906 (bild 18), *Vårlandskap med bergsjö* 1915 (bild 22) och *Tulpaner* 1923 (bild 26) samt framför allt *Självporträtt* 1916 (bild 24). Under den fria perioden utvecklas tekniken vidare i ett ytmässigt måleri där linjen spelar stor roll, såsom i *Våren* 1935 (bild 46), *Poet och Kamp*, båda 1940 (bild 51 och 52) samt *Stjärnan* 1938 (bild 49) och *Ikaros* från 1940-talet (bild 54).

På samma sätt kan man studera de tekniska framstegen i träsnittstekniken från *Marionetter* 1907 (bild 29) via *Skrinnare* 1925 (bild 33) och *Chopins vals* på 1930-talet (bild 57) till trilogin *Kyssten* och *Finlands vår* 1936 samt *Tragisk mask* 1937 (bild 58-60) och till sist *Guldfågeln* 1939 (bild 61). Genom en rad exempel ur Ellen Thesleffs stora produktion av oljemåleri och träsnitt, hennes två huvudtekniker, har jag sålunda visat hur konstnären steg för steg erövrat dessa tekniker.

2) För att påverka och variera det konstnärliga uttrycket? De tre framställningarna av den italienska modellen Natalina, som utförts på tre olika sätt: träsnitten *La Rossa A* (bild 30) och *La Rossa B* (bild 31), båda från 1914, samt målningen *La Rossa* 1915 (bild 23) i olja och tempera har, som jag tidigare beskrivit, olika uttryck, från det kraftigt stiliserade till det porträttlika och till sist ytterligt eleganta. I dem alla tre, särskilt utpräglat i den första, finns redan början till förenkling och en dragning mot marionett. I snabb följd efter *La Rossa*-serien kommer så det marionettartade *Självporträtt* 1916 (bild 24) i olja och senare *Poet* 1940 (bild 51), även det i olja, båda med en anstrykning av marionett. Ellen Thesleff ville tydligen pröva att utveckla marionett-temat först som träsnitt och sen i olja både i fauvistisk stil och som linjemåleri för att kunna studera hur uttrycket varierar med tekniken.

Ett annat bildpar som jag har jämfört är *Poet* 1940 (bild 51) i olja och *Poet* 1948 (bild 56) i pastellkrita, där uttrycket i den senare bilden är betydligt mera dramatiskt och expressivt. I detta sammanhang är det också motiverat att påminna om *Självporträtt* 1894-95 (bild 15) i blyerts och sepia, där Ellen Thesleff enligt min mening valt denna speciella teknik för att få fram det asketiska uttrycket. Genom att sålunda arbeta med liknande motiv i olika tekniker på olika sätt har konstnären visat, att hon genom att välja teknik kan påverka och variera det konstnärliga uttrycket.

3) För att utveckla oljemåleriet? Ellen Thesleff prövar i sitt oljemåleri verktyg av olika slag, såsom penslar, palettkniv, trasa och svamp samt olika spädningsgrader av färg genom hela skalan från utspädd färg via pastos tillbaka till laserande, ytterst utspädd färg. Därutöver tillägnar hon sig sättet att måla i skikt med undermålning, övermålning och schumrad teknik. Till sist söker hon sig med hjälp av linjemåleri från gängse formuppfattning mot en upplösning av formen.

I samband med fråga 1) har jag beskrivit utvecklingen av oljemåleri och träsnitt. Jag vill här än en gång poängtera hur utvecklingen av andra tekniker löper parallellt med och befrämjar utvecklingen av oljemåleriet. Sålunda har jag visat hur allt friare övningar i kolteckning, från *Flicka med fågel* 1934 (bild 43 a) till *Fågelfantasi* 1945 (bild 55), leder

fram till en större frihet i hanteringen av olja. Också i pastellkrita har jag på motsvarande sätt kunnat konstatera en utveckling, som löper parallellt med oljemåleriet från *I stugan* 1891 (bild 14) till *Poet* 1948 (bild 56). Det dekorativa inslaget som finns i träsnittet *Elegi* 1924 (bild 34), återfinns också i vägg- och takmålningarna på 1920- och 1930-talen, liksom i oljemåleriet så sent som i *Poet 1940* (bild 51). Jag har också funnit att erfarenheterna från väggmåleriet 1928 av att arbeta med synnerligen utspädd färg har överförts till stafflimåleriet, vilket framgår av *Källan* 1929 (bild 44), *Eko* 1930 (bild 45) och *Florens* 1939 (bild 50). Mina studier har med andra ord bekräftat att Ellen Thesleffs sena stafflimåleri i olja påverkats av flera andra tekniker, såsom teckning, grafik och väggmåleri till att bli mindre plastiskt och mera ytmässigt. Å andra sidan har jag i samband med träsnittet *Guldfågeln* 1939 (bild 61) funnit att Thesleffs grafik påverkats till att bli mera målerisk i stil med hennes oljemåleri (se 5.3). Man kan uttrycka det så att Ellen Thesleffs trägrafik till stor del blev avtryck av hennes oljemåleri.¹ I detta och föregående avsnitt har jag sålunda påvisat en växelverkan mellan Ellen Thesleffs oljemåleri och hennes andra tekniker.

Ellen Thesleff överför alltså en serie erfarenheter från teckning, träsnitt, vägg- och takmåleri till stafflimåleriet i olja. Däremot har jag inte kunnat finna stöd för något större inflytande på oljemåleriet från tekniker som Thesleff endast sporadiskt ägnat sig åt, såsom etsning eller akvarell. Dessa tekniker kan ha befrämjat tecknandet och kan därför indirekt ha påverkat bildskapandet i olja.

Slutsatsen av ovanstående resonemang blir att det fanns starka skäl för Ellen Thesleff att sätta sig in i olika tekniker och finslipa dem till allt större skicklighet. Detta leder i sin tur fram till allt rikare variationsmöjligheter i uttryck. Ellen Thesleffs växelbruk mellan olika tekniker befrämjar utvecklingen av oljemåleriet och av hela hennes måleri.

6.2 Vilka faktorer bidrar till förståelsen av uttrycket i Ellen Thesleffs verk?

Det finns olika åsikter om behovet av att känna till betingelserna vid ett konstverks tillkomst. Enligt min mening är det fördelaktigt, om man vet så mycket som möjligt både om konstnären och om omständigheterna vid den tidpunkt då konstverket kom till. I det följande tar jag därför upp några sådana faktorer, som kan hjälpa betraktaren att förstå

¹ Lindberg 11.9.2002.

uttrycket i Ellen Thesleffs måleri. Det kan vara av värde att känna till 1) konstnärens utbildning, lärare och andra inspiratörer, 2) de olika miljöerna där konstnären vistas, 3) omständigheterna vid konstverkets tillkomst och 4) konstnärens egna tankar om konst.

1) Ellen Thesleff blev helt naturligt påverkad av både äldre och samtida konst under utbildningstiden vid von Beckers konstskola och Gunnar Berndtsons akademi i Helsingfors, liksom av sina lärare Puvis de Chavannes och i viss mån av Eugène Carrière vid Académie Colarossi i Paris. Ungefär vid denna tid började impressionismens framsteg inom måleritekniken komma från Paris till Finland. 1890-talet var det nordiska stämningsmåleriets och den gryende symbolismens tid. På 1910- och 20-talen kom regnbågsmåleriet och fauvismen - för att inte tala om den allt mera individuellt inriktade modernismen i Finland på 1930- och 1940-talen. Genom att Ellen Thesleff växelvis bodde i Finland och Italien var hon förtrogen med de olika riktningarna i båda länderna, men hennes modernitet var hennes egen. Den kännetecknas framför allt av att hon alltmer avstod från ren form, helt tidlöst.²

Uttrycket i Ellen Thesleffs verk påverkades också genom hennes studier av de gamla mästarna i Paris och Italien, framför allt i Florens. Hon studerade egyptisk konst och Leonardos verk i Louvren, kopierade Masaccios fresker i kyrkan Santa Maria del Carmine, Fra Angelicos madonnor i klostret San Marco och Botticellis måleri i Uffizierna i Florens. Vidare fick Ellen Thesleff inblick i samtidskonsten genom Carl Palme vid Kandinskys målarskola i München. Hon tog intryck av Kandinskys tidiga måleri och lärde känna Carl Palmes teknik att göra färgträsnitt. Träsnittstekniken tog hon upp och vidareutvecklade med stort intresse. En betydande inspiratör och lärare i träsnittsteknik var också engelsmannen Gordon Craig, som i sin teatertidskrift *The Mask* införde många av Ellen Thesleffs träsnitt. Uttrycket påverkades alltså både av utbildning och inspiration av gamla mästare, liksom av samtida konstnärer.

2) Till Thesleffs övriga inspirationskällor hörde de diametralt olika miljöer hon vistades i. Det var konstnärsmiljöerna i Helsingfors, Paris och Florens, men också den vackra naturen kring hennes sommarbostad Villa Bianca i Ruovesi, liksom på den italienska landsbygden och vid kusten i Italien. I Ruovesitrakten har många av hennes viktigaste verk kommit till.

3) Omständigheterna kring ett verks tillkomst har betydelse för förståelsen av uttrycket. Ett exempel på detta är träsnittet *Guldfågeln* 1939 (bild 61), som tillkom sedan Ellen Thesleffs älskade bror Rolf gått bort, ett annat de glada färgträsnitten från Florens, där Gordon Craig levde och verkade. Det kan också vara av intresse att veta att Ellen

² Lindberg 11.9.2002.

Thesleff, ett par somrar innan hon påbörjade det stora väggmålningssprojektet på Pekkala gård, sysslade med att göra skisser av lantarbetarnas kroppsställning i olika arbetsmoment. Likaså är det lättare att förstå oljemålningen *Kamp* från 1940 (bild 52), om man vet att den tillkom vid tidpunkten för vinterkriget 1939-40. Det är även värt att notera, att det var under och efter denna krigstid, som Ellen Thesleff allt oftare fann sina motiv i fantasins värld. Många liknande exempel skulle kunna nämnas.

4) Enligt min mening kan man lättare förstå uttrycket, om man vet något om konstnärens egna tankar. Det kan vara lättare att förstå uttrycket i Ellen Thesleffs återkommande motiv med eko som tema, om man känner till hennes tankar om ekogestalten. Identifierar hon ekoflickan med konstnären och därmed också med sig själv? Ekoflickan ropar och väntar - skall hon få svar? På liknande sätt underlättas förståelsen av marionettmotiven om man känner till de bakomliggande tankarna om det allmängiltiga i marionettens uttryck.

Ellen Thesleffs *tankebok* med små aforismer är en mycket omväxlande läsning, som stämmer till eftertanke. I avhandlingen har jag använt citat ut *tankeboken* på tillämpliga ställen. Om att förstå ett konstverk skriver Ellen Thesleff själv i brev till systemen Thyra 8.4.1930: ”Jag är bra glad att du tyckte om målningarna. Äro de svårförstådda, är det blott ett plus, ty ett verkligt konstverk skall ingen kunna förstå - annat än på sitt personliga vis. Och nu för tiden är ingen mer personlig.”³

6.3 Hur manifesterar sig tekniken i uttrycket?

Hugo Alfvén: ”Tekniken är musklerna i andens vingar.”⁴

Den naturliga perioden. I början av sin konstnärskarriär söker Ellen Thesleff att i sitt måleri återspegla naturen. Det innebär att hon i sitt *oljemåleri* använder sig av centralperspektiv och skuggning för att få fram ett levande och nästan skulpturalt uttryck i *Eko* 1891 (bild 9). Men det är ändå inte fråga om ett exakt återgivande av motivet, utan snarare ett förfinat lyriskt måleri, som bygger på Thesleffs tidiga skolning hos von Becker och Berndtson. Båda var influerade av den franska realismen i slutet av 1800-talet. Målningen *Eko* får dessutom en naturlig friskhet på grund av breda drag med pensel och palettkniv och en ökad uttryckskraft genom att konstnären skrapat fram en skymt av sjön i bakgrunden.

³ Ahtola-Moorhouse 1998 b, 96.

⁴ Alfvén 1946, 107.

Genom att använda tunn färg, opalskimrande färgharmonier och mjuk penselföring *vått i vått* uppnår Ellen Thesleff ett sparsamt, nästan genomskinligt ljus i *Aspar* 1893 (bild 11). I *Thyra Elisabeth* 1892 (bild 10), som har ett starkt symbolistiskt innehåll och en syntetistisk form, förstärks det mjuka och dekorativa uttrycket genom överlappande färger och kraftiga skrapningar i ytan. I *Violinspelerska* 1896 (bild 12) har konstnären kombinerat ett klassiskt ljus- och skuggmåleri, utfört med hjälp av pensel och tunn färg, med ett impressionistpåverkat *peinture claire* med starka inslag av vit färg. Ellen Thesleff har ytterligare förstärkt uttrycksstyrkan genom skrapning i bakgrundsytan. Porträttet är harmoniskt och symbolistiskt i den meningen att det uttrycker sambandet mellan musik och måleri, men det skiljer sig från bild 10 genom att det inte är utfört i syntetismens ytmässiga och dekorativa teknik. I *Thyra Thesleff* 1900 (bild 13) har Ellen Thesleff däremot i kraftfulla färger med palettkniv och grov pensel utarbetat en välbalanserad komposition med ett annorlunda, starkt och markerat uttryck, som antyder en ny inriktning i hennes måleri.

Utifrån ovanstående exempel på oljemåleri från den naturliga perioden kan man skönja ett mönster i sambandet mellan måleriteknik och konstnärligt uttryck. Genom att kombinera tunna färger i harmoniska färgklanger med varierande verktyg och en ofta lätt penselskrift har Ellen Thesleff sålunda skapat ett påfallande *lyriskt uttryck*. Det kan ibland präglas av fransk realism och ha anknytning till naturen, ibland av nordiskt stämningsmåleri eller symbolism. En *symbolistisk laddning* finns i Ellen Thesleffs realism ända från början.⁵ Men dessa tidstypiska drag ingår vanligtvis endast som en del i Ellen Thesleffs måleri, som hela tiden är självständigt och starkt personligt.

Detta gäller i hög grad också de exempel på *teckning* och *koppargrafik* som faller inom den naturliga perioden, vare sig motivet utgörs av porträtt eller miljöer (bild 14-17). Här dokumenteras Ellen Thesleffs experimentlust i varierade uttryck, som härleder sig från de prövade nya teknikerna.

Den koloristiska perioden. Ellen Thesleff har redan tidigt frigjort sig från centralperspektivet och övergår under den koloristiska perioden till att utforska ytan. Hon arbetar redan från början i *oljemåleriet* med palettkniv i breda stråk och tjocka intensiva färger i *Flickorna på ängen* (bild 18) och *Italienskt landskap* (bild 18 d), båda från 1906. De kraftfulla linjerna understryker rörelsen och framkallar ett expressivt uttryck. Redan här är Thesleff modernist. I *Landskap från Toscana. Olivskog* 1908 (bild 19) är de briljanta

⁵ Lindberg 11.9.2002.

färgerna så pastost pålagda, att de verkar uppmurade på duken. Härigenom förstärks uttrycket, och det italienska landskapet framträder i relief.

Efter det pastosa måleriet med palettkniv i början av perioden återgår Ellen Thesleff till penselmåleri. I rena färger blandade med vitt och med hjälp av pointillistisk teknik (se 1.4.4) får konstnären med ett dekorativt grepp fram ett friskt och omedelbart uttryck i *Figurer i landskap* 1911 (bild 20). I *Florens* 1913 (bild 21), som är målad *vått i vått* med tunnare färg, kan man se hur formen börjar upplösas, hur linjen blir allt viktigare och uttrycket blir ljusst och lätt.

Under denna period får den blå färgen allt större betydelse för Ellen Thesleff. Det blå tillsammans med andra lysande färger och enkla stiliserade former, inramade av uttalade konturer, förstärker det konstnärliga uttrycket i *Vårlandskap med bergsjö* 1915 (bild 22). Uttrycket blir nu inte bara mera expressivt utan också dekorativt. Ellen Thesleffs kolorism närmar sig sin höjdpunkt.

Också *Självporträtt* 1916 (bild 24) domineras av blått i kombination med några få toner av violett, turkos, rosa och vitt. Ett skiktmåleri i kontrasterande färger med heltäckande, halvtäckande och schumrande teknik ger målningen en klar lyster av emalj. Porträttet levandegör Ellen Thesleff själv som konstnärstyp, intelligent i sin marionettartade förenkling. Det konstnärliga uttrycket är intensivt levande och förstärks av kraftiga skrapningar på vissa ytor. Endast hudpartierna har en enhetligare färgyta. En lysande reflex på håret fullbordar mästerverket.

Som jämförelse till detta porträtt har jag tagit med *La Rossa* 1915 (bild 23), målad i olja och tempera. Jag vill härmed visa hur en blandteknik, trots ett likartat skiktmåleri som i föregående bild, kan framkalla ett uttryck, som är lättare, skirare och rent av drömskt.

Mot slutet av perioden avklingar det koloristiska måleriet så småningom. Det är fortfarande fråga om harmoniska färgklanger, men de blir mildare med tiden. En sådan målning är *Nature morte* 1919 (bild 25), målad *vått i vått* enbart med svamp eller trasa. Här återfinns varken linjer eller fasta former men i gengäld ett ytterligt mjukt uttryck.

Sist kommer så *Tulpaner* 1923 (bild 26) i liknande milda färgklanger men kontrasterade mot svart, med ett lyriskt och poetiskt, men samtidigt lätt melankoliskt uttryck. Den stora förändringen ligger nu i penselskriften: mustiga dynamiska linjer omger ofta schumrade ytor. Linjens ökade betydelse varslar än en gång om förändringar i måleriteknik och konstnärligt uttryck.

Ellen Thesleffs *tecknande* blir under den koloristiska perioden alltmer en stödfunktion till oljemåleriet. Linjekompositionen har fått en sammanhängande rytm och uttrycket därmed

en fasthet som lämpar sig för motivskisser till större verk, som i *Yngling med lie* från början av 1920-talet (bild 27).

Inom *trägrafiken* möjliggör Ellen Thesleffs egenhändiga metod ett alldeles eget uttryck. Jag har beskrivit hur hon själv skär linjer i stocken efter att ha skisserat upp motivet och hur hon målar alla färger på en gång, varefter hon trycker för hand genom inklappning. Måleriet och det slumpmässiga tryckningsförfarandet resulterar i polykroma och svartvita träsnitt med starkt varierat uttryck (bild 29-36). Träsnitten blir monotypier till sin natur.

Även inom *akvarelltekniken* testar Ellen Thesleff olika metoder att variera uttrycket (bild 37-39). Med en kombination av akvarell och gouache återger konstnären den ljusa skirheten hos *Blommor i vas* (bild 37). Andra effekter och annorlunda uttryck blir det i ren akvarellteknik, när färgen får flöda fritt på vått papper som i *Sommarland* (bild 38), eller om färgytorna begränsas med i förväg uppgjorda konturer på torrt papper som i *Toscana* (bild 39).

Också under den koloristiska perioden har Ellen Thesleffs måleri i olika tekniker en starkt *lyrisk prägel*. Denna tar sig uttryck än i lysande emaljartade kulörer, än i mildare harmoniska färgklanger och ibland tendenser till en mera upplöst form.

Den fria perioden. Under den fria perioden sker en återgång till symbolismens motivvärld. *Väggmåleriet* (bildserie 42) utgör en vändpunkt i hela Ellen Thesleffs måleri. Här hänvisar jag till min detaljerade redogörelse av väggmåleriets teknik och uttryck i kapitel 5. Det är inte bara de fantasifulla motiven som kännetecknar denna period, utan också linjemåleriet i mycket utspädd färg, vilket ger karaktär åt det dekorativa uttrycket.

Också *takmåleriet* (bildserie 43) har på liknande sätt betydelse för Ellen Thesleffs fortsatta måleri genom fantasimotiv efter noggranna kolskisser och sin teknik i utspädd olja med tempera direkt på betong. De milda färgerna i kombination med den specifika tekniken bidrar till dekorativiteten i uttrycket.

Ellen Thesleff, som redan under den koloristiska perioden i sitt *oljemåleri* avstått från perspektivet, fortsätter nu att utforska ytan. Efter väggmåleriet sker en återgång till tunnare färg också i *stafflimåleriet*. I kombination med grundering med svamp och lätt akvarellartad penselskrift framkallar konstnären ett mystiskt uttryck i *Källan* 1929 (bild 44) och *Eko* 1930 (bild 45). Det fantasifulla färgspelet bidrar härtill. Bilden *Våren. Ödemarkstyp* 1935 (bild 46) skiljer sig något från de två sistnämnda målningarna genom sitt skiktmåleri med utpräglad schumring. Penseldragen är grövre, penselföringen friare och måleriet verkar mera improviserat. Uttrycket är därför friskt och grovt i denna fantasifulla personifiering av våren.

Samma år som *Våren*, 1935, leder ett brett experimenterande med tekniker fram till *Interiör* (bild 47) och *Självyporträtt i hatt* (bild 48). Den förra målningen, utförd i ett vitdominerat skiktmåleri, fångar ögonblicket i en interiör. Den senare skildrar, med hjälp av skiktmåleriets alla medel, konstnärens egen person i nysaklig form.

I samband med de nyss nämnda två tekniska experimenten vill jag behandla *Florens* 1939 (bild 50) och *Kamp* 1940 (bild 52). *Florens* har, med sin enkla och rena penselskrift i grova, men ändå mjuka linjer och med sin ytterligt utspädda färg, ett akvarellartat uttryck av sprött skimrande morgonljus. Den påminner i så måtto om en annan ögonblicksskildring, som också skildrar ljuset, nämligen *Interiör*. *Kamp* däremot har, med sin grövre penselskrift och sina dramatiska linjer och färger, ett oro smättat och expressivt uttryck av hot, vända och utdragen tvekamp.

Mot slutet av denna period återgår Ellen Thesleff till sina fantasibetonade figurkompositioner från början av perioden, nu alltmer i form av utpräglat linjemåleri och med flera färger. För att illustrera detta vill jag sammanföra fyra målningar: *Stjärnan* 1938 (bild 49), *Poet* 1940 (bild 51), *Solkysen (fantasi)* från 1940-talet (bild 53) och *Ikaros* likaså från 1940-talet (bild 54). Det är fråga om ett fullödigt linjemåleri i ljusst skimrande färgskiftningar av blått/violett/grönt med inslag av motsvarande komplementfärger orange/gult/rött tillsammans med mycket vitt. Färgklangerna kan återfinnas i Ellen Thesleffs tidigare måleri. Motiven har gärna litterär eller mytisk bakgrund. Tekniken är skissartad. Den baserar sig på skiktmåleri med undermålning i tunn färg och övermålning vått på torrt i tjockare färg (se t.ex. *Ikaros*). Det temperamentsfulla linjespelet i *Stjärnan*, *Poet* och *Ikaros* ger figurerna ett uttryck av häftig rörelse. Detta är ett poetiskt och i högsta grad dekorativt måleri. Mot slutet närmar sig Ellen Thesleffs måleri det abstrakta, såsom i *Solkysen*. Måleriet reduceras till färg och rörelse.

Tecknandet i kol och pastell utvecklas parallellt med det linjebaserade stafflimåleriet i olja mot allt större frihet i uttrycket som i *Fågelfantasi* (bild 55) och *Poet* (bild 56). *Träsnittstekniken* har modifierats med hjälp av linjer i konturerna så att uttrycket blir mjukare, samtidigt som konturlinjerna framhävs på ett nytt sätt i *Chopins vals*, *Kysen*, *Finlands vår* och *Tragisk mask* samt *Guldfågeln* (bild 57-61). Inom detta område är Ellen Thesleff banbrytande i sitt måleri - träsnitten är genom hennes speciella teknik också att betrakta som måleri.

Från början har jag valt att kalla Ellen Thesleffs sista målarperiod den fria perioden därför att den omfattar så mångskiftande tekniker och uttryckssätt, vilka jag i det föregående beskrivit. Ju mera jag sätter mig in i Ellen Thesleffs verk, ju tydligare framstår hon även på slutet som en mästare i att förnya sig. Enligt min mening har Ellen Thesleff nu nått den

punkt, där hennes sena lyriska stil blir färdig. Den underliggande symbolistiska laddningen från den första perioden har återkommit. Det lyriska och fantasifulla konkretiseras i det dekorativa, ända in i riktning mot det abstrakta. *Ellen Thesleffs fantasimotiv tar också här gestalt i hennes egna färgklanger och med hennes egen penselskrift.*

Av ovanstående framgår, att det går att identifiera Ellen Thesleffs stil under alla de tre perioderna, fast den ter sig olika under varje period. Under den naturliga perioden är hennes stil besläktad med förfinad fransk realism, nordiskt stämningmåleri och symbolism. Under den koloristiska känner man igen hennes stil som en expressiv *Thesleff-kolorism* med ett lysande skiktmåleri i kontrasterande färger med anknytning till fauvismen. Under den fria perioden kan Thesleffs stil karakteriseras som ett fullödigt linjemåleri av hög kvalitet, i genomskinliga färger och framför allt med Ellen Thesleffs personliga penselskrift. Hon var en föregångare till de formfria såsom Fautrier, Dubuffet med flera. Gemensamt för alla de tre perioderna är det *lyriska uttrycket*, som går att återfinna i hela Ellen Thesleffs unika och starkt personliga måleri.

6.4 Vad är karakteristiskt för det konstnärliga uttrycket i Ellen Thesleffs måleri?

Först kan det vara motiverat med några ord om det karakteristiska i Ellen Thesleffs måleri i allmänhet. Det första man fäster sig vid är *enhetligheten* i hennes verk. Oberoende av vilken tidsperiod av hennes verksamhet det gäller, strävar hon efter att skapa en harmonisk enhet av färg och form, ljus och skugga. Hon besjälas av *strävan efter skönhet* under hela sitt konstnärskap, oavsett om det gäller porträtt, landskap, miljöer eller rena fantasifigurer. Ellen Thesleff skriver i november 1949: "*Sanning = Skönhet. Den absoluta skönheten finns: den står så högt att sanningen aldrig den når.*"⁶ Denna devis har berett senare uttolkare vissa svårigheter. Ofta ser man mellan orden *sanning* och *skönhet* ett likhetstecken, ibland ett tankstreck.⁷ Detta torde bero på att orden ursprungligen är otydligt nedtecknade på en liten papperslapp. Denna papperslapp är emellertid avbildad i Antonia Ringboms video "*Jag söker solen. En film om Ellen Thesleff, kvinna och konstnär i*

⁶ Ellen Thesleff. *Dikter och tankar* 1954, 22.

⁷ Likhetstecken i 1) Ellen Thesleff. *Dikter och tankar* 1954, s. 22 och 2) S.S.K. [Salme Sarajas-Korte], "Sanning = skönhet", *Målarinnor från Finland* 1981, s. 46 samt 3) i utställningskatalogen *Totuus = kauneus. Bäcksbackan suosikit* [Sanning = skönhet. Bäcksbackas favoriter] 1996, både på pärmen och på sid. 5, det senare en direkt kopia av 1).

*Finland, Europa*⁸. Rösten i filmen läser visserligen ”Sanning = skönhet”, men tecknet mellan orden sanning och skönhet ser ut att vara ett kort och tjockt, nästan fyrkantigt streck.⁹ Den efterföljande meningen i citatet lyder som jag nämnt ovan: ”*Den absoluta skönheten finns: den står så högt att sanningen aldrig den når.*” Ellen Thesleffs måleri bär vittnesbörd om att skönheten för henne står högre än sanningen.¹⁰ Förklaringen till det felaktiga likhetstecknet i vissa återgivningarna måste vara att det redan vid utgivningen av *Ellen Thesleff. Dikter och tankar* 1954 insmugit sig ett fel som sedan hängt med.

Karakteristisk för Thesleff är också, som jag tidigare påpekat, mångfalden. De många olika typerna av teknik, liksom förmågan att hantera verktyg och färger på olika sätt, borgar för ett brett spektrum av uttrycksmöjligheter hos Ellen Thesleff.¹¹ Det stora antalet efterlämnade verk vittnar dessutom om en enorm arbetsprestation.¹²

Efter dessa allmänna reflexioner är det angeläget att diskutera det karakteristiska i Ellen Thesleffs uttryckssätt utifrån avhandlingens bildurval. Eftersom ett konstverks uttryck enligt min definition beror av (A) konstnären, (K) konstverket och (B) betraktaren, så bör min karakteristik av uttrycket i Ellen Thesleffs måleri basera sig på dessa faktorer. (Beträffande (A), (K) och (B) se 1.4.2 *Uttryck*).

(A) Konstnären. Först bör Ellen Thesleffs personliga egenskaper lyftas fram. Hon hade ett starkt levande intellekt och var ständigt öppen för att pröva nya möjligheter. I början av sin verksamhet, under den naturliga perioden, var hon inriktad på att avbilda efter modell. Men redan tidigt, vid tillkomsten av målningarna *Eko* 1891 (bild 9) och *Thyra Elisabeth* 1892 (bild 10), frigjorde hon sig förvånansvärt från sina modeller och skapade uttrycksfulla personifikationer snarare än porträtt. Hon återkom gång på gång till ekotemat, bland annat i *Flickorna på ången* 1906 (bild 18) och *Eko* 1930 (bild 45). Också *Våren* från 1935 (bild 46) är på liknande sätt en personifikation av begreppet våren.

⁸ Helsingfors 1990.

⁹ Detta enligt Antonia Ringboms och min egen utsago efter att ha sett om och lyssnat på videofilmen ett flertal gånger 28.4.2003. Även i Leonard Bäcksbackas monografi *Ellen Thesleff*, Helsingfors 1955, s.119, är orden åtskilda av ett tankstreck, inte av ett likhetstecken.

¹⁰ Jfr Riitta Kontinens avhandling *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla* [Sanning är mera än skönhet. Den kvinnliga konstnären, realismen och naturalismen på 1880-talet], Helsingfors 1991.

¹¹ Tekniker: olja, teckning, koppargrafik, trägravyr, träsnitt, akvarell, väggmåleri, takmåleri. Grund: duk, pannå, papper, tryckplåt, stock, säckväv, betong. Verktyg: penslar, palettkniv, trasa, svamp, nål, stickel, skålformade verktyg för urskölpning. Färger: oljefärg: tjock, normal, utspädd laserande, pastellkrita, akvarellfärg. (Betr. stickel, urskölpning, laserande se 1.4.4.) Denna sammanställning baserar sig på mina egna iakttagelser under arbetets gång.

¹² Efterlämnade verk: ca 780 oljemålningar och ca 170 träsnitt och trägravyrer, förutom alla andra konstformer. Bäcksbacka 1955, 129-178. Det är en ansenlig arbetsprestation, särskilt om man betänker att den även omfattar monumentalmåleri.

Med tiden övergick Ellen Thesleff allt mer till att basera sitt konstnärliga skapande på tankar och idéer om motivet för att därigenom skapa uttryck i sitt måleri. Detta gällde från och med hennes koloristiska period, då hon starkt påverkades av teaterkonstnären Gordon Craigs teorier om marionetten som uttrycksfull teateraktör. Dessa idéer omsatte Ellen Thesleff i sitt måleri från teater till bildkonst. Hennes strävan vid tiden för *Självporträtt* 1916 (bild 24) var: ”Inga teorier, ingen form - blott färg”. Men hon tänkte vidare och präglade som jag tidigare nämnt redan 28.1.1917 sentensen ”En genom färg uppkonstruerad figur - rörelse - genom färg”, något som kan tillämpas på många träsnitt från 20-talet, men också till exempel på oljemålningen *Poet* (bild 51), tillkommen långt senare, 1940.

I alla dessa sammanhang var Ellen Thesleffs starka personliga integritet och självförtroende basen för hennes skapande. Tillfogas bör också att uttrycket i hög grad präglas av den skicklighet hon uppnådde genom sina experiment i olika tekniker. Trots att Ellen Thesleff följde med vad som rörde sig i tiden, var hon i sin utövning inte beroende av omgivningen, utan var i sitt måleri ytterst självständig och personlig. Det kan vara av intresse att anföra några citat, som visar hur hon kunde tänka om sig själv och formulera sig självkritiskt, men också med ett mått av ironi. År 1914 skriver hon: ”- Helas, jag är ej Rissanen ännu - men snart ’Simberg själv’. Jag är bara ’ett fruntimmer’ - men jag vet, man skall vara hänsynslös som en Rissanen - och man skall främst tänka på sitt mål.”¹³ Femton år senare 1929 heter det: ”Jag har varit i Uffizierna, dyrkat hans (Botticellis) Venus i snäckan, hans Primavera och jag tror han imiterar mig.”¹⁴

Till sist vill jag anföra det citat som jag tycker allra bäst beskriver Ellen Thesleffs självmedvetande. När Craig tvivlar på kvinnan som konstnär svarar Ellen Thesleff på uttrycksfull rotväliska: ”Your letter amuse mich: ’Woman als kunstler’ wie shocking?? Was - was meinen sie - bitte, ich verstehe nichts. Ein Kunstler ist doch tout simplement ein gott - e basta?”¹⁵

(K) Konstverket. Uttrycket beror också av den estetiska karaktären och/eller känslokaraktären i själva konstverket, d.v.s. av den estetiska och/eller känslomässiga laddningen i bilden (se avsnitt 1.4.2 Uttryck). I Ellen Thesleffs verk kan man redan under den naturliga perioden konstatera en stark utstrålning, präglad av skönhet och grundad på känsla. Hennes verk präglas under denna tid genomgående av en lyrisk realism både i

¹³ Bäcksbäcka, L 1955, 62.

¹⁴ Bäcksbäcka, L 1955, 87.

¹⁵ Kruskopf, *Hufvudstadsbladet* 26.3.1998.

landskap och porträtt. Det lyriska förstärks av att färgskalan är mild och ofta ytterst enhetlig, nästan monokrom.

Också under den koloristiska perioden kan man lätt identifiera skönhet och känsla i uttrycket. Själv skrev Ellen Thesleff redan 4.7.1912 i ett brev till sin syster Thyra: ”Jag har förstått att en målare först är färgkonstnär, sedan lyriker, och att varje solstånd på dagen bör få sin egen teknik.”¹⁶ Nu skapar hon lyriska uttryck genom att kombinera tankarna om marionettens allmängiltiga drag med skiktmåleri i fauvistiska färger. Sådana exempel är *Självporträtt* 1916 (bild 24) och *Vårlandskap med bergsjö* 1915 (bild 22) samt en hel rad expressiva landskap i blått/violett, gult och grått eller orange.

Måleriet under den fria perioden karakteriseras också av skönhet och känsla. Trots att det konstnärliga uttrycket här är friare, kan man ändå spåra det lyriska inslaget, samtidigt som det ibland förekommer en ny saklighet och expressivitet. Dessutom spelar det dekorativa en allt större roll i uttrycket, exempelvis i väggmåleriet från 1928, liksom i oljemålningen *Poet* från 1940 (bild 51) och träsnittet *Guldfågeln* från 1940 (bild 61).

(B) Beträktaren. Den tredje faktorn i uttrycket utgörs av betraktarens förståelse eller det personliga intryck som betraktaren får av konstverket. Ellen Thesleffs måleri ställer vissa krav på betraktaren. Han/hon skall ge sig tid att i lugn och ro stanna upp och meditera inför konstverket. Det krävs också ett visst mått av fantasi, intresse och förmåga att förstå, särskilt inför Thesleffs senare verk. Personligen attraheras jag av uttrycket i alla de tre perioderna av hennes konst, men på olika sätt under olika tider. Under den naturliga perioden fångas jag av det lyriska i hennes anslag, under den koloristiska av beundran inför den lysande färgbehandlingen. Under den fria perioden däremot fascineras jag av den flödande fantasin och förundras ibland över den åldrande konstnärinnans obändiga behov av frihet från alla normer. Däremot reagerar jag aldrig med ointresse på Ellen Thesleffs måleri.

6.5 Hur förhåller sig Ellen Thesleffs måleri till samtidens?

Ellen Thesleff levde i flera världar både i sitt måleri och i sin vardag. Att spegla hennes måleri mot samtidens kräver därför stark selektering. Det kan endast bli möjligt genom att ta stickprov från omvärlden. Jag har under den naturliga perioden 1890-1905 valt ut ett par finländska konstnärer, som på olika sätt har anknytning till Ellen Thesleff. I gränsytan

¹⁶ Bäcksbäcka, L 1955, 55.

mellan Thesleffs naturliga och koloristiska period gör jag en utvikning mot franskt måleri för att sedan under den koloristiska perioden 1906-1927 göra en något bredare jämförelse mellan Ellen Thesleff och fyra finländska konstnärer och en från Sverige. Från den fria perioden 1928-1950, som kännetecknas av att måleriet tar sig en mängd olika uttryck, har jag valt ett par finländare och ett par tongivande fransmän, som representerar den på 1940-talet framväxande informalismen.

I början av *Ellen Thesleffs naturliga period* (1890-1905) rådde inom bildkonsten i Finland huvudsakligen två riktningar, Edelfelts genremåleri och Gallen-Kallelas nationalromantik. Men Ellen Thesleff tilltalades inte av någondera riktningen. Hon hade tillsammans med Magnus Enckell tagit ställning mot nationell realism, för andlig individcentrerad konst. I sin porträttkonst tog Ellen Thesleff liksom Magnus Enckell tidigt intryck av symbolismen (jfr bild 10 och 62, båda symbolistiska bilder, där Thesleffs bild dessutom har dekorativa och syntetistiska drag). I Thesleffs måleri fanns under den första perioden en symbolistisk laddning, som sedan dyker upp på nytt i hennes senare måleri. Thesleff ägnade sig också gärna åt stämningmåleri, något som låg i tiden i de nordiska länderna, men hennes färgskala i opalskimrande harmonier var redan tidigt alldeles speciell (bild 11). Helene Schjerfbeck var liksom Ellen Thesleff vid denna tid ointresserad av nationalromantiska motiv. De två konstnärinnorna ägnade sig i Florens hellre åt att återge renässansmåleri och pröva olika tekniker i italienska landskap (bild 63).

I den porösa gränsytan mellan Ellen Thesleffs naturliga och koloristiska period ligger en händelse som har betydelse för Thesleffs senare måleri. År 1905 presenterar sig Matisse och fauvismen för första gången på *Salon d'Automne* i Paris. Av biografiska uppgifter att döma var Ellen Thesleff inte i Paris det året, men jag har funnit att hon tagit intryck av fauvismen, särskilt av fauvisternas nya färgmåleri. Jag har också från samma år 1905 hittat exempel på linjemåleri av Matisse, där han tecknar sitt motiv med hjälp av linjer i färg på ett sätt (bild 53 a), som påminner om Ellen Thesleffs linjemåleri långt senare.

Under *Ellen Thesleffs koloristiska period* (1906-1927) får jag anledning att återkomma till Magnus Enckell som företrädare för den tidiga modernismen i Finland. Han inledde där 1912 tillsammans med några andra färgmålare, bland dem Ellen Thesleff, en färgförnyelse utgående från neoimpressionismens ljus- och färglära. Inspiratör och drivande kraft i diskussionen om de s.k. regnbågsfärgerna var Sigurd Frosterus, som jag tidigare nämnt. Men gruppen, som 1914 tog namet SEPTEM, upplöstes efter bara några få år. Enckells eget färgmåleri i regnbågsfärger blev kortvarigt liksom Thesleffs. Ellen Thesleffs förfinade

kolorism sägs dock ha haft betydelse för Magnus Enckells färgförnyelse. Thesleff gjorde experiment i renodlad neoimpressionistisk pointillism (bild 20), men Enckell gick inte lika långt. Hans experiment stannade vid att med korta parallella penseldrag i färg fylla motivets former (bild 64). Ellen Thesleff gick vidare med fauvistiskt inspirerade färger, särskilt med blått (bild 22 och 24), medan Magnus Enckell återgick till blandade färger.

Färgmåleriet i Finland hade fått ett uppsving efter en utställning i dystra färger i Paris 1908, vilken väckt stark kritik även i Finland. Nu kommer några kvinnor i blickpunkten: Ester Helenius gör enstaka försök i lyrisk expressionism (bild 65). Sigrid Schauman målar först kantiga blågröna motiv, men småningom mjukare former och mildare färgklanger, influerat av den åtta år äldre Ellen Thesleff (bild 66). Även Helene Schjerfbeck fick under några år koloristiska utbrott, ibland till sitt innehåll av marionettkaraktär, vilket jag visat med exemplet *Skiddäkerskan* 1909 (bild 67). Också Ellen Thesleff präglades av marionettfilosofin, fast på ett djupare sätt och under en längre tid. Hon återkom till marionetten ett antal gånger mellan ca 1907 och 1940 både i olja (bild 23, 24, 51) och träsnitt (bild 29, 30).

I slutet av kap. 4 har jag nämnt ytterligare några finländska konstnärer, som är samtida med Ellen Thesleff. Hos den tidiga Sallinen och hos Ruokokoski kan det förekomma skiktmåleri, hos Cawén och Lönnberg ett lyriskt och harmoniskt uttryck, men olikheterna för övrigt är stora.

Slutligen har jag från Sverige inkluderat Sigrid Hjertén, som i dag kan betraktas som en spjutspets i den svenska modernismen. Hon är i hela sin framtoning elev till Matisse, med allt vad det innebär av konturmåleri och polykroma färgkompositioner i ett kontrastspel mellan varma och kalla färger (bild 68). Både hon och Ellen Thesleff är påverkade av Matisse, men deras koreografi är helt olika. Thesleffs måleri är inte konturberoende. Det har harmoniska färgklanger och nyanser, som hon arbetar fram med hjälp av sitt raffinerade skiktmåleri i kontrasterande färger på ett sätt som inte går att återfinna hos Sigrid Hjertén (bild 24 och 26).

Ellen Thesleffs fria period (1928-1950) infaller under en tid av största mångfald inom bildkonsten, en tid som mot slutet även förebådar informalismen. För att försöka få någon form av kontinuitet i jämförelsen fortsätter jag inom den fria perioden med Ester Helenius och Sigrid Schauman, för att sedan avsluta jämförelsen med informalisterna Jean Fautrier och Jean Dubuffet. Nu har jag som utgångspunkt Ellen Thesleffs fantasimotiv i ett fritt linjemåleri med utspädd färg, ett måleri som präglas av allt större dekorativitet (bild 51).

Ester Helenius arbetar också ofta med fantasimotiv, där hon kan skapa ett meditativt uttryck (bild 69), men hennes linjemåleri är annorlunda än Thesleffs. Hennes

rätt korta linjer ligger som en dekoration på en redan färgsatt yta, medan linjerna hos Thesleff skapar och formar motiven. Sigrid Schauman har inte som Thesleff och Helenius fantasimotiv, utan verkliga motiv i mer eller mindre upplöst form. Fortfarande kan man hos Schauman spåra en färgsättning som något påminner om Thesleffs (bild 70), men den kommer småningom att ändras i hennes sena porträtt från 1950-talet, vilket emellertid tidsmässigt faller utanför ramen för denna avhandling.

Här begränsar jag mina jämförelser med finländsk konst under den fria perioden, trots att flera konstnärer kunde anföras. Däremot tycker jag det är viktigt att än en gång rikta blicken mot Frankrike, som är tongivande inom modernismen. Ellen Thesleff var ju i så hög grad europé och följde olika riktningar i den europeiska konsten. Hennes fria måleri är tidigare än och samtida med informalismen i Frankrike på 1940-talet och ligger som informalisternas måleri på gränsen mot det abstrakta. Men informalismen skildrar en stympad verklighet, medan Thesleff rör sig i fantasins värld.

Först vill jag nämna Jean Fautrier, som skildrar krigets fasor i sin gisslanserie med användande av en speciell teknik med klister samt flytande och fast färg på papper, som han klistrat på duk (bild 71). Fautrier åskådliggör här världens ondska och skräck, i motsats till Ellen Thesleff, som under denna period vill skildra en fantasivärld i skönhet. Också Jean Dubuffet avbildar en förvrängd verklighet. Hans marionett är på ett sätt neutral, men den kan grimasera och gestikulera (bild 72). Den är alltså mera individuell än Thesleffs, som är mera allmängiltig. Också Jean Dubuffet står genom sitt förvrängda bildskapande i motsatsförhållande till Ellen Thesleff, som strävar efter skönhet och dekorativitet.

Fautrier och Dubuffet, båda på gränsen till det abstrakta, har ingenting av Ellen Thesleffs förfinade linjemåleri i sin teknik eller hennes dekorativitet i sitt uttryck. De är två i grunden annorlunda konstnärstyper som revolterar mot skönheten i måleriet. Thesleffs sena måleri, också det på gränsen till det abstrakta, framstår som rent och fritt från påverkan av det informalistiska måleriet på 1940-talet. Jag har tidigare poängterat att Ellen Thesleff var modernist redan ca 1906. Det finns enstaka expressionistiska landskap från 1906, som närmar sig informalism (t.ex. bild 18 d). Thesleff målade faktiskt informellt långt före informalisterna. Man skulle kunna säga att Ellen Thesleff är modernare än de moderna 1900-talskonstnärerna inte bara i Finland utan också internationellt - och detta oavsett om hon i sina mest formfria verk har inslag av myt och saga eller av symbolism. I sin modernism är Ellen Thesleff också under den fria perioden en enastående lyrisk målarpoet.

Jag har ovan speglat Ellen Thesleffs måleri under hennes tre tidsperioder i ett antal genom stickprov utvalda konstnärer i hennes omvärld. Denna urvalsteknik tillåter inte några heltäckande slutsatser beträffande Ellen Thesleffs måleri, men jag kan ändå urskilja ett mönster. Ellen Thesleff har under hela sin konstutövning satt sig in i bildkonstens varierande stilar och tekniker, från fransk realism och nordiskt stämningsmåleri till symbolismens idévärld och fauvismens färgrikedom. Inte nog med att Ellen Thesleff var den första modernisten i Finland redan 1905/06. Hon prövade också impressionismens och neoimpressionismens nya vinningar och fortsatte via nysakligt klassicerande och dekorativt linjemåleri ända in i riktning mot det abstrakta. Men hon har inte imiterat stilarna eller fastnat i någon särskild riktning. För henne betydde uttrycket i den bild hon för tillfället skapade mera än stilar och studier av andra aktuella konstnärer.

I stället har Thesleff använt sina erfarenheter som utgångspunkt för nya försök i nya tekniker och på så sätt skapat sin egen stil med sin egen penselskrift. Jag vill därför till sist påminna om ett citat av Carl Nordenfalk: ”Endast om en konstnär på en gång kan gripa sin tids innersta och samtidigt lösgöra sig från dess allmänna uttryckssätt och skapa sitt eget, är han suverän, förtjänar han beteckningen *mästare*.”¹⁷ Jag anser att Ellen Thesleff i den meningen under alla de tre perioderna av sitt måleri uppfyller kriterierna för en mästare. Hennes konstnärskap är så personligt att jag ännu inte träffat på någon som kunde kallas efterföljare. *Ellen Thesleff är fortfarande den obestridda lyriska målarpoet och mästare som hon var under sin livstid.*

6.6 Varför ter sig Ellen Thesleffs modernism så särpräglad?

Orsakerna till att Ellen Thesleffs modernism ter sig så särpräglad kan vara många. Erfarenheter från hennes utbildningstid och tidiga måleri är grundläggande, liksom hennes intelligens och starkt visuella begåvning att se och uttrycka sig i både färg och form. Men det kan utanför den stegvisa utvecklingslinjen i hennes måleri finnas andra bakomliggande orsaker, som inte är så lätta att komma åt.

Det finländska kulturlandskapet och dess olika yttringar är särpräglade under modernismens tid på 1910- och 20-talen. Det finns bland annat kopplingar mellan olika konstarter, såsom litteratur och konst. Hos några finländska författare slår till och med modernismen ut både i ord och bild.¹⁸ Så är t.ex. Rabbe Enckell utövande konstnär vid sidan av sitt författarskap. Elmer Diktonius målar bilder med ord genom att utelämn

¹⁷ Min kursivering. Nordenfalk 1975, 12.

¹⁸ Ringbom 1991, 126-128, 134 och 141.

verben i en del dikter. Hos Gunnar Björling, den radikalaste av de tre, smälter ord och bild samman, så att ordbild och bildord blir ett. Något tillspetsat skulle jag vilja säga att det inte är långt mellan ord och bild, eftersom författare och konstnärer befinner sig i samma smältdegel. När Torsten Pettersson i en artikel i *Svenska Dagbladet* analyserar modernismen som tillflykt för de rotlösa finlandssvenska författarna på 1910- och 1920-talen, vill jag försöka spegla den finlandssvenska modernisten och konstnären Ellen Thesleff i denna smältdegel.¹⁹

Pettersson frågar hur det kommer sig att de finlandssvenska författarna stod för en så stor del av de modernistiska pionjärinsatserna i nordisk litteratur vid denna tid. Han framhåller att den enklaste orsaken till detta skulle kunna vara att det fanns ett antal begåvade individer, av vilka några hade tillfälle att följa nya strömningar utomlands. Han kommer fram till att ”en del av förklaringen kan ligga i minoritetens språkliga och kulturella utanförskap i kombination med landets nyvunna självständighet.” Det växte fram en känsla av att en ny epok brutit in med nya verksamhetsmöjligheter: nya institutioner inrättades, Åbo Akademi återupprättades, Åbo finskspråkiga universitet och Finlands svenska författarförening grundades. Denna atmosfär kunde enligt Pettersson fungera som grogrund för nyskapande insatser hos enskilda författare i Finland.

Pettersson betonar vidare att man kan särskilja ett speciellt drag hos finlandssvenskarna, nämligen minoritetssituationen. Dess negativa sida formulerades av den finlandssvenska författaren Hagar Olsson 1914 i ett brev som aldrig blev avsänt: ”huru gärna vore jag ej antingen svensk (Sveriges) eller finne. Ty det som jag nu är har intet namn. Och jag är rotlös och följaktligen dömd till undergång.”²⁰ För Hagar Olssons del blev lösningen att hon anslöt sig nära till den rikssvenska kulturen medan hon samtidigt, liksom en del andra finlandssvenska författare, var öppen för ett europeiskt perspektiv och för internationalism.

När jag nu vill försöka belysa den finlandssvenska modernisten Ellen Thesleffs situation mot bakgrund av finlandssvenska modernister inom litteraturen, kan jag först som ett kuriosum nämna, att Edit Södergrans debut inföll 1916, alltså samma år som Ellen Thesleff målade sitt blå *Självporträtt* (bild 24), höjdpunkten i hennes koloristiska måleri.

Det förefaller naturligt att även modernistiska konstnärers insatser, i likhet med vissa modernistiska författares, till stor del kan tillskrivas begåvade individer, som kunde följa konstens utveckling utomlands. Detta gällde för många konstnärer i Finland och

¹⁹ Mina kursiveringar. Torsten Pettersson, författare och professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet, ”Modernismen, en tillflykt för rotlösa finlandssvenskar”, artikel Under strecket i *Svenska Dagbladet* 6.10.2001.

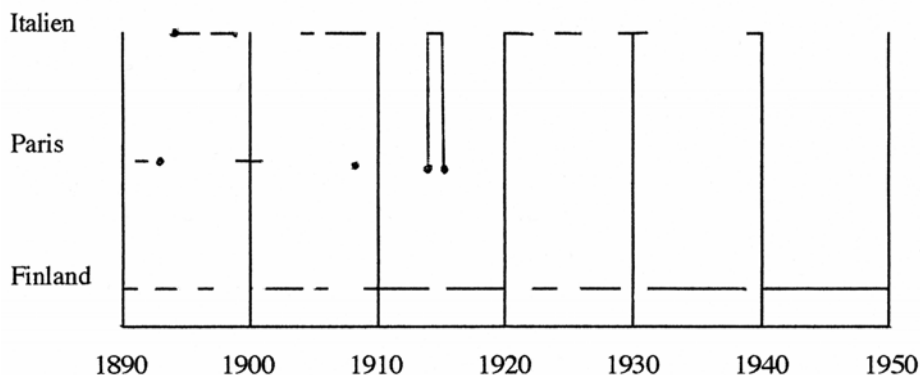
²⁰ Citatet är hämtat från Torsten Petterssons ovan citerade artikel i *Svenska Dagbladet* 6.10.2001.

alldeles särskilt för Ellen Thesleff, vilket jag tidigare framhållit. Däremot har framväxandet av nya institutioner efter inbördeskriget i Finland knappast påverkat Ellen Thesleffs utveckling, såsom det kan ha påverkat samtida författare.

En känsla av främlingskap bland kolleger tycks finnas hos Ellen Thesleff ganska tidigt. Hon tog själv ställning i samband med att hon ca 1912 lämnade den av Magnus Enckell ledda konstnärsguppen SEPTEM då hon skrev: ”Jag beundrar deras apighet utan att förstå dem. Varför ej kunna leva på sig själv, men på vad andra sagt förut - det verkar tråkigt och idiotiskt.”²¹ Men det innebar ensamhet att ställa sig utanför det invanda och etablerade. Thesleff skrev i sin lilla *tankebok* ett par år senare: ”Det är blott svaga människor som ej äro ensamma.”²² Här visar hon en beredskap att själv axla och bära det nya seendet.

För Ellen Thesleff, vars familj härstammade från det kosmopolitiska Viborg, var valet att bege sig längre bort än till Sverige inte så svårt. Hennes olika vistelseorter kan ha påverkat hennes utveckling till modernist.

Ellen Thesleffs vistelseorter mellan 1890 och 1950:²³



²¹ Levanto 1998, 15.

²² *Ellen Thesleff. Dikter och tankar* 1954, 26.

²³ Tidsuppgifterna är hämtade från Bil.1 Biografiska data om Ellen Thesleff.

I Italien rörde det sig framför allt om Florens, men också tidvis Rom, Venedig, Neapel, Pompeji och oräkneliga andra orter på landsbygden och vid kusten, t.ex. Forte dei Marmi, Viareggio, Apenninerna, Taormina och Syrakusa.²⁴ Ellen Thesleff företog också många resor till andra håll i världen, såsom Moskva och St. Petersburg, Göteborg och Stockholm, Brüssel, Antwerpen, Lübeck, Nice, Monaco, Warszawa, Wien, München, Tyrolen, Köpenhamn, Milano etc. Dessutom deltog hon i utställningar på många håll, bara under året 1936-1937 i New York, Prag, Bratislava, Milano, Rom, Budapest, Wien och Köpenhamn. Det myckna resandet förklarar till en del Ellen Thesleffs kännedom om internationell konst och hennes rika inspirationskällor från många håll.

Men allt detta kunde ju verka splittrande på tillvaron som helhet. Därför var vistelserna i Finland så viktiga. Man måste hålla i minnet att Ellen Thesleff som barn från 3-15 års ålder vuxit upp i Kuopio och sommartid på Kumpusaari i Kallavesi. Hon levde senare på vintrarna ofta i Helsingfors, och hon lät redan 1898 efter egna ritningar bygga sitt sommarparadis Casa Bianca i Ruovesi, ett tydligt tecken på hennes starka bindning till Finland. Nu frågar man sig hur Ellen Thesleff under så skiftande omständigheter kunde hinna producera så många verk? Svaret på den frågan kan endast bli stor inspiration och hårt arbete i förening, många impulser internationellt, men också återhämtning och ro i Finland. Ellen Thesleff levde ett starkt polariserat och rikt liv, vilket säkerligen bidrog till utvecklingen av hennes tidiga och särpräglade modernism.

Man kan reflektera över, om orsakerna till Ellen Thesleffs genombrott som kolorist också kan hänföras till hennes kulturella utanförskap i ett kultur- och språkområde, som tedde sig främmande för henne. Hennes kunskaper i finska språket var begränsade.²⁵ Att hon däremot var polyglott när det gällde många andra språk har jag tidigare påpekat. Hon kunde skämtsamt väva ihop flera språk i tal och skrift, också det ett utslag av hennes mångsidighet. Jag har tidigare antytt, att hennes språkliga excesser kunde vara inspirerade av släktens ursprung i det flerspråkiga Viborg, ett intryck som förstärks när man betänker, att Ellen Thesleff deltog inte mindre än 17 gånger i konstutställningar i Viborg. Detta tyder om något på att hon kände en dragning till det speciella kulturområde, där släkten hade sitt ursprung.

²⁴ Ortsangivelserna i detta stycke härstammar från *Ellen Thesleff*, "Biografiska uppgifter", Ateneums publikationer nr 7, 1998, 14 ff.

²⁵ Av Ellen Thesleffs systerdotter Martina Castrén i Helsingfors har jag 12.02.2002 fått veta, att Ellen Thesleff talade finska till husbehov med ortsbefolkningen i Ruovesi.

6.7 Sammanfattning av nya resultat.

Här sammanfattar jag de nya resultaten av min forskning, vilka avspeglas i 9 punkter under rubriken ”Syfte och frågeställningar” i avsnitt 1.1.

1) Jag har undersökt och beskrivit det karakteristiska inom varje period av Ellen Thesleffs oljemåleri: under den naturliga perioden med hjälp av fotografering med IR-video (bild 12), under den koloristiska perioden genom fotografering i sidoljus (bild 19) och IR-video (bild 24) samt under den fria perioden med hjälp av fotografering med IR-video (bild 49).

2) I mina detaljförstorningar har jag kunnat konstatera att skiktmåleriet uppträder under samtliga perioder: under den naturliga (bild 9,10), under den koloristiska (bild 18, 23, 24, 26) och under den fria perioden (bild 44 - 50). Jag vill särskilt framhålla Ellen Thesleffs skiktmåleri i kontrasterande färger under den koloristiska perioden, vilket är så specifikt att jag benämner det *Thesleff-kolorism*.

3) Med hjälp av IR-video har jag kunnat följa hur Ellen Thesleffs slutliga kompositioner vuxit fram efter en del ändringar under måleriets gång (bild 12b, 49c-f).

4) Att väggmåleriet på Pekkala gård haft stor betydelse för Ellen Thesleffs linjemåleri under den sista fria perioden är uppenbart. Det har jag kunnat styrka genom att utgående från min bildserie 42 (speciellt närbilderna 42bA, 42bB, 42fB och 42gA) studera det efterföljande linjemåleriet på staffli.

5) Jag har funnit att det lyriska uttrycket, som är så genomgående under Ellen Thesleffs naturliga period (s. 77), återkommer också senare, alldeles speciellt under hennes fria period (s.178).

6) När jag specialstuderat Ellen Thesleffs specifika träsnittsteknik har jag kunnat konstatera att den mellan 1907 och 1939 utvecklats till fulländning (bild 29-36 och 57-61).

7) I avsnitt 6.1 har jag följt Ellen Thesleffs olika tekniker: teckning med kol, blyerts och pastellkrita samt träsnitt, stafflimåleri i olja, väggmåleri och takmåleri från början av 1890-talet fram till ca 1950. Jag har kunnat iaktta hur de olika teknikerna påverkat varandra och hur de sålunda fört hela Ellen Thesleffs måleri framåt (s.185-187).

8) I avsnitt 6.3 har jag kartlagt sambandet mellan tekniker och uttryck (s.189-194). Jag beskriver hur de olika teknikerna ger upphov till motsvarande uttryck och kommer fram till att det går att identifiera Ellen Thesleffs måleri under alla de tre perioderna (s.194).

9) I avsnitt 6.5 har jag undersökt hur Ellen Thesleffs måleri förhåller sig till andra samtida konstnärers under hennes tre måleriperioder (s. 77-78, 126-133 och 178-181 samt

197-204). Jag kommer fram till att hennes måleri är självständigt i förhållande till andra samtida konstnärer, även inom franska riktningar som fauvism och informalism (s.181).

Källor och litteratur

Otryckta källor

Intervjuer

Castrén, Martina, systerdotter till Ellen Thesleff, Helsingfors 15.3.2001.

Hannikainen, Marit, konservator, Helsingfors stads konstmuseum, Helsingfors 13.11.2001.

Hoffmann, Christian, amanuens, Åbo konstmuseum, Åbo 2.3.1998.

Konttinen, Riitta, professor, Konstvet.inst., Helsingfors universitet, Helsingfors 15.10.1997.

Kälde, Bengt Olof, kyrkokonstnär, vapenmålare, Kungl.Maj:ts Orden, Uppsala 21.11.2002.

Lindgren, Mereth, doc., Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Uppsala.

Malme, Heikki, FK, intendent, Grafiska avdelningen, Ateneum, Helsingfors 17.5.1999 och 23.9.1999.

Rankka, Erik, docent, Romanska institutionen, Uppsala Universitet, Uppsala 5.4.2000.

Ringbom, Antonia, illustratör, producent, systerdotterdotter till Ellen Thesleff, Helsingfors 27.3.1998.

Sandahl, Olof, adjunkt i grafik, Konsthögskolan, Stockholm, 31.5.1999 och 1.2.2000.

Sariola, Helmiriitta, FK, intendent, Ateneum, Helsingfors 15.10.1997.

Simanainen, Timo, FM, museidirektör, intendent, Riihimäki konstmuseum, Riihimäki 14.10.1997.

Stéen, Denis, konstnär, Uppsala 9.9.1999 och 24.10.1999.

Thesleff-Sarvana, Margareta, agronom, brorsdotter till Ellen Thesleff, Ruovesi 24.8.2001.

Troyer, Gebhard, konservator, Maalamo Spachtel Oy, Helsingfors 22.9.1999.

Östlund, Staffan, konstnär, Uppsala 19.2.1998, 20.4.1998, 29.4.1999 och 16.10.2000.

Muntliga uppgifter

Bäcksbacka, Christina, FD, Thesleff-kännare, Konstsalongen, Helsingfors 14.10.1997, 11.3.1998, 11.4.2003.

Catani, Marina, FM, opponent vid Monica Schalins slutplädering för doktorsgrad, Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi 8.4.2003.

Gunnarsson, Stefan, FD, forskn.ing., Biologisk strukturanalys, Evolutionsbiologiskt centrum, Uppsala universitet 20.5.-1.9.1999 och 5.9.2001.

Hackman, Antonia, Pekkala gård, Ruovesi 30.9-1.10.2002.

Kilpinen, Tuulikki, ansvarig konservator, Konserveringsavdelningen, Ateneum, Helsingfors 13.11.2001.

Lindberg, Bo Ossian, professor, handledare, Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi.

Lundström, Marie-Sofie, FL, opponent vid Monica Schalins licentiatseminarium, Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi 27.10.2000.

Willner-Rönholm, Margareta, FD, opponent vid Monica Schalins slutplädering för doktorsgrad, Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi 8.4.2003.

Otryckta skrifter

Brander Jonsson, Hedvig, doc. i konstvetenskap, Uppsala universitet. *Sakkunnigutlåtande för Åbo Akademi, Humanistiska fakulteten* ang. Monica Schalins doktorsavhandling 17.10.2003

Brev från *Bibliothèque nationale de France, Performing arts department, Bibliothèque de l' Arsenal*, Paris, till författaren 6.11.2002 gällande korrespondens mellan Ellen Thesleff och Gordon Craig. I bibliotekets Craigsamling ingår:

Korrespondens 1903-1951, ca 200 brev

Korrespondens, odaterad, ca 60 brev

Korrespondens, vykort och teckningar, gåva från Ellen Thesleffs släktingar, ca 100 dokument.

Ellen Thesleffs skissböcker på Ateneum från år 1884-1940.

43 skissböcker, betecknade A IV 3449/1 - A IV 3449/43.

Helsingfors universitetsbibliotek, Helsingfors. Korrespondens.

Konttinen, Riitta, FD, docent i konsthistoria, Finlands Akademi, Helsingfors.

Utlåtande om Monica Schalins licentiatavhandling, Humanistiska fakulteten,

Åbo Akademi 3.1.2001.

Konttinen, Riitta, professor i konsthistoria, Helsingfors universitet. *Esitarkastuslausunta*

[Utlåtande vid förhandsgranskning] till Åbo Akademi, Humanistiska fakulteten betr.

Monica Schalins doktorsavhandling 16.10.2003.

Lindberg, Bo Ossian, professor i konstvetenskap, Åbo Akademi. Utlåtande om Monica

Schalins avhandling pro gradu, Humanistiska fakulteten, Åbo Akademi 15.9.1998.

Lindberg, Bo Ossian, extrakt ur manus *Det skrivna måleriet*. "Skriftliga källor till

kännedomen om måleriets teknik och material i Västeuropa c.1120 - c.1800." 3.7.2000.

Nummelin, Rolf, äldre lektor i konsthistoria, Åbo Akademi. Utlåtande om Monica Schalins

avhandling pro gradu, Humanistiska fakulteten, Åbo Akademi 11.8.1998.

Riksarkivet, Helsingfors. Protokoll från Konstnärsförbundets sammanträden, brev etc.

Schalin, Monica, fil.lic. i konstvetenskap, Åbo Akademi. Kommentar till

sakkunnigutlåtande 17.10.2003 av docent Hedvig Brander Jonsson angående manuskriptet

till min doktorsavhandling, 4.11.2003.

Waenerberg, Annika, professor i konsthistoria, Jyväskylän universitet, docent i

konstvetenskap, Åbo Akademi. Utlåtande om Monica Schalins licentiatavhandling,

Humanistiska fakulteten, Åbo Akademi 29.1.2001.

Åbo Akademi's bibliotek, Åbo. Korrespondens.

Video:

Ringbom, Antonia, *Jag söker solen. En film om Ellen Thesleff, kvinna och konstnär i Finland, Europa*. AVEK, YLE/FST (Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus, Yleisradio/Finlands svenska television), Helsingfors 1990.

Museer och institutioner:

Ateneum, Helsingfors

Bildarkivet

Fotografisk bildinformation

Grafikavdelningen

Konsveringsavdelningen

Gyllenbergs konstmuseum, Helsingfors

Helsingfors stads konstmuseum, Samling Bäcksbäcka, Helsingfors

Helsingfors universitet, Centralarkivet, Helsingfors

Konsthallen, f.d. Konstnärshuset, Helsingfors

Konsthögskolan, Grafikavdelningen, Stockholm

Konstsalongen, Helsingfors

Museiverket, Helsingfors

Riihimäki konstmuseum, Wähjärvisamlingen, Riihimäki

Svenska litteratursällskapet, Bildarkivet, Helsingfors

Uppsala universitet, Evolutionsbiologiskt centrum, Uppsala

Åbo konstmuseum, Nils Dahlströms samling, Åbo

Åbo landskapsarkiv, Åbo

Elektroniskt överförd information:

Förstoring i A4-format av *Finlands vår 1937* kan återfinnas under följande adress:

< <http://www.fng.fi/fng/pic/huge/art/collecti/01/X0701000.jpg> >

Litteratur

Inom [klammer] står mina översättningar eller tillägg, icke kursiverat.

Adolf von Becker - Vägen till Paris, Åbo konstmuseums publikationer 1/2003, Vasa 2002.

Ahtola-Moorhouse, Leena, "Löydetty Arkadia" [Det funna Arkadien],
Taide [Konst], volym 31, nr 1, förlagsort okänd 1991, 46-48.

Ahtola-Moorhouse, Leena, "Om Helene Schjerfbeck's självporträtt", *Helene Schjerfbeck*,
Helsingfors 1992.

Ahtola-Moorhouse, Leena, Kirsi Eskelinen & Soili Sinisalo [L. A.-M., K. E. & S. S.],
Naisten huoneet. Taidetta Ateneumin kokoelmista 1840-1950 [Kvinnors rum. Konst ur
Ateneums samlingar 1840-1950]. Ateneum, Helsingfors 1997.

Ahtola-Moorhouse, Leena, "Biografiska uppgifter", *Ellen Thesleff*, Ateneums
publikationer nr 7, Helsingfors 1998 a.

Ahtola-Moorhouse, Leena, "Ellen Thesleff mellan 1915 och 1954", *Ellen Thesleff*,
Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998 b.

Ahtola-Moorhouse, Leena, "Uusi lukutapa - katsojan fantasiaa vai taiteilijan intentiota?"
[En ny läsart - betraktarens fantasi eller konstnärens intention], *Taide* [Konst] nr 5,
Helsingfors 1998 c, 20-23.

Ahtola-Moorhouse, Leena, "Onko tulkinalla rajoja - pitäisikö olla? [Har tolkningen
gränser - borde den ha det?]", *Taide* [Konst] nr 3, Helsingfors 1999, 74-75.

Ahtola-Moorhouse, Leena, *Helene Schjerfbeck. Och ingen vet hurudan jag är*,
Helsingfors 2000.

Ahtola-Moorhouse, Leena, "Landskapet som tolk för sinnesstämningen", *Yta och djup.*
Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920. Ateneums publikationer nr 24, Helsingfors
2001a.

Ahtola-Moorhouse, Leena, "Själens landskap", *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920*. Ateneums publikationer nr 24, Helsingfors 2001 b.

Alfvén, Hugo, *Första satsen: ungdomsminnen*, Stockholm 1946.

Aminoff, Berndt Herman, *Släkten Aminoff*, Ekenäs 1978.

AMT [Tollett], *Hufvudstadsbladet* 27.10.1906.

Arell, Berndt, "Om Helene Schjerfbeck och hennes gallerist Gösta Stenman", *Helene Schjerfbeck*, Helsingfors 1992.

Art in the Making. Impressionism. National Gallery Publications Limited, London 1990.

Bajou, Valerie, *Eugène Carrière: portrait intimiste 1849-1906*. Lausanne 1998.

Ball, Philip, *Bright Earth. The Invention of Colour*, London 2001.

Berlepsch, H. E. von, "Albert Keller", *Die Kunst für Alle*, XII, förlagsort okänd, 1897, 193-204.

Blake, William, "Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion", *The Illuminated Books Vol.1*. Edited with an Introduction and Notes by Morton D. Paley, Princeton, New Jersey 1998.

Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1986 (1971).

Borgh Bertorp, Katarina, bildkommentarer i *Sigrid Hjertén - Pioneer of Swedish Expressionism*. Utställningskatalog München - Berlin - Borås 1999.

Boström, Hans-Olof, *Nationalencyklopedin* band 4, Höganäs 1990, 505-506.

Boucher, Marie Christine, "Puvis de Chavannes, Pierre (-Cécil)", *The Dictionary of Art*, band 25, London 1996, 749-752.

Broude, Norma, *The Macchiaioli, Italian Painters of the Nineteenth Century*, London 1987.

Brummer, Hans Henrik, "Det nordiska landskapet", *Nordiskt sekelskifte. The Light of the North*, Nationalmusei utställningskatalog nr 585, Stockholm 1995.

Bäcksbacka, Christina, "Förord" och "Biografiska data", *Ellen Thesleff 1869-1954*, Utställningskatalog, Konstsalongen, Helsingfors 1990.

Bäcksbacka, Leonard, *Ellen Thesleff*, Helsingfors 1955.

- Cardinal, Roger, "Dubuffet, Jean", *The Dictionary of Art* del 9, London 1996, 332-335.
- Cassirer, P & S. Sandström, *Nationalencyklopedin*, band 17, Höganäs 1995, 251.
- Cavalli-Björkman, Görel, *Cézanne i blickpunkten*. Utställningskatalog nr 602, Nationalmuseum, Stockholm 1997.
- Cooper, Philip, "Art informel", *The Dictionary of Art* del 2, London 1996, 543-545.
- Cooper, Philip, "Fautrier, Jean", *The Dictionary of Art* del 10, London 1996, 837-839.
- Craig, Edward Gordon, *The Mask. The Journal of the Art of the Theatre*, volym 1, nr 3, London maj-juni 1908, 70 b.
- Craig, E[dward] Gordon, "A note on the woodcuts of Ellen Thesleff", [unsigned], *The Beau* 1910/1, 8-9; 4 illustrationer.
- Craig, Edward Gordon, *Towards a New Theatre*, London 1913.
- Craig, Edward Gordon, *The Theatre advancing*, London 1921.
- Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, London, Melbourne, Toronto 1957 (1911).
- Denvir, Bernard, *Fauvismen och expressionismen* (originalets titel *Fauvism and Expressionism* London 1975), Stockholm 1977.
- Elderfield, John, *Henri Matisse. A Retrospective*, London, New York 1992.
- Ellenius, Allan, "Normalschema för analys av konstverk", *Introduktion. Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet*, Uppsala 2000 (1990).
- Ellen Thesleff. Dikter och tankar*, red. Gunnar Castrén, utgiven av Konstsalongen, Helsingfors 1954.
- Ellen Thesleff, "Verkförteckning" och "Om Ellen Thesleffs grafiska metoder"*, red. Leena Ahtola-Moorhouse, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998.
- Enckell, Carolus, "Sigrid Schauman och om det sköna i hennes konst", *Sigrid Schauman 1877-1979. Omfamnad av ljus*. Utställningskatalog, Åbo 2002.
- Ester Helenius. Omaa kertomaa*. [Självbiografiska berättelser]. Red. Laila Järvinen, [Tavastehus 1955 enligt uppgift från Ateneum].
- Ettliger, L.D. & Helen, S, *Botticelli. 138 illustrations, 18 in colour*, London 1976.
- Forums stora konstnärshandbok*, Stockholm 1997.

- Frenckell-Thesleff, Greta von , *Gyllene år i det svunna Italien*, Helsingfors 1963.
- Frosterus, Sigurd, *Nya Pressen* 5.11.1909.
- Frosterus Sigurd, *Regnbågsfärgernas segertåg*, Helsingfors 1917 a.
- Frosterus Sigurd, *Solljus och slagskugga I*, Helsingfors 1917 b.
- Gascoigne, Bamber, *How to Identify Prints*, London 1986 (1963).
- Gavel, Jonas & Erik Lindholm, *Bildkonstens tekniker*, Stockholm 1975.
- Gombrich, E.H. *Konstens historia*, fjärde bearb. uppl., Stockholm 1995.
- Gottskålkstödtir, Júliana, ”Nordiska konstnärer och kontinenten”, *Nordiskt sekelskifte. The Light of the North*, Nationalmusei utställningskatalog nr 585, Stockholm 1995.
- Guerra, Constantino, *Florens. 235 färgfoton och en stadskarta*, Florens 1997.
- Gunnar Berndtson 1854-1895 - Salongsmålare*. Utställningskatalog, Uleåborg 1998.
- Hartvik, Pia, ”Ljusets mystiker”, *Åbo Underrättelser* 29.6.2002.
- Heikka, Elina & Riitta Ojanperä, ”Onko tulkinnalla rajoja?”, [Har tolkningen gränser?], *Taide [Konst]* nr 2, Helsingfors 1999, 70-71.
- Hermerén, Göran, *The Nature of Aesthetic Qualities*, Lund 1988.
- Hind, Arthur M., *An Introduction to a History of Woodcuts*, New York, Dover 1963.
- Holger, Lena, ”Sju systrar”, *Månadsjournalen*, 4, 1981, 36-45.
- Holger, Lena, *Helene Schjerfbeck. Liv och konstnärsskap*. Utställningskatalog, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm 1987.
- Holkers, Märta, *Den svenska målarkonstens historia*, Stockholm 2001.
- Huusko, Timo, ”Dekorativitet” och ”Konstnären”, *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920*. Ateneums publikationer nr 24, Helsingfors 2001.
- Impressionist Paintings in the Louvre*, London 1963 (1958).
- Jean Dubuffet*. Utställningskatalog, Köpenhamn 1988-1989.
- Jensen, Ole Ingolf, *Så målade prins Eugen*, diss., Göteborgs universitet, Göteborg 2001.

- Johansson, Hans, ”Informell konst”, *Nationalencyklopedin* band 9, Höganäs 1992, 456.
- Johansson, Karl-Erik, *Jean Fautrier 1898-1964*, utställningskatalog, Stockholm Art Fair, Stockholm 1990.
- Josephson, Ragnar, *Konstverkets födelse*, sjätte uppl., Lund 1995 (1940).
- Kallio, Raakel, ”Tyyli - taiteen näennäinen itsestäänselvyys” [Stil - konstens skenbara tydlighet i sig själv], *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa [Blickens gränser. Konsthistoriens metodologi]*. Red. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen, Helsingfors universitets forsknings- och utbildningscentral, Helsingfors 1998.
- Kallio, Raakel, ”Estetik och känslor”, *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920*, Ateneums publikationer nr 24, Helsingfors 2001.
- Keskitalo, Lea & Irmeli Isomäki, ”Konstnärer”, *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920*, Ateneums publikationer nr 24, Helsingfors 2001.
- Kilpinen, Tuulikki, ”Impressionismens virvelvind”, *Edelfelt i Paris*, Åbo konstmuseum, Åbo 2001.
- Konow, Jan von, *Nationalencyklopedin* band 13, Höganäs 1994, 278-279.
- Konsten i Finland. Från medeltid till nutid*, Bengt von Bonsdorff et al., Helsingfors 1998 (1978).
- Konttinen, Riitta, ”Främlingar för sin tid - finska konstnärinnor på 1800-talet”, *Framtidsstrategier för humanistisk kvinnoforskning*, Helsingfors 1990.
- Konttinen, Riitta, *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla* [Sanning är mera än skönhet. Den kvinnliga konstnären, realismen och naturalismen på 1880-talet], *diss.*, Helsingfors 1991a.
- Konttinen, Riitta, *Konstnärspår*, Helsingfors 1991b.
- Konttinen, Riitta, *Esitarkastuslausunto* [Utlåtande vid förhandsgranskning], Helsingfors 2003.
- Kruskopf, Erik, ”Eko av visshet och hängivelse”, *Hufvudstadsbladet* 26.3.1998.
- Kumlien, Akke, *Oljemåleriet. Material, metoder och mästare*, Stockholm 1967.
- Kuusamo, Altti, *Tyylistä tapaan*, Helsingfors 1996.
- Lagercrantz, Olof, *Om konsten att läsa och skriva*, Nørhaven A/S, Danmark 2001 (1985).

Lahti, Markku, "Gåtan Ellen Thesleff - Gordon Craig", *Ellen Thesleff*, Utställningskatalog Prins Eugens Waldemarsudde och Konstmuseet i Ateneum, Helsingfors, Stockholm 1976.

Levanto, Marjatta, *Ateneum Guide*, Helsingfors 1987.

Levanto, Marjatta, *Värin vuoksi* [För färgens skull]. Helsingfors 1989.

Levanto, Marjatta, *Ellen Thesleff. Sidoljus 8*. Ateneum, Helsingfors 1998.

Lidén, Elisabeth, *Expressionismen och Sverige*, diss., Stockholm 1974.

Lilja, Gösta, *Den första svenska modernismen*, Lund 1986.

Lindberg, Bo Ossian, "Motivens rangrulla", *Kulturen*, Lund 1988.

Lindberg, Bo Ossian, "Hur målningar är uppbyggda", *Målningens anatomi, material, teknik*, Lund 1989.

Linde, Ulf, *Spejare*, Göteborg 1984 (1960)

Malme, Heikki, "Maalari-puupiirtäjä Ellen Thesleff" [Målaren-trätecknaren Ellen Thesleff], Laitinen, Kari & Tuula Moilanen, Antti Tantu, *Puupiirroksen taito. Öljyväripuupiirros ja japanilainen vesiväripuupiirros* [Träsnideriets konst. Oljefärgsträsnitt och japanskt vattenfärgsträsnitt], [Helsingfors] 1999.

Margolis, Joseph, *Philosophy looks at the Arts*, New York 1962.

Masaccio and the Brancacci Chapel, Guidebok, Florens 1990.

Monets Years at Giverny: Beyond Impressionism. Utställningskatalog The Metropolitan Museum of Art, New York 1978.

Monrad, Kasper, "Människan och naturen. Nordisk bildkonst omkring sekelskiftet", *Nordiskt sekelskifte. The Light of the North*, Nationalmusei utställningskatalog nr 585, Stockholm 1995.

The Musée d'Orsay Guide, Museikatalog, red. Caroline Mathieu, Paris 1986, New York 1987.

Nordenfalk, Carl, "Förord", Jansson, H.W., *Konsten*, 3 uppl., Stockholm 1975 (1964).

Nordiske stemninger. Nordisk maleri fra århundreskiftet, red. Brodersen, Brusck, Møller, Raaschou-Nielsen. Utställningskatalog, Nasjonalgalleriet, Oslo 1987.

Nordiskt sekelskifte. The Light of the North, red. Karin Sidén. Utställningskatalog, Nationalmuseum, Stockholm 1995.

Nordlund, Anna, ”Hon dömdes ut av kritikerna”, om Sigrid Hjertén, *Upsala Nya Tidning* 22.6.2001.

Nummelin, Rolf, ”Septemgruppen”, ”Sallinen”, ”Novembergruppen”, *Konsten i Finland. Från medeltid till nutid*, Helsingfors 1998 (1978).

Ojanperä, Riitta, ”Livskraft”, *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920*. Ateneums publikationer nr 24, Helsingfors 2001.

Palme, Carl, *Sigrid Hjertén*, Stockholm 1936.

Palme, Carl, *Konstens karyatider*, Halmstad 1950.

Pennanen, Tapani, *Magnus Enckell. Valon ja värin Maalari 1870-1925* [Magnus Enckell som ljus- och färgmålare 1870-1925]. Utställningskatalog Tammerfors Konstmuseum, Tammerfors 1988.

Pettersson, Lars, ”Taidemaalareita Ruovedella” [Konstnärer i Ruovesi], *Ruoveden muistojulkaisusarja II* [Serie II av minnespublikationer i Ruovesi] 1955, 28-43.

Pettersson, Torsten, ”Modernismen, en tillflykt för rotlösa finlandssvenskar”, *Svenska Dagbladet* 6.10.2001.

Rajakari, Päivi, ”Den rena paletten i Sigrid Schaumans konstrecensioner”, *Sigrid Schauman 1877-1979. Omfamnad av ljus*, Helsingfors 2002.

Riihimäen taidemuseo. Wähjärven kokoelma [Riihimäki konstmuseum. Wähjärvisamlingen], red. Timo Simanainen. Utställningskatalog, Tammerfors 1996.

Ringbom, Sixten, *The sounding cosmos*, Åbo 1970.

Ringbom, Sixten, *Det ytliga djupet. Essäer om den abstrakta konsten och dess förhistoria*, Helsingfors 1991.

Ringbom, Sixten, ”Symbolism, syntetism och Kalevalastil”, *Konsten i Finland. Från medeltid till nutid*. Bengt von Bonsdorff et al., Helsingfors 1998 (1978).

Romdahl, Axel et al., *Göteborgskoloristerna*, Halmstad 1948.

Rosand, David, *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian*, The Franklin D. Murphy Lectures VIII, Spencer Museum of Art, University of Kansas 1988.

Runeberg, Johan Ludvig, *Johan Ludvig Runeberg. ”Älgskyttarna”*, Stockholm 1957 (1826).

Sandqvist, Tom, ”Till en viss gräns”, *Jean Dubuffet*, utställningskatalog, Köpenhamn 1988-89.

- S. S-K. [Salme Sarajas-Korte], ”Sanning = skönhet”, *Målarinnor från Finland*, utställningskatalog nr 442, Nationalmuseum, Stockholm 1981.
- S. S-K. [Salme Sarajas-Korte], ”Ellen Thesleff”, *Nordiske Stemninger*, Nasjonalgalleriet, utställningskatalog, Oslo 1987.
- Sarajas-Korte, Salme, *Vid symbolismens källor. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1895*, diss., (Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1890-1895, diss., Helsinki 1966.), Jakobstad 1981.
- Sarajas-Korte, Salme, ”Ellen Thesleffin 1890-luku” [Ellen Thesleffs 1890-tal], *Ars, Suomen Taide 4* [Ars, Finlands konst 4], Helsingfors 1989.
- Sarajas-Korte, Salme, ”Helene Schjerfbeckin ja Ellen Thesleffin 1900-luku”, [Helene Schjerfbeck och Ellen Thesleffs 1900-tal], *Ars. Suomen taide 5* [Ars. Finlands konst 5], Helsingfors 1990.
- Sarajas-Korte, Salme, ”Ellen Thesleff mellan 1890 och 1915”, *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998.
- Sarajas-Korte, Salme, ”Ellen Thesleff”, *Pinx: Maalaustaide Suomessa* [Målarkonsten i Finland], del 2, Borgå 2001.
- Sariola, Helmiriitta, ”Färgen”, *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920*. Ateneums publikationer nr 24, Helsingfors 2001.
- Savojärvi, Ulla, ”Åren i Italien”, Konttinen, Riitta & Ulla Savojärvi, *Elin Danielson-Gambogi*, Helsingfors 1995.
- Schalin, Monica, *Den finländska porträttören Ellen Thesleff 1869-1954*, C-uppsats, Uppsala universitet, Uppsala 1997.
- Schalin, Monica, *Konstnären Ellen Thesleff. Teknik och uttryck åren 1890-1910*, fackuppsats II, Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi, Åbo 1998.
- Schalin, Monica, *Konstnären Ellen Thesleff. Teknik och uttryck åren 1890-1930*, pro gradu-avhandling, Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi, Åbo 1998.
- Schalin, Monica, *Ellen Thesleffs måleri. Teknik och uttryck*, licentiatavhandling, Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi, Åbo 2000.
- Schantz, Philip von & Jordi Arkö, *Vad är grafik. En handbok i grafisk konst*, Stockholm 1996.
- Sheppard, Anne, *Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford 1987.

Sigrid Hjertén - Pioneer of Swedish Expressionism, red. och kommentarer Katarina Borgh Bertorp. Utställningskatalog München - Berlin - Borås 1999.

Sinisalo, Soili, ”Nordiska kvinnliga konstnärer”, *Nordiskt sekelskifte. The Light of the North*, Nationalmusei utställningskatalog nr 585, Stockholm 1995.

Sinisalo, Soili, ”Ester Helenius”, *Naisten huoneet. Taidetta Ateneumin kokoelmista 1840-1950* [Kvinnors rum. Konst ur Ateneums samlingar 1840-1950], Ateneums publikationer nr 6, Helsingfors 1997.

Sinisalo, Soili, ”Inspirationens källa”, *Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998.

Sinisalo, Soili, ”Kansallinen ja kansainvälinen Suomen taide” [Nationell och internationell konst i Finland], *Tuntematon horisontti* [Okänd horisont], Ateneums katalog nr 20, Helsingfors 2000.

Sinisalo, Soili, ”Formen”, *Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920*. Ateneums publikationer nr 24, Helsingfors 2001.

Sjöholm, Öyvind, *Tidens vagn*, Uppsala 1997.

Slottet på Stor-Sarvlax, besöksguide, 1997.

Stéen, Denis, *Högtryck. Material och metoder*, Stockholm 1990.

Stengård, Elisabeth, *Såsom en människa - Kristustolkningar i svensk 1900-talskonst*, diss., Stockholm 1986.

Stewen, Riikka, ”Luopuminen / lempeä kapina: naisenkuvia 1800-luvun suomalaisessa taiteessa” [Att avstå / ett milt uppror: kvinnobilder i finsk konst under 1800-talet]. *Taidehistoriallisia tutkimuksia / Konsthistoriska studier* 5, Helsingfors 1987, 117-132.

Stewen, Riikka, ”Renaissance as the Birth of the Visual World”, *Beginning of the Being. Taidehistoriallisia tutkimuksia / Konsthistoriska studier* 15, Helsingfors 1995, 91-98.

Stewen, Riikka, ”Suljetut silmät” [Slutna ögon], *Katsomuksen ihanuus* [Seendets härlighet], Tammerfors 1996.

Strengell, Gustaf, *Nya Pressen* 17.11.1906.

Strengell, Gustaf, *Hufvudstadbladet* 21.12.1908.

Strengell, Gustaf, *Hufvudstadbladet* 20.5.1909.

Strengell, Gustaf, *Hufvudstadbladet* 28.10.1909.

- Swinglehurst, Edmund, *The Art of the Postimpressionists*, Bristol 1995.
- Söderlind, Solfrid, *Porträttbruk i Sverige 1840-1865. En funktions- och interaktionsstudie*, diss., Stockholm 1993.
- Tandefelt, H, *Dagens Tidning* 3.4.1912.
- S.T-lt [Signe Tandefelt], *Hufvudstadsbladet* 3.10.1934.
- Tandefelt, S, *Hufvudstadsbladet* 16.3.1912.
- Tandefelt, S, *Hufvudstadsbladet* 29.3.1912.
- Tandefelt, Signe, ”Ellen Thesleff, en finländsk målarinna”, *Konstrevyn*, 1942/5-6, Stockholm 1942, 192-194.
- Tilghman, Ben, *The Expression of Emotion in the visual Art. Philosophical Enquiry*, Haag 1970.
- Tirranen, Hertta, ”Ellen Thesleff”, *Suomen Taide* 3 [Finlands konst 3], red. Markku och Olli Valkonen, Helsingfors 1982-85.
- Tomas, Vincent, ”The Concept of Expression in Art”, Joseph Margolis, *Philosophy looks at the Arts*, New York 1962.
- Totuus = kauneus. Bäcksbackan suosikit. Sanning = skönhet. Bäcksbackas favoriter.* Helsingfors stads konstmuseums publikationer nr 50, Helsingfors 1996.
- Vakkari, Johanna, *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita* [Källan och ögat. Om bildkonstens historia och grunder, titeln översatt av Erik Rankka, Uppsala], Helsingfors universitets forsknings- och utbildningscentral Palmenia, Helsingfors 2000.
- Valkonen, Markku, *Finnish Art over the Centuries*, Helsingfors 1992.
- Valkonen, Olli, *Maalaustaiteen murros Suomessa 1908-1914* [Målarkonstens genombrott i Finland 1908-1914], Jyväskylä 1973.
- Vasari, Georgio, *Le vite dé più eccellenti pittori, scultori ed architettori I*, red. Gaetano Milanese, Florens 1906 (1568).
- Vasari, Giorgio, *Vasari on Technique*, New York 1960 (1907).
- Vehmas, E. J., ”Målarpoet och romantiker”, *Ellen Thesleff*, 100-års jubileum, utställningskatalog, Ateneum, Helsingfors 1976.
- Weisberg, Gabriel P., *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900*. Utställningskatalog Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio 1980.

Werner, Gerlind, *Ripa's Iconologia*, Utrecht 1977.

Viborgs fyra språk under sju sekel, red. Marika Tandefelt, Helsingfors 2002.

Wimsatt, William K. jr. & Monroe C. Beardsley, "The intentional Fallacy", Joseph Margolis, *Philosophy looks at the Arts*, New York 1962.

Yta och djup. Den tidiga modernismen i Finland 1890-1920. Red. Riitta Ojanperä, svensk redaktion Timo Huusko, Ateneums publikationer nr 24, Helsingfors 2001.

Tidningar

Dagens Tidning

Hufvudstadsbladet

Nya Pressen

Svenska Dagbladet

Upsala Nya Tidning

Åbo Underrättelser

Biografiska data om Ellen Thesleff

Ellen Thesleffs levnadsbeskrivning presenteras för överskådlighetens skull i tabellform. Underlaget är hämtat från "Förord och Biografiska data" av Christina Bäcksbacka. *Ellen Thesleff 1869-1954*. Utställningskatalog, Konstsalongen, Helsingfors 1990.

1869	Född i Helsingfors den 5 oktober.
1872-1884	Bodde familjen i Kuopio och under sommaren på Kumpusaari i Kallavesi.
1880-1884	Besökte den 4-åriga Fruntimmersskolan i Kuopio.
1884-1885	Fortsatte skolgången i Fruntimmersskolan i Helsingfors.
1885-1887	Studerade vid Adolf von Beckers ritskola.
1887-1889	Fortsatte studierna under 4 terminer vid Finska Konstföreningens ritskola.
1890	Missnöjd med undervisningen vid Konstföreningens skola blev hon tillsammans med några andra ritskolelever Gunnar Berndtsons elev under tre terminer.
1891	Deltog med stor framgång i Finska Konstnärernas första utställning.
1891-1892	Studerade i Paris vid Académie Colarossi.
1892	Deltog i Finska Konstnärernas höstutställning, där den symbolistiska målningen Thyra Elisabeth väckte stort uppseende.
1893	Reste tillbaka till Paris.
1894	Första resan till Italien, dit hon sedan upprepade gånger återvände vanligtvis med sin älskade syster Gerda men även ofta i sällskap med andra familjemedlemmar. Somrarna på Murole i Ruovesi där familjen ägde en egendom.
1895-1896	Hela vintern i Italien.
1897	Deltog i Stockholm i Allmänna konst- och industriutställningen och besökte expositionen.
1897-1898	Åter med familjen i Italien.
1898	Gården i Murole såldes utom en parcell på vilken enligt Ellens ritningar uppfördes Casa Bianca, "Vårt härliga hem".
1899-1900	Vistelse i Paris, deltog i världsutställningen i Paris med 4 målningar och erhöll bronsmedalj.

- 1902 Familjen flyttade till Sanmarkska huset S.Magasinsgatan 2 i Helsingfors.
- 1904-1905 Vintern åter i Italien.
- 1906 Målade i Murole färgstarka landskap, vilka visades på Finska Konstnärernas utställning om hösten, betecknade som impressionistiska.
- 1906 Reste om hösten till Italien och träffade där den engelska konstnären Gordon Craig som inspirerade henne att göra träsnitt. Stannade på denna resa till 1909.
- 1908 Deltog i utställningen av Finsk konst i Paris och anordnade sin första separatutställning hos Konstnärliga agenturen Liberty.
- 1909 Utgav ett album med träsnitt från Florens.
- 1912 Deltog i Septems första utställning men avgick senare från gruppen.
- 1914 Reste via Paris till Italien och återvände efter krigsutbrottet via Paris 1915.
- 1915-1920 Vistades i hemlandet och deltog 1916 i grafikutställningen i Moskva och utställningen av Finsk konst i St. Petersburg 1917.
- 1917 Retrospektiv utställning i Salon Strindberg.
- 1919 Utställning av träsnitt i Konstsalongen.
- 1920-talet Tre resor till Italien: 1920-21, 1924-25, 1929-30.
- 1923 Deltog i Jubileumsutställningen i Göteborg utan framgång.
- 1925 Om hösten utställning av träsnitt i Salon Strindberg.
- 1926 I april utställning i Salon Strindberg.¹
- 1929 Deltog i Stockholm i utställningen Finlands nutida konst utan framgång.
- 1930 I april utställning i Salon Strindberg.
- 1931 Flyttade tillsammans med Gerda till en våning på 2 rum och kök på Mariegatan 7.
- 1933 Erhöll pris vid tävling om väggmålning för Suomalainen normaalityö med målningen Barcarole. Samma år ateljé i Lallukka konstnärshem och resa med Gerda till Kumpusaari, till ”drömmarnas rike”.
- 1934 Vann tävlingen om takmålning till Konstnärsgillels klubb och utförde arbetet.
- 1939 I april utställning i Salon Strindberg, 40 målningar av vilka en del tidiga. Reste för sista gången till Italien i sällskap med Gerda och systerdottern Elisabeth. Gerda dog den 25 oktober.
- 1939-1940 Vinterkriget i Närpes och målade där Poeten, Fågelsymfonier, Det sjungande trädet samt stjärnfantasier.

¹ År 1928 saknas information om väggmåleriet på Pekkala gård. Se mina kommentarer till bildserie 42.

- 1941 Om våren utställning i Salon Strindberg, 20 målningar samt träsnitt och teckningar.
- 1943 Inbjöds till De ungas utställning, deltog med en kollektion på 10 målningar.
- 1944 Reste till Stockholm för att se utställningen Finsk nutidskonst i vilken hon deltog.
- 1944 Fyllde 75 år och kallades till hedersmedlem i Konstnärsgillet i Finland.
- 1952 Bröt lårbenshalsen och var därefter ständigt sjuk.
- 1954 Dog den 12 januari i Betania sjukhem på Brändö i Helsingfors. Samma år minnesutställning i Konstsalongen.
- 1955 Publicerade L. Bäcksbacka en monografi om Ellen Thesleff.

Biografiska data om i avhandlingen nämnda personer

Uppgifterna är hämtade från Helsingfors universitets centralarkiv, Internet, Uppsala universitetsbibliotek, Åbo Akademis bibliotek och många olika uppslagsverk, såsom Kuka Kukin On, Nationalencyklopedin, Vem och Vad, Vem är hon, Who's Who, Who is Who in America, Who is Who in the World etc. Listan gör inte anspråk på att vara fullständig. Det finns några fall där det inte varit möjligt att hitta personuppgifter, särskilt beträffande yngre nu levande personer. Kända konstnärer och allmänt kända personer samt personer som definierats på annan plats i avhandlingen har inte medtagits.

Aalto, Ilmari (Imppa)	1891-1934	finländsk konstnär.
Ahtola-Moorhouse, Leena	f.1946	fil.kand., amanuens, Ateneum, Helsingfors.
Aminoff, Hans	1904-1968	fideikommissarie till Pekkala gård, Ruovesi, 1918-31, fr o m 1931 ägare. (Fadern Alexander skjuten i inbördeskriget 1918, modern Sophie 1874-1956).
Arkö, Jordi	f.1951	målare, grafiker.
Boime, Albert	f.1933	amerikansk professor i konstvetenskap, författare.
Beardsley, Monroe C.	1915-1985	amerikansk filosof, professor, Yale University & Temple Univ., Philadelphia.
von Becker, Adolf	1831-1909	konstnär, förestod Helsingfors universitets ritsal, egen målarskola, folklivsskildringar, professors namn 1879.
Berndtson, Gunnar	1854-95	konstnär, parisisk salongsrealism, folklivsskildringar, porträtt, konstskolan <i>Berndtsons akademi</i> , Helsingfors.
von Born, Viktor Magnus	1851-1917	friherre, finländsk politiker, innehavare av Sarvlaks gård.
Bäcksbacka, Leonard	1892-1963	konsthandlare, författare, grundare av Konstsalongen Helsingfors, konstsamlare.
Bäcksbacka, Christina	f.1948	fil.dr., innehavare av Konstsalongen Helsingfors, sondotter till Leonard Bäcksbacka.
Carrière, Eugène	1849-1906	fransk målare, porträtt, landskap, litografier, känsla och stämning.
Cassirer, Ernst	1874-1945	tysk filosof, prof. Göteborg 1935-41, därefter verksam i USA.
Castrén, Gunnar	f.1878-1959	finländsk litteraturhistoriker, professor, Helsingfors universitet.

Cavalli-Björkman, Görel	f.1941	docent i konstvetenskap, chefsintendent Nationalmuseum, Stockholm.
Craig, Edward Gordon	1872-1976	engelsk teaterreformator, konstnär, framför allt träsnitt.
Croce, Benedetto	1866-1952	italiensk filosof, ”absolut historicism”.
Denvir, Bernhard	(?)	lärare i konsthistoria vid Ravensbourne College of Design and Communication, London.
Ekelund, Ragnar	1892-1960	konstnär, författare.
Ellenius, Allan	f.1927	professor i konstvetenskap, Uppsala universitet, författare, särskilt om barock och naturvetenskaplig bild.
Fattori, Giovanni	1825-1908	professor vid Florentinska akademien, en av de ledande konstnärerna i Macchiaioligruppen.
von Frenckell-Thesleff, Greta	1881-1967	författarinna, fil.dr.h.c. vid Helsingfors universitet, gift med Rolf Thesleff.
Frosterus, Sigurd	1876-1956	arkitekt, Stockmanns varuhus 1930, konst-och arkitekturessäist, professors namn 1947, Helsingfors.
Gascoigne, Bamber	f.1935	engelsk författare och radioregissör.
Gavel, Jonas	f.1942	assistent i konstvetenskap, Stockholms universitet.
Gebhard, Albert	1869-1937	målare.
Hermerén, Göran	f.1938	filosof, professor i vetenskapsteori, Umeå samt praktisk filosofi och medicinsk etik, Lund.
Hind, Arthur M	1880-1957	tecknare, grafiker.
Hokusai, Katsushika	1760-1849	japansk målare och tecknare, träsnitt.
Holger, Lena	f.1941	fil.dr. i konstvetenskap, intendent, Nationalmuseum, Stockholm.
Hongell, Göran	1902-1973	finländsk glaskonstnär och dekorationsmålare, från 1933 konstnärlig rådgivare samt 1940-1957 konstnärlig ledare, Karhula-Iittala glasbruk.
Jensen, Ole Ingolf	f.1945	fil.dr. i kulturvård, Avdelningen för kulturvård, Institutionen för miljövetenskap och kulturvård, Göteborgs universitet.
Järnefelt, Eero	1863-1937	konstnär, professors namn 1912.
Kallio, Rakel	f.1952	konsthistoriker, konstkritiker, konsthistoriens historia, tysk konst.
Keller, Albert	1845-1920	tysk målare i Schweiz, salongsporträtt, fantasibilder av visioner.
Kontinen, Riitta	f.1946	professor i konsthistoria, Helsingfors universitet.

Kruskopf, Erik	f.1930	fil.dr., konstkritiker, kulturredaktör, Hufvudstadsbladet, Helsingfors.
Kumlien, Akke	1884-1949	målare, bokkonstnär, museiman, Stockholm.
Lahti, Markku	f.1947	fil.kand, museidirektör, Jyväskylä.
Laitinen, Kari	f.1964	fil.kand 1995, Helsingfors.
Leinonen, F.	(?)	konstnär, Helsingfors.
Levanto, Marjatta	f.1944	museilektor, Ateneum, Helsingfors.
Lidén, Elisabeth	f.1939	fil.dr. i konstvetenskap, Stockholm, docent, Umeå, författare, utställningskommisarie.
Lilja, Gösta	f.1922	konstskribent och museichef i Norrköping, Liljevalchs, Kulturhuset i Stockholm, Malmö.
Lindholm, Erik	f.1919	lärare i materialkunskap Kungliga Konsthögskolan, Stockholm.
Margolis, Joseph	f.1924	amerikansk filosof o estetiker, professor vid Temple University, Philadelphia.
Moilanen, Tuula	(?)	författare, lärobok i grafisk teknik, Helsingfors.
Nicholson, Sir William	1872-1949	engelsk grafiker och målare.
Orlik, Emil	f.1870-1932	tjeckisk-tysk konstnär, professor i Kunstgewerbemuseum Berlin, all slags grafik, även japanska färgträsnitt.
Palme, Carl	1879-1960	svensk målare, grafiker, särskilt färgträsnitt, Matisse-elev.
Palmqvist, Wäino Gustaf	1882-1964	finländsk arkitekt.
Pettersson, Lars	1918-1993	konsthistoriker, professor, Helsingfors universitet. Särintressen Sveaborg och finländsk kyrkoarkitektur.
Puvis de Chavannes, Pierre	1824-98	fransk målare, monumentalmåleri, egen stil, tidlöst, går tillbaka på 1400-talet.
Reuter, Einar	1881-1968	revirförstmästare i Kajana, författare o konstnär.
Romdahl, Axel	1880-1951	konsthistoriker, chef för Göteborgs konstmuseum, professor vid Göteborgs högskola.
Rosand, David	f.1938	Meyer Schapiro professor i konstvetenskap, Columbia University, New York. Renässansmåleri, grafik, modern konst, konstkritik.
Rossetti, Dante Gabriele	1828-82	engelsk målare och skald, preraphaelit, motiv från legend, dikt och fantasi.
Ruin, Hans	1891-1980	professor i filosofi, Åbo Akademi, författare.
Sandström, Sven	f.1927	professor i konstvetenskap, Lunds universitet.

Sarajas-Korte, Salme	f.1925	konsthistoriker, 1 amanuens Ateneum 1955-67, Finlands konstakademi 1967-83, docent Helsingfors universitet 1968, professors namn 1983.
Schantz, Philip von	1928-1998	svensk målare, tecknare, grafiker.
Sheppard, Anne	f.1951	fil.dr. i filosofi, Royal Holloway, University of London.
Simanainen, Timo	f.1956	museidirektör, Riihimäki konstmuseum.
Sinisalo, Soili	f.1941	museichef Ateneum, Helsingfors.
Sjöholm, Öyvind	f.1908	docent i kyrkohistoria, författare, konstnär, Uppsala.
Stenman, Gösta	1888-1947	konsthandlare i Stockholm: Stenmans konstsalong, samlare av finländsk konst: Samling Gösta Stenman.
Strengell, Gustaf	1878-1937	finländsk arkitekt, skriftställare.
Suihko, Niilo	1912-1973	konstmålare, lärare i materiallära vid Finlands konstakademi, konservator, Ateneum, Helsingfors.
Stewen, Riikka	f.1958	docent i konstvetenskap, Helsingfors universitet.
Sundborg, Bertil	1904-1986	konstkritiker o litteraturforskare.
Swinglehurst, Edmund	f.1917	chilensk målare och författare, utbildad i England.
Tandefelt, Henrik C.M.	1882-1943	konstnär, intendent på Sveaborg.
Tandefelt, Signe	1879-1943	konstkritiker, konstnär, Helsingfors.
Tanttu, Antti	f.1963	grafisk konstnär, Helsingfors.
Thesleff, Alexander August	död 1892	överdirektör väg-och vattenbyggnad, Ellens far.
Thesleff, Ellen	1869-1954	konstnär, målari, träsnitt, väggmålning etc.
Thesleff, Eynar	1867-1927	äldre bror till Ellen.
Thesleff, Gerda	1871-1939	keramiker, syster till Ellen.
Thesleff, Emilia Mathilda (Lilli)	f.Sanmark, död 1919	mor till Ellen.
Thesleff, Rolf	1878-1938	fil.dr., diplomat, ambassadör i Oslo, Rom och Köpenhamn, bror till Ellen.
Thesleff, Thyra	1880-1959	yngsta syster till Ellen.
Tavaststjerna, K.A.	1860-1898	finlandssvensk författare.
Tilghman, Ben	(?)	professor em. i filosofi, Kansas State University, författare i estetik o filosofi, Lawrence, USA.
Tomas, Vincent	1916-1995	professor em. i filosofi, Brown University, USA.
Vakkari, Johanna	f.1961	fil.lic. i konstvetenskap, Helsingfors universitet.
Valkonen, Markku	f.1946	direktör, kulturredaktör, konstkribent, Helsingfors.
Valkonen, Olli	f.1924	professor i konstforskning, intendent Ateneum, Helsingfors.

Webster, James Carson	f.1905	amerikansk specialist på konst och arkeologi.
Vehmas, Einari Johannes	1902-1980	konstkritiker, intendent 1953 vid Ateneum, Helsingfors.
Weisberg, Gabriel P.	f.1942	professor i konstvetenskap, Cleveland, Ohio, USA..
Verlaine, Paul	1844-96	fransk skald, symbolistpoet.
West, Petter Werner	1890-1959	inredningsarkitekt, Helsingfors.
Wimsatt, William K. Junior	1907-1975	amerikansk litteraturforskare.

Kommentarer till måleriteknik och konstnärligt uttryck i Ellen Thesleffs verk

Dessa kommentarer är framtagna som underlag för bildbeskrivningarna. Bilder av andra konstnärer och detaljförstorningar ingår inte.

Bild 9 <i>Eko</i> 1891	olja - skiktmåleri - <i>vått i vått</i> - breda drag m pensel & palettkniv - skrapat fram en skymt av sjön - arbetar frejdigt med färger, ljus o skugga	friskt och naturligt uttryck, levande, nästan skulpturalt, lyrisk morgonsfämning genom ljusbehandling
Bild 10 <i>Thyra Elisabeth</i> 1892	olja - skiktmåleri - pensel och palettkniv - trasa el svamp - skrapat m palettkniv - dukens struktur skymtar - milda färger	raffinerat uttryck, exponent för symbolismen, mycket mjukt p g a överlappande färger
Bild 11 <i>Aspar</i> 1893	olja - skiktmåleri: bakgrund, stammar, grenverk - först <i>vått i vått</i> - penslar av olika grovlek - mjuk penselföring - milda färger	sparsamt, lyriskt, mjukt och drömskt uttryck, luminism
Bild 12 <i>Violinspeterska</i> 1896	olja - kolskiss + <i>ébauche</i> i utspädd färg - skiktmåleri - komb. av <i>chiaroscuro</i> + <i>peinture claire</i> - bakgrund + kläder: långa penseldrag + mycket tunn färg + skrapning	harmoniskt uttryck - symbolistiskt innehåll, men inte rent symbolistisk måleriteknik: saknar det ytmässiga och dekorativa
Bild 13 <i>Thyra Thesleff</i> 1900	olja - skiktmåleri - välbalanserad komposition - grov penselföring - lugna mättade färger - kraftiga skuggor	säkrare och mera medvetet uttryck, stark och klar, markant i färg och form
Bild 14 <i>I stugan</i> 1891	pastell - hela ytan täckt med linjer av pastellkrita - övning i komposition och ljusbehandling - mörk kolorit	tidstrogen, levande bild av vardag i stugmiljö
Bild 15 <i>Sjöhovträtt</i> 1894-95	blyerts o sepia - mild sandfärgad bakgrund - spretig teckning i sepia - skuggning i blyerts	bildens uttryck mjukt och innehållsmättat, "ljusdunkel", ansiktet allvarligt och meditativt - avtryck av konstnärrens själ
Bild 16 <i>Barnhuvud (Yvonne)</i> 1903	torrnål: ristningar med nål på tryckplåt - dels mjukt krökta, dels spretiga linjer - monokromt	mjukt, runt, barnsligt uttryck nästan skulpturalt
Bild 17 <i>Fredagsmarknad, Florens</i> 1907	mjukgrund: teckning med blyerts på papper över mjukbehandlad plåt - monokromt	"ulligt uttryck", torgatmosfär
Bild 18 <i>Flickorna på ången</i> 1906	olja - breda, säkra drag med palettkniv - intensiva färger	uttrycker rörelse och livsglädje i ögonblicket, färgexpressionism och begynnande kolorism

Bild 18 d <i>Italienskt landskap</i> 1906	olja - teknik som föregående bild intensiva färger	kreativ komposition med expressivt uttryck tidig modernism, abstraherande
Bild 19 <i>Landskap från Toscana</i> . <i>Olivskog</i> 1908	olja - breda stråk med paletkniv - pastost pålagd färg, uppmurad yta - lyster av emalj - briljanta färger	kraftfullt och moget uttryck, italiensk touche, lyrisk expressionism
Bild 20 <i>Figurer i landskap</i> 1911	olja - penselmåleri - rena färger blandade med vitt = peinture claire - pointillistisk teknik - impressionistiskt färgval	ljust och friskt uttryck - dekorativt grepp - impressionistisk omedelbarhet
Bild 21 <i>Florens</i> 1913	olja - <i>vått i vått</i> med pensel, förutom färgaccenter pålagda med kniv eller pensel - tunnare färg - formen börjar upplösas - linjen blir viktigare	lätt och skicklig linje- och färgbehandling
Bild 22 <i>Vårlandskap med bergsjö</i> 1915	olja på pannå - bred och ganska våt pensel - stiliserade former - påfallande konturer - lysande klara färger	dekorativ och fauvvistisk i uttrycket - alltmer koloristisk
Bild 23 <i>La Rossa</i> 1915	olja och tempera - halvtäckande och schumrande tempera på oljegrunderad duk - pensel och svamp - duken syns fläckvis	lätt, skirt, elegant och drömskt uttryck
Bild 24 <i>Sjöhyporträtt</i> 1916	olja - skiktmåleri i kontrasterande färger - heltäckande, halvtäckande, schumrad teknik - klar färgsättning - lyster av emalj	uttryck av intelligent yrkeskvinna som typ, lugn men kraftfull, självsäker men självkritisk, ”min lilla marionett”, full kolorism
Bild 25 <i>Nature morte</i> 1919	olja - <i>vått i vått</i> - svamp, trasa och pensel - ljusa färgtoner	mjukt, skirt och drömligt uttryck - elegant
Bild 26 <i>Tulpaner</i> 1923	olja - glesa penseldrag, bredare än någonsin - mustiga dynamiska linjer - schumrade ytor - stram kolorit	lyriskt och poetiskt, lätt melankoliskt uttryck
Bild 27 <i>Yngling med lite</i> 1920-tal	kolteckning - breda och fasta linjer - sammanhängande rytmer	enhetlig och mjuk - jämvikt av stillastående och rörelse
Bild 28 <i>Porta Romana</i> 1909	trägravyr - liknar träsnitt men graverad i ändytan, inte i klyvytan - skålformade skärjärn för ytor - stickel för linjer	uttryck av södems mättade landskap
Bild 29 <i>Marionetter</i> 1907	träsnitt - linjer som underordnar sig motivet - tryckt för hand el med fot - glödande färger, många på samma stock	stilsrat uttryck med drag av klassiskt drama
Bild 30 <i>La Rossa A</i> 1914	träsnitt - grova kraftfulla linjer - teckning på stocken - starkt stiliserat	opersonligt uttryck, hårt stiliserad marionetttyp

Bild 31 <i>La Rossa B</i> 1914	träsnitt - smala, mjuka linjer - teckning på stocken - porträttlikt	lugnt, elegant, levande uttryck, mjukare och mera berättande
Bild 32 <i>Skördeflicka</i> 1922	negativt träsnitt med dubbla konturer - mjuk linjeföring - urskölpning av stocken (vita partier)	uttryck av ro och vila men samtidigt av beredskap
Bild 33 <i>Skrinnare</i> 1925	träsnitt - säkra, markerade linjer - plantryck, ej urskölpning av stocken	dramatiskt o fartyllt uttryck, glidflykt
Bild 34 <i>Elegi</i> 1924	träsnitt - markerat linjespel - lätt tryck på stocken - olika avdrag: svala nordiska resp. italienska färger	dekorativt lyriskt uttryck präglat av fantasi
Bild 35 <i>Florens</i> 1925	träsnitt - spel horisontaler/vertikaler - olika avdrag: 1) lätta linjer - ljusa färger 2) kraftigare linjer - brundominant	uttrycker: 1) lyrisk harmonisk morgonsättning 2) dov och dyster kvällsstämning
Bild 36 <i>Skördefolk</i> 1926	träsnitt - markerade former - borttorkad färg/bortskuret trä på ljusare partier - enhetlig gulbrun färgskala	kraftfull rörelse i vardagligt arbete, skördefärg
Bild 37 <i>Blommor i vas</i> 1918	akvarell och gouache på kartong - ytterst svaga blyertskonturer kring blommorna - gouachen binder den fritt flytande akvarellfärgen	drömlik - behärskad - immateriellt skir
Bild 38 <i>Sommarlandskap</i> 1921	akvarell - lätta blyertskonturer - akvarellfärgen får flöda fritt på vått papper	genuin italiensk landsbygd - ändå allmängiltig och tidlös, uttryck av stillhet och ro
Bild 39 <i>Toscana</i> 1925	akvarell - spel av korslagda linjer på diagonal - klara konturer - lätt kolorit - typ färglagd teckning på torrt papper	ljust, lätt och klart uttryck, mättat med vårens lokalfärg i Toscana
Bild 40 Pekkala gård 1998	fotografi av interiör	-
<u>Bildserie 42, väggmålari 1928</u>		
Bild 42 f <i>Dagen, flicka med råfsa</i> 1928	väggmålning - blyertsteckning och olja på väv - transparent färglinjemåleri - milda färger	dekorativt, fantasibetonat uttryck, i harmoni med sengustaviansk stil trots drag av enkel finsk/nordisk 1920-talsstil
Bild 42 g <i>Kvällen, solbärare</i> 1928	väggmålning - blyertsteckning och olja på väv - transparent färglinjemåleri - milda färger	dekorativt, fantasibetonat uttryck, i harmoni med sengustaviansk stil trots drag av italiensk ungrenässans och barock
<u>Bildserie 43, takmålari 1934</u>		
Bild 43 a <i>Flicka med fågel</i> 1934	kolteckning - mjuka heldragna linjer - svaga skuggningar	dekorativt fantasimättat uttryck

Bild 43 b <i>Kvinnlig gestalt som plockar blommor</i> 1934	kolteckning - mera improviserad linjeföring - skuggning	dekorativt fantasimåttat uttryck
Bild 43 d <i>Solbärare</i> 1934	kolteckning - driven teckning - pregnanta skuggor	” ” ”
Bild 43 c och 43 e <i>Karyatider</i> 1934	takmålning - olja och tempera på betong - mjuka heldragna linjer - svaga skuggningar - ljusa färgtoner i gult, rosa och grönt, blått, brunt	dekorativt å la Pompeji, värligt och lätt uttryck
Bild 44 <i>Källan</i> 1929	olja - grundering med svamp - penselmåleri i starkt förtunnad färg - än mjuka, än vassare penseldrag - fantasifulle färger - akvarellartat anslag	uttryck av rit och saga, livfull himmel och rök och vatten
Bild 45 <i> Eko</i> 1930	olja - osedvanligt luftig teknik - <i>vått i vått</i> med mycket utspädd färg - duken lyser igenom - ljusa färger - lätt hand - tunn pensel	mystiskt och ödemarksmåttat uttryck
Bild 46 <i>Våren (Ödemarkstyp)</i> 1935	olja - enkel linjeföring - hel- eller halvtäckande skiktmåleri med förtunnad färg - 1935 schumring - stripiget hår och grova drag - ljusa färger	frisk, fantasifull personifiering av våren
Bild 47 <i>Interiör</i> 1935	olja - skiktmåleri i förtunnad färg - både pensel och svamp (fluffig struktur) - gråvita penseldrag över gulgrön grund av försommargrönska	fångat ögonblicket - uttryck av solig försommardag
Bild 48 <i>Självpporträtt i hatt</i> 1935	olja - skiktmåleri, heltäckande, halvtäckande i förtunnad färg, schumrad i tjockare färg - mörk undermålning och ljus övermålning eller vice versa - textilier med olika textur	privatperson - enkelhet och stort allvar en ny saklighet - sparsmakad elegans
Bild 49 <i>Stjärnan</i> 1938	olja - utspädd färg på ljus grund - linjemåleri enbart med pensel - <i>vått på torrt</i> (fär torka emellan) - <i>penitimento</i> = ändringar	poetisk drömbild av fantasimotiv - linjerna behärskar ytan - ny dekorativitet
Bild 50 <i>Florens</i> 1939	olja - enkla och rena penseldrag, grova men ändå mjuka - starkt förtunnad färg - milda färger	uttryck av sprött, skimrande morgonljus, drömmen om Florens förverkligad i bild
Bild 51 <i>Poet</i> 1940	olja - skissartad teknik - temperamentsfulla penselstråk - starkt förtunnad färg - dekorativ form skapad av färg - enhetlighet trots polykromi - färgval påminner om harmonierna under den naturliga perioden	dekorativt uttryck av den skapande poetens tankemöda och vända - måttad med fantasi och poesi
Bild 52 <i>Kamp</i> 1940	olja - tjock och grov pensel - tjockare färg - övermålningar kors och tvärs - orosfärger i vitt, blått och brunt	orosmåttad o. expressiv - anfall och försvar - hot från den starkare, rädsla hos den svagare - utdragen kamp - vända o. pessimism
Bild 53 <i>Solkysnen (fantasi)</i> 1940-talet	olja - omväxlande linjer som snor sig i ett gyfter - upplöst bildform - kolorit av ljus och värme	expressiv - uttryck av och paradisisk lycka - glädje o. optimism

Bild 54 <i>Ikaros</i> 1940-talet	olja - återgång till styvare färg - mycket vitt i grunden - intensiv linjeföring mot total upplösning av formen - skiktmåleri, övermålning i klara färger - vita färgen behandlas som färg	total ytmässighet - närmar sig abstraktion - linjens perspektiv ersätts av färgens balans i bildytan - färg och rörelse präglar bilden
Bild 55 <i>Fågel/fantasi</i> 1945	kolteckning - fritt och ledigt utförd - två grovlekar av stift - väv av tunna linjer och grövre - ljus / skugga slumpvis	medvetet uttryck men samtidigt spontant - otvunget - fritt
Bild 56 <i>Poet</i> 1948	pastellkrita - linjespel i fri ytmässighet - kolorit som bländar	ljuvhet och bitterhet, lycka och tragik, fullständig frihet i uttrycket
Bild 57 <i>Chopins vals</i> 1930-talet	träsnitt - enkel och renodlad grafik - skissartad plastisk linjeföring - sparsam kolorit	elegant uttryck - fjäderlätt improvisation
Bild 58 <i>Kyssten</i> 1936	träsnitt - konturerna lättas upp av smala långsgående linjer - detaljerad teknisk beskrivning se bild 61 i texten	tänkvärd personifikation av bildtiteln
Bild 59 <i>Finlands vår</i> 1936	träsnitt " " " " " "	" " " "
Bild 60 <i>Tragisk mask</i> 1937	träsnitt " " " " " "	" " " "
Bild 61 <i>Guldfågeln</i> 1939	träsnitt - tryck på papper från målad, skuren och infärgad stock - detaljerad teknisk beskrivning i texten	klassisk skönhet - modern formfulländad fantasi
Bild 61 d <i>Guldfågeln</i> s stock 1939	förlaga i trä till <i>Guldfågeln</i> - långträ (klyvyta) - bakgrund - teckning - skurna linjer i konturerna - infärgning - ev. skuggning med trasa - tryckning på torrt papper - guldet sist	se bild 61

Verkförteckning

Verk av lärare och inspiratörer

Bild 1. Adolf von Becker, *Modersglädje* 1868, olja 53 x 68 cm.

Tillhör Ateneum, Helsingfors. (Marjatta Levanto, *Ateneum Guide*, Helsingfors 1987.

Foto: Matti Ruotsalainen.)

Bild 2. Gunnar Berndtson, *V.M.von Borns familj* 1890, olja 53 x 63 cm.

Tillhör Släktföreningen V.M. von Borns ättlingar. (Vykort, foto Fred Johansson.)

Bild 3. Pierre Puvis de Chavannes, *Doux Pays* (Pleasant land) 1882, olja på duk 230 x 428 cm. Tillhör Musée Bonnat, Bayonne. (*The Dictionary of Art*, band 25, London 1996.)

Bild 4. Eugène Carrière, *Paul Verlaine* 1890, olja på duk 61 x 51 cm.

Tillhör Musée d'Orsay, Paris. (*Musée d'Orsay Guide*, Paris 1986.)

Bild 5. Leonardo da Vinci, Detalj av *Nattvarden*, Kristus, Tomas och Jakob, 1495-98, fresk, mått anges ej. Finns i klostret Santa Maria delle Grazie, Milano.

(Fernando Wittgens, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1964, bild V.)

Bild 6. Masaccio, *Utdrivandet ur paradiset* cirka 1427, fresk, mått anges ej.

Finns i Brancaccikapellet, Santa Maria del Carmine, Florens. (H.W. Janson, *Konsten*, Stockholm 1992.)

Bild 7. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix* 1864-70, olja på duk 86 x 66 cm.

Tillhör Tate Gallery, London. (*The Dictionary of Art*, band 27, London 1996.)

Bild 8. Edvard Munch, *Madonna* 1894-95, olja på duk 91 x 70,5 cm.

Tillhör Nasjonalgalleriet, Olaf Schous gaver, Oslo. (Tone Skedsmo, *Olaf Schous gaver til Nasjonalgalleriet*. Oslo 1987.)

Verk av Ellen Thesleff

Detta avsnitt innehåller bilder och detaljbilder av Ellen Thesleff. Detaljbilderna redovisas i förteckningen endast vid fotografering av IR-video (bild 12 och 49), övriga detaljfotografier utmärks endast med ett x) i kanten, före respektive bildnummer.¹ Konstnärens namn uppges inte för Ellen Thesleffs bilder 9-39 och 41-61, (bild 40 är ett fotografi). Inom parentes anges i vilket bokverk bilden ingår samt om möjligt fotografens namn.

x) Bild 9. *Eko* 1891, olja på duk 61 x 43,5 cm. Privat ägo, Helsingfors.
(*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Antti Kuivalainen.)

x) Bild 10. *Thyra Elisabeth* 1892, olja på duk 41,5 x 34,5 cm. Tillhör Helsingfors Stads Konstmuseum, Samling Bäcksbäcka, Helsingfors. (*Totuus = kauneus. Bäcksbäckan suosikit* [Sanning = skönhet. Bäcksbäckas favoriter]. Helsingfors stads konstmuseums publikationer nr. 50. Helsingfors 1996. Fotograf specificeras ej.)

Bild 11. *Aspar* 1893, olja på duk 54,5 x 27,5 cm. Tillhör Ateneum, Helsingfors.
(*Nordiskt sekelskifte*, utställningskatalog nr. 585, Natnalmuseum. Stockholm 1996. Fotograf specificeras ej.)

Bild 12. *Violinspelerska* 1896, olja på duk 40 x 43 cm. Tillhör Ateneum, Helsingfors.
(*Nordiske Stemninger*, Nasjonalgalleriet, Oslo, Uddevalla 1987. Foto: Jacques Lathion.)

Bild 12 b. Detaljstudie, fotografering av IR-video, Ateneum. (Foto: Monica Schalin 2002.)

Bild 13. *Thyra Thesleff* 1900, olja på duk 42 x 46 cm. Privat ägo.
(Bildarkivet, Ateneum, Helsingfors 1997. Färgbild av diapositiv.)

Bild 14. *I stugan* 1891, pastell 54 x 50 cm. Tillhör Åbo Konstmuseum, Nils Dahlströms samling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 15. *Självporträtt, spegelbild*, signerad både 1894 och 1895, blyerts och sepia 31,5 x 23,5 cm. Tillhör Ateneum, Helsingfors. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 16. *Barnhuvud (Yvonne)* 1903, tornålsgrafik, bladet 20,7 x 18,2 cm, plåten 10,6 x 10,6 cm. Privat ägo. (Bildarkivet, Ateneum, Helsingfors 1997. Färgbild av diapositiv.)

¹ Detaljfotografierna och tillhörande översiktsbilder är framtagna av fil.dr. Stefan Gunnarsson, Evolutionsbiologiskt centrum, Biologisk strukturanalys, Uppsala universitet direkt från diapositiv som Ateneum ställt till förfogande. Bilderna är i slutfasen överförda på CD-skiva av Katharina Lagerquist, Katrineholm.

Bild 17. *Fredagsmarknad, Florens* 1907, mjukgrundsetsning, bladet 12,5 x 17 cm, plattan 10,6 x 10,7 cm. Tillhör Ateneum, Helsingfors. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto och arkiv: Bibliothèque National, Paris / Universitetsbiblioteket, Helsingfors.)

x) Bild 18. *Flickorna på ängen* 1906, olja på duk 59 x 60 cm. Tillhör Helsingfors Stads Konstmuseum, Samling Bäckesbacka. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 18 d. *Italienskt landskap* 1906, olja på duk 46,5 x 41,5 cm. Privatsamling. (*Yta och djup*, Ateneum, Helsingfors 2001. Foto: Janne Tuominen.)

Bild 19. *Olivskog. Landskap från Toscana* 1908, olja på duk 40,5 x 40,5 cm. Tillhör Ateneum, Helsingfors. (Marjatta Levanto, *Ateneum Guide*. Helsingfors 1987. Foto: Matti Ruotsalainen.)

Bild 20. *Figurer i landskap* 1911, olja på duk 113 x 113 cm. Tillhör Nordea Bank. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 21. *Florens* 1913, olja på duk, fäst på hardboard 40 x 40 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Timo Lehtinen.)

Bild 22. *Vårlandskap med bergsjö* 1915, olja på papp 26 x 30 cm. Tillhör Gyllenbergs konstmuseum, Helsingfors. (Villa Gyllenberg - konstsamling, Helsingfors 14.11.2001. Foto: Monica Schalin.)

x) Bild 23. *La Rossa. Flickporträtt* 1915, olja och tempera på duk 46 x 34 cm. Privat ägo. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

x) Bild 24. *Självporträtt* 1916, olja på duk 46 x 37 cm. Tillhör Ateneum, Helsingfors. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 25. *Nature morte* 1919, olja 41 x 41 cm. Tillhör Riihimäki stad/Riihimäki konstmuseum, Wähäjärven kokoelma [Wähäjärvisamlingen], Riihimäki. (*Riihimäen taidemuseon julkaisuja 1* [Riihimäki konstmuseums publikationer 1], Tammerfors 1996. Foto: Seppo Hilpo.)

x) Bild 26. *Tulpaner* 1923, olja på duk 45,5 x 40,5 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 27. *Yngling med lie*, början av 1920-talet, kolteckning 30,6 x 24,4 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 28. *Porta Romana* 1909, trägravyr, bladet 8,2 x 7,1 cm, stocken 6 x 5,1 cm. Tillhör Gösta Serlachius konststiftelse, Mänttä. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

x) Bild 29. *Marionetter* 1907, träsnitt 9,5 x 9,6 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 30. *La Rossa A* 1914, träsnitt 8,5 x 8,6 cm. (*Ellen Thesleff*, L. Bäcksbacka, Helsingfors 1955. Ägare och fotograf anges ej.)

Bild 31. *La Rossa B* 1914, träsnitt 36 x 25 cm. Privat ägo. (*Totuus = kauneus*, *Bäcksbackan suosikit* [Sanning = skönhet, Bäcksbackas favoriter], Helsingfors stads konstmuseums publikationer, nr. 50, Helsingfors 1996. Fotograf specificeras ej.)

Bild 32. *Skördeflicka* 1922, träsnitt 11,3 x 4,5 cm. (*Ellen Thesleff*, *Dikter och tankar*, Helsingfors 1954. Ägare och fotograf anges ej.)

Bild 33. *Skrinnare* 1925, träsnitt 23,8 x 31,4 cm. Tillhör Gösta Serlachius konststiftelse, Mänttä. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 34. *Elegi. En flicka med ros i hand* 1924, träsnitt 28 x 21 cm. Tillhör Ateneum, Helsingfors. (Bildarkivet, Ateneum, Helsingfors 1997. Färgbild av diapositiv.)

Bild 35. *Florens* 1925, träsnitt, bladet 26 x 36,5 cm, stocken 24 x 35,3 cm. Tillhör Ateneum. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 36. *Skördefolk* 1926, träsnitt, bladet 36,5 x 39,5 cm, stocken 35,5 x 42 cm. Tillhör Ateneum. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 37. *Blommor i vas* 1918, akvarell och gouache på kartong 41 x 33 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 38. *Sommarlandskap* 1921, akvarell 32,5 x 32,5 cm. Tillhör Joensuu konstmuseum, Olavi Turtiainens samling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 39. *Toscana* 1925, akvarell 42 x 51 cm. Tillhör Joensuu konstmuseum, Onni Okkonens samling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 40. Fotografi av interiören av gustavianska salen på Pekkala gård, Ruovesi. *Ellen Thesleffs väggmålningar* 1928-29, olja på väv fästad på faner. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 41. Magnus Enckell, *Sophie Aminoff* 1911, olja på duk 90 x 80 cm (mätt på ramen). Tillhör Pekkala gård. (Foto: Monica Schalin, Pekkala gård 2002.)

Bildserie 42. Tio fält i väggmåleriet, gustavianska salen, Pekkala gård 1928 (bild 42a-42k).
(Foto: Monica Schalin 2002 om ej annat anges.)

Bild 42 a. Dörröverstycke med växtrankor 62 x 93 cm.

Bild 42 b. Blomsterfält 204 x 70 cm.

Bild 42 bA. Detalj av 42 b.

Bild 42 bB. Detalj av 42 b. Foto med makroobjektiv.

Bild 42 c. *Morgonen. Basunängel* 204 x 73 cm.

Bild 42 d. *Morgonen. Den andra basunängeln* 204 x 73 cm.

Bild 42 e. *Dagen. Yngling med lie* 204 x 71 cm.

Bild 42 f. *Dagen. Flicka med räfsa* 204 x 72 cm.

Bild 42 fA. Rörelsestudier till bild 42 f. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto:Hannu Aaltonen.)

Bild 42 fB. Detalj av 42 f.

Bild 42 g. *Kvällen. Solbärare* 204 x 86 cm.

Bild 42 gA. Detalj av 42 g.

Bild 42 h. *Kvällen. Blomsternymf* 204 x 86 cm.

Bild 42 i. *Natten. Yngling som spelar på stjärnans strålar* 204 x 86 cm.

Bild 42 k. *Natten. Flicka som blåser på en stjärna hon fångat i sin hand* 204 x 99 cm.

Bildserie 43. Takmåleriet *Karyatider*, Konstnärsgillet's festsal [numera Konsthallens matsal], Helsingfors, 1934 (bild 43 a - 43 e).

Bild 43 a. *Flicka med fågel* 1934, detaljskiss, kolteckning 107 x 75 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 43 b. *Kvinnlig gestalt som plockar blommor* 1934, kolteckning, mått och ägare anges ej. (Bildarkivet, Ateneum, Helsingfors 1997, kopia av diapositiv.)

Bild 43 c. *Flicka med fågel* och *Kvinnlig gestalt som plockar blommor*, del av sidofält i Konsthallens tak, mått anges ej. (Foto: Monica Schalin 1999.)

Bild 43 d. *Solbärare* 1934, detaljskiss, kolteckning 185 x 125,5 cm. Privatsamling. (Bildarkivet, Ateneum, Helsingfors 1997, kopia av diapositiv.)

Bild 43 e. *Solbärare* 1934, del av mittfältet i Konsthallens tak, mått anges ej. (Foto: Monica Schalin 1999.)

x) Bild 44. *Källan* 1929, olja på duk 92 x 76 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 45. *Eko* 1930, olja på duk 71 x 50 cm. Privatsamling. (Thesleffutställningen, Ateneum, Helsingfors 1998. Foto: Monica Schalin.)

x) Bild 46. *Våren (Ödemarkstyp)* 1935, olja på duk 62 x 60 cm. Tillhör Helsingfors stads konstmuseum, Samling Bäcksbäcka. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 47. *Interiör* 1935, olja på faner 40 x 50 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 48. *Självporträtt i hatt* 1935, olja på duk 44 x 38 cm. Tillhör Ateneum. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 49. *Stjärnan* 1938, olja på duk 100 x 90 cm. Tillhör Ateneum. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 49 c-f. Detaljstudie, fotografering av IR-video, Ateneum. (Foto: Monica Schalin 2002.)

x) Bild 50. *Florens* 1939, olja på duk 41,5 x 51,5 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 51. *Poet* 1940, olja på duk 90 x 60 cm. Tillhör Aines bildkonststiftelse, Aines konstmuseum, Torneå. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 52. *Kamp* 1940, olja på duk 42,5 x 46 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 53. *Solkysen (Fantasi)* 1940-talet, olja på duk 88 x 75,5 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 54. *Ikaros* 1940-talet, olja på duk 69,5 x 52,5 cm. Tillhör Ateneum, införskaffad 5.2.1999. (Foto: Monica Schalin, Ateneum 13.11.2001.)

Bild 54 b. *Ikaros* från slutet av 1940-talet, olja på duk 70 x 53 cm. Tillhör Helsingfors stads konstmuseum, Katarina och Leonard Bäcksbäckas samling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 55. *Fågelfantasi* 1945, kolteckning 29,7 x 21 cm. Privatsamling. (*Ellen Thesleff*, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 56. *Poet* 1948, pastell 40 x 28 cm. Tillhör Helsingfors stads konstmuseum. (*Totuus = kauneus. Bäcksbäckan suosikit* [Sanning = skönhet. Bäcksbäckas favoriter], Helsingfors stads konstmuseums publikationer nr. 50, Helsingfors 1996. Fotograf specificeras ej.)

Bild 57. *Chopins vals* 1930-talet, träsnitt, bladet 39,8 x 28 cm. Privatsamling. (Ellen Thesleff, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 58. *Kyssten* 1936, träsnitt, bladet 47,5 x 34 cm, stocken 40,5 x 38 cm. Tillhör Ateneum. (Ellen Thesleff, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Jouko Könönen.)

Bild 59. *Finlands vår* 1936, träsnitt, bladet 30,5 x 23 cm, stocken 41 x 41 cm. Tillhör Ateneum. (Ellen Thesleff, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 60. *Tragisk mask* 1937, träsnitt, bladet 45,5 x 38,5 cm, stocken 40 x 40 cm. Tillhör Ateneum. (Ellen Thesleff, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Jouko Könönen.)

x) Bild 61. *Guldfågeln* 1939, träsnitt, bladet 38,7 x 29,7 cm. Tillhör Gösta Serlachius konststiftelse, Mänttä. (Ellen Thesleff, Ateneums publikationer nr 7, Helsingfors 1998. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 61 d. *Guldfågeln*s stock 1939, 40,5 x 38 cm. Tillhör Ateneum. (Foto: Monica Schalin, Ateneum 1999.)

Verk av andra konstnärer

Bild 41. Magnus Enckell, *Sophie Aminoff* 1911, olja på duk 90 x 80 cm (mätt på ramen). Tillhör Pekkala gård. (Foto: Monica Schalin, Pekkala gård 2002.)

42 gB. William Blake, *Atleten Spectre*, vänstra delen, grafik, efter 1818, mått anges ej. (*Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion. The Illuminated Books Vol. I.* Princeton, New Jersey 1998, 100.)

42 gC. *Ambitione* (Gerlind Werner, *Ripa's Iconologia* 1603, bild 35. Utrecht 1977, 76.)

46 d. Sandro Botticelli, *Primavera (Våren)*, högra delen, omkring 1480, olja på pannå 203 x 314 cm. Tillhör Uffizierna, Florens. (Constantino Guerra, *Florens. 235 färgfoton och en stadskarta*, Florens 1997. Fotografer specificeras ej.)

Bild 51 a. Mexicos vapen 5.2.1934. (*Wappen Bilder Lexikon*, München 1974.)

Bild 53 a. Henri Matisse. *La japonaise au bord de l'eau* 1905, olja på duk 35,2 x 28,2cm. Tillhör The Museum of Modern Art, New York. (*Henri Matisse. A Retrospective*. London, New York 1992. Foto: The Museum of Modern Art, New York.)

Bild 62. Magnus Enckell, *Självporträtt* 1891, olja, mått anges ej. Tillhör Tammerfors stads konstsamlingar. (Tapani Pennanen, *Magnus Enckell 1870-1925*, Tammerfors 1988. Foto: Jukka-Pekka Juvonen.)

Bild 63. Helene Schjerfbeck, *Landskap från Fiesole* 1894, olja med tillsats av vax 36 x 53 cm. Ägare anges ej. (Lena Holger, *Helene Schjerfbeck. Liv och konstnärsskap*, Stockholm, Göteborg, Oslo 1987-88, kat. nr 33. [Foto: Per Myrehed.]

Bild 64. Magnus Enckell, *Gossar på stranden* 1910, olja, mått anges ej. Privatsamling. (Tapani Pennanen, *Magnus Enckell 1870-1925*, Tammerfors 1988, s. 47. Foto: Ateljé Ajankuva.)

Bild 65. Ester Helenius, *Stilleben* 1920, olja på duk 47 x 54,5 cm. Tillhör Riihimäki konstmuseum, Wähäjärvis samling. (*Yta och djup*, Ateneum, Helsingfors 2001, s. 218. Foto: Seppo Hilpo.)

Bild 66. Sigrid Schauman, *Landskap från Paris* 1910, olja på trä 33 x 24 cm. Tillhör Ateneum. (*Yta och djup*, Ateneum, Helsingfors 2001, s. 303. Foto: Hannu Aaltonen.)

Bild 67. Helene Schjerfbeck, *Skidåkerskan* 1909, olja på duk 39 x 58 cm. Privatsamling. (*Yta och djup*, Ateneum, Helsingfors 2001, s. 144. Fotograf anges ej.)

Bild 68. Sigrid Hjertén, *Dekorativt huvud* 1918, olja 46 x 37 cm. Privatsamling. (*Sigrid Hjertén - Pioneer of Swedish Expressionism*, München, Berlin, Borås 1999-2000, s. 125. Fotograf anges ej.)

Bild 69. Ester Helenius, *Ängel* 1937, olja på kartong 119 x 71 cm. Tillhör Ateneum. (*Naisten huoneet. Taidetta Ateneumin kokoelmista* 1997. Foto: Bildkonsts centralarkiv.)

Bild 70. Sigrid Schauman, *Landskap från Frankrike* 1946, olja 33 x 41 cm. Tillhör Amos Andersons konstmuseum. (*Sigrid Schauman 1877-1979. Omfamnad av ljus*. Åbo 2002. Foto: Amos Andersons konstmuseum.)

Bild 71. Jean Fautrier, *Judinnan ur Gisslan* 1944-45, tjock impasto på papper, limmat på duk. Mått och ägare anges ej. (*Bra Böckers Lexikon*, band 7, Höganäs 1984. Fotograf anges ej.)

Bild 72. Jean Dubuffet, *L'Incertaine* ur *Corps de Dame* 1950, olja på duk 116 x 89 cm. Tillhör Louisiana Museum for Modern Kunst, Danmark. (*Jean Dubuffet*, utställningskatalog, Köpenhamn 1988-1989. Fotograf anges ej.)

Bildbilaga

Konstnärens namn uppges inte för Ellen Thesleffs verk (bild 9-39 och 42-61), men däremot för andra konstnärers verk (bild 41 och 62-72). Bild 40 är ett fotografi.

Bilderna redovisas i kronologisk ordning med följande undantag: av utrymmesskäl ligger

bild 12 efter bild 11-13

bild 26 efter bild 25-28

bild 46 efter bild 45-48.



Bild 1. Adolf von Becker, *Modersglädje* 1868. Olja 53 x 68 cm.



Bild 2. Gunnar Berndtson, *V. M. von Borns familj* 1890. Olja 53 x 63 cm.

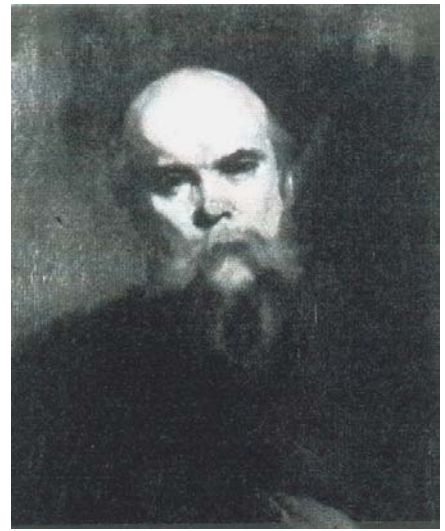


Bild 4. Eugène Carrière, *Paul Verlaine* 1890. Olja på duk 61 x 51 cm.



Bild 3. Pierre Puvis de Chavannes, *Doux Pays* [Pleasant land] 1882. Olja på duk 230 x 428 cm.

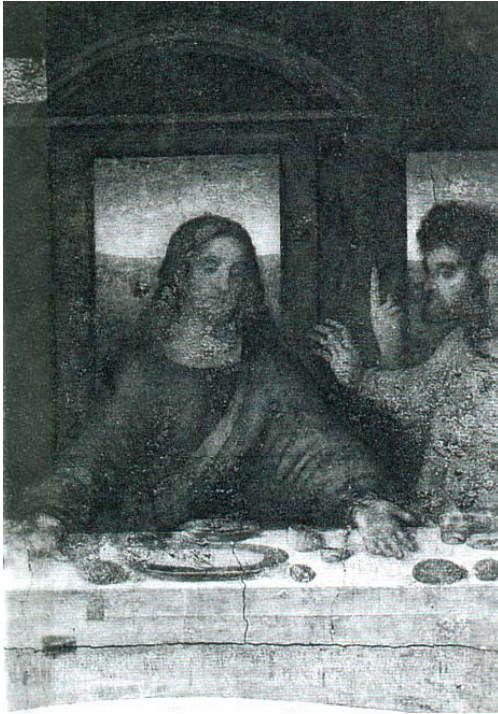


Bild 5. Leonardo da Vinci, detalj av *Nattvarden*, Kristus, Tomas och Jakob, 1495-98. Fresk, mått ej angivna.



Bild 6. Masaccio, *Utdrivandet ur paradiset*, ca 1427. Fresk, mått ej angivna.

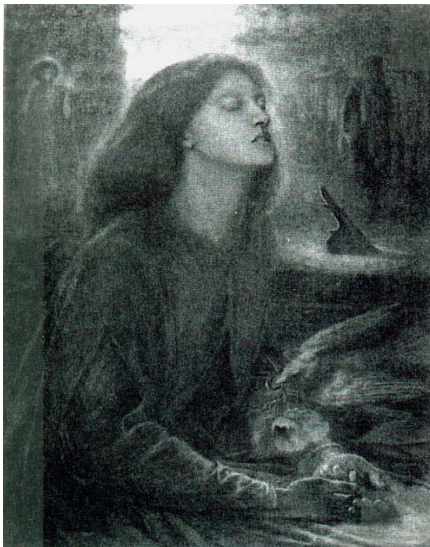


Bild 7. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-70. Olja på duk 86 x 66 cm.

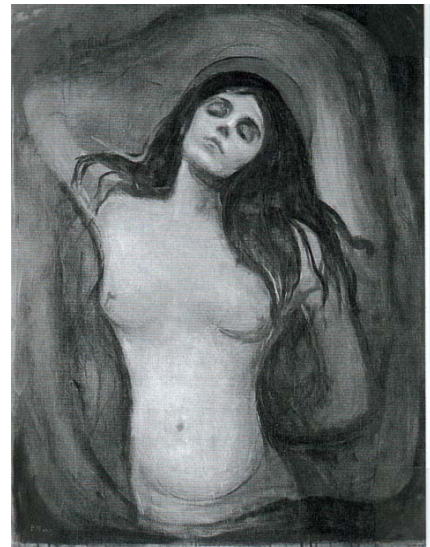


Bild 8. Edvard Munch, *Madonna* 1894-95. Olja på duk 91 x 70,5 cm.

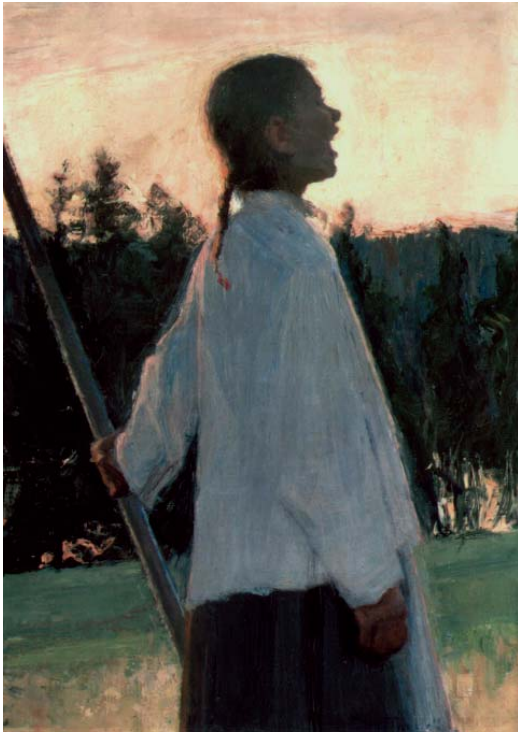
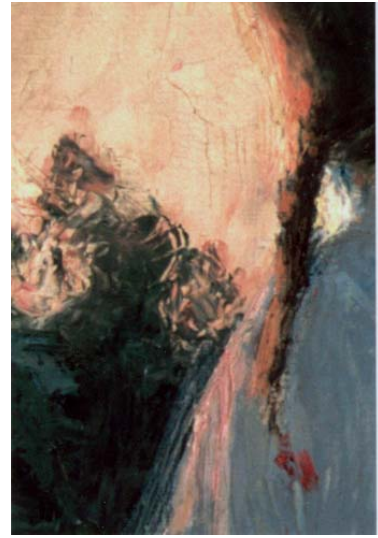


Bild 9.



9 a.



9 b.



9 c.

- Bild 9. *Eko* 1891. Olja på duk, 61 x 43,5 cm.
9 a. Detaljer kring flätan.
9 b. Skärningen mellan räfsa och kjol.
9 c. Vegetationen längst till höger.
9 d. Frimärke med *Eko* 1891, utgivet 30. 9. 1975.



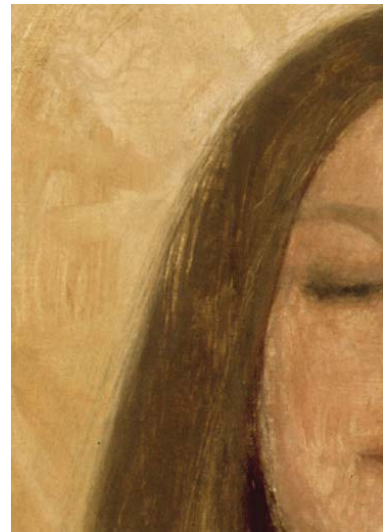
9 d.



Bild 10.



10 b.



10 a.



10 c.

Bild 10. *Thyra Elisabeth* 1892. Olja på duk 41,5 x 34,5 cm.

10 a. Öga, hår och bakgrund på vänster sida.

10 b. Utslaget hår på axeln till vänster.

10 c. Antydd gloria till höger om ansiktet.

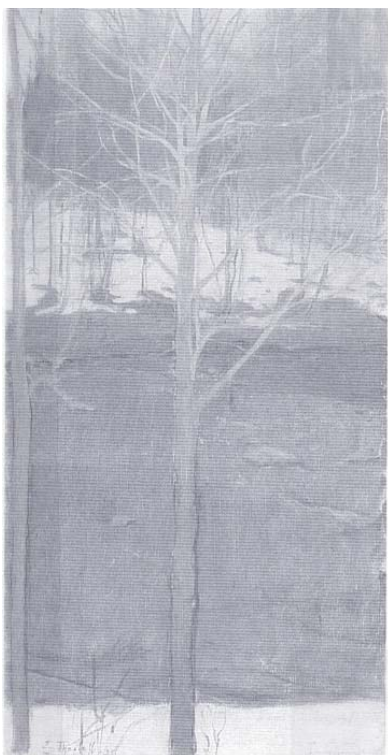


Bild 11. *Aspar* 1893. Olja på duk 54,5 x 27,5 cm.



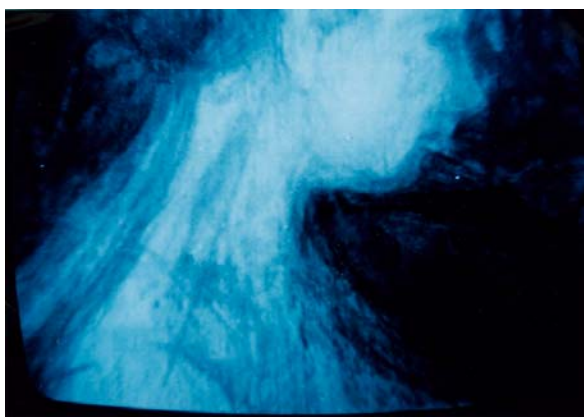
Bild 13. *Thyra Thesleff* 1900. Olja på duk 42 x 46 cm.



Bild 12. *Violinspelerska* 1896. Olja på duk 40 x 44 cm.



12 a. Utkast syns till höger om stråken.



12 b. Ändringar i konturer. Teknik IR-video.

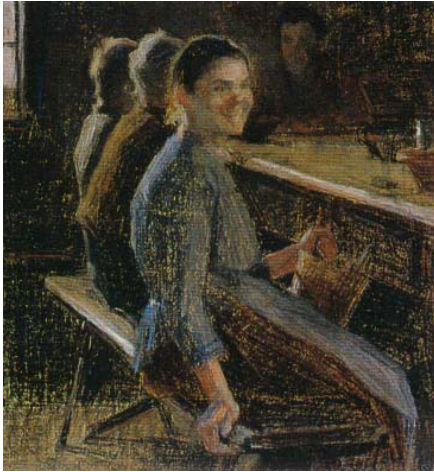


Bild 14. *I stugan* 1891. Pastell 54 x 50 cm.

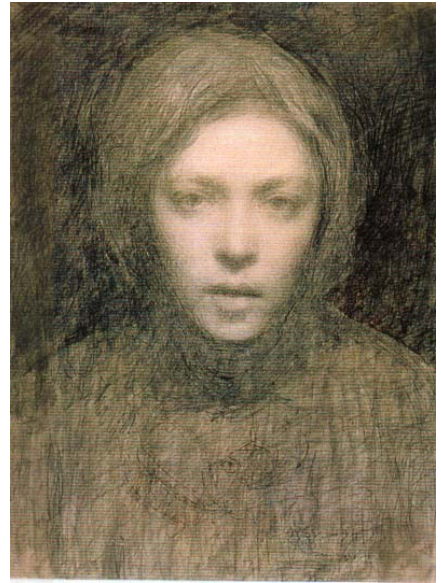


Bild 15. *Självporträtt*, signerad 1894 och 1895. Blyerts och sepia 31,5 x 23,5 cm.

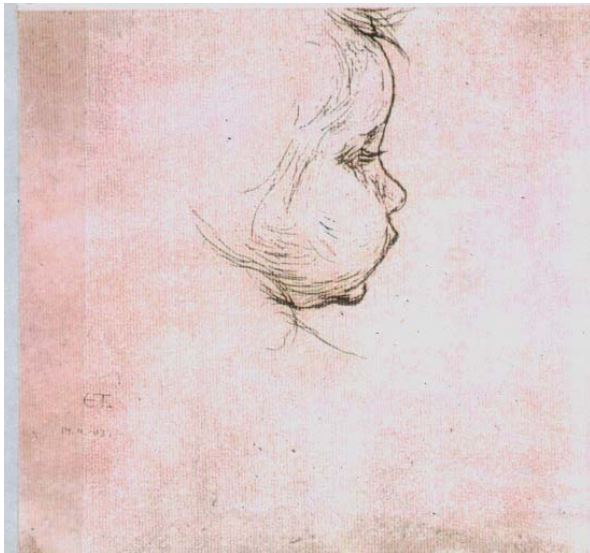


Bild 16. *Barnhuvud (Yvonne)* 1903. Tornålsgravyr, bladet 20,7 x 18,2 cm, plåten 10,6 x 10,6 cm.



Bild 17. *Fredagsmarknad, Florens* 1907. Mjukgrundsetsning, bladet 12,5 x 17 cm, plåten 10,6 x 10,7 cm.



Bild 18.



18 a.



18 b.



18 c.

Bild 18. *Flickorna på ängen* 1906. Olja på duk 59 x 60 cm.

18 a. Den vänstra flickans huvud och arm.

18 b. Den högra flickans huvud och överkropp.

18 c. Den vänstra flickans kjol.

Bild 18 d. *Italienskt landskap* 1906.
Olja på duk 46,5 x 41,5 cm.

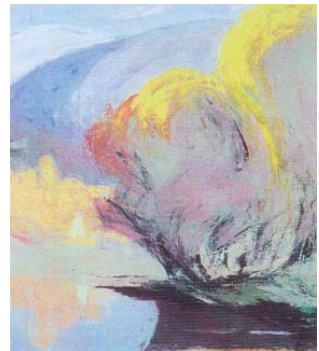




Bild 19. *Landskap från Toscana, Olivskog* 1908. Olja på duk 40 x 40 cm.



19 a. Foto i sidoljus visar palettknivens drag i pastos färg.

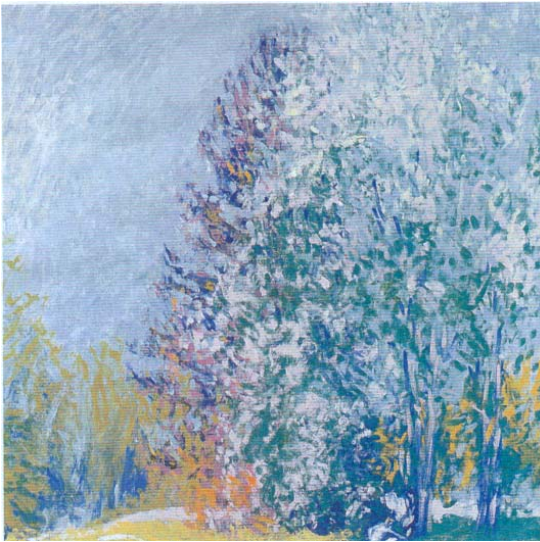


Bild 20. *Figurer i landskap* 1911. Olja på duk 113 x 113 cm.



Bild 21. *Florens* 1913. Olja på duk, fäst på pannå 40 x 40 cm.

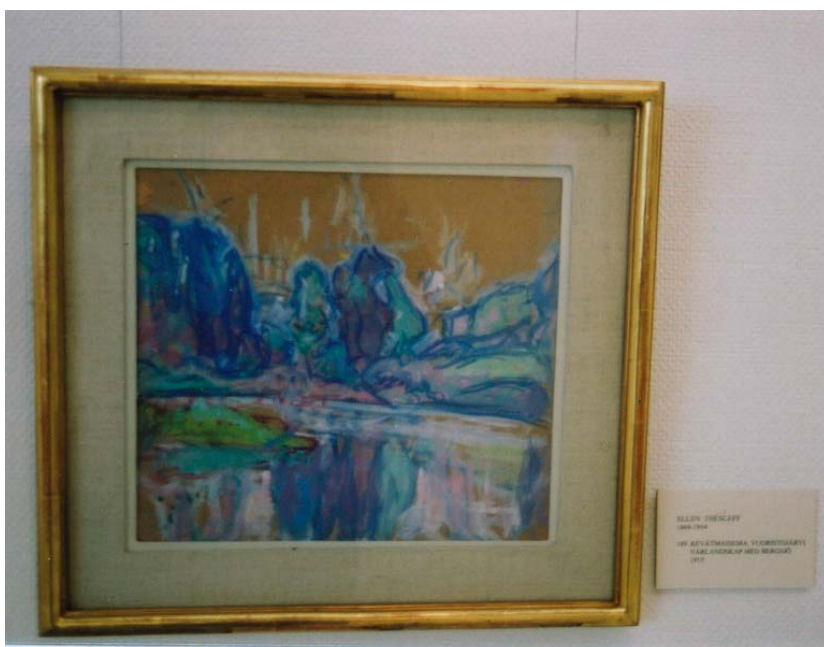
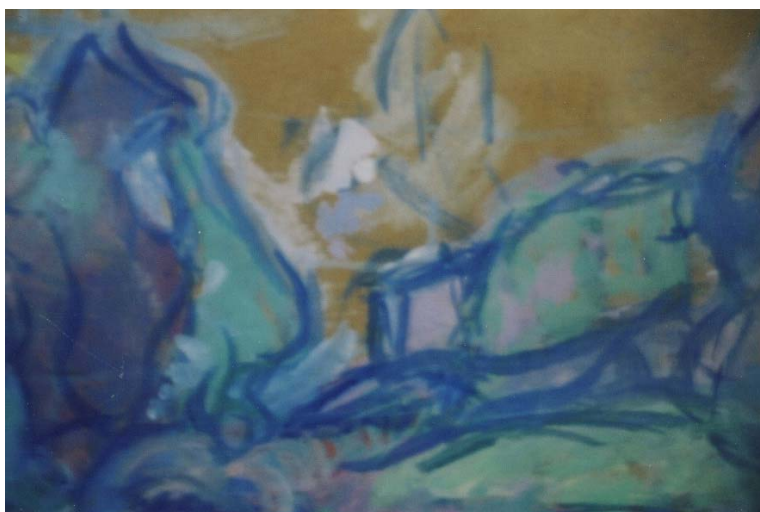


Bild 22. *Vårlandskap med bergsjö* 1915. Olja på papp 26 x 30 cm.



22 a. Skogspartierna kring det lilla huset. Detaljförstoring.



Bild 23.



23 a.



23 b.



23 c.

Bild 23. *La Rossa. Flickporträtt* 1915. Olja och tempera 46 x 34 cm.

23 a. Hår, nacke och bakgrund på höger sida i bild.

23 b. Signaturpartiet nere i höger hörn.

23 c. Mun, haka och hals samt bakgrund.



Bild 24.



24 b.



24 a.



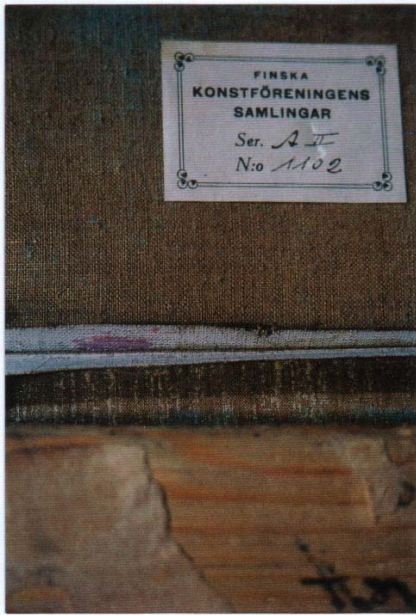
24 c.

Bild 24. *Självporträtt* 1916. Olja på duk 46 x 37 cm. Skiktmåleri med under- och övermålning.

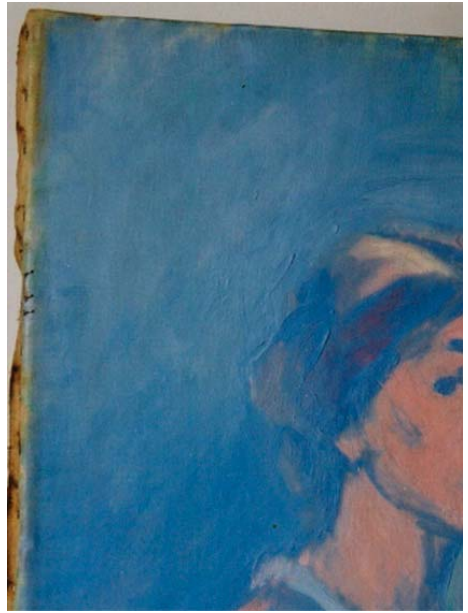
24 a. Bakgrund till höger om ansiktet.

24 b. Krag- och axelpartiet.

24 c. Hår och bakgrund.



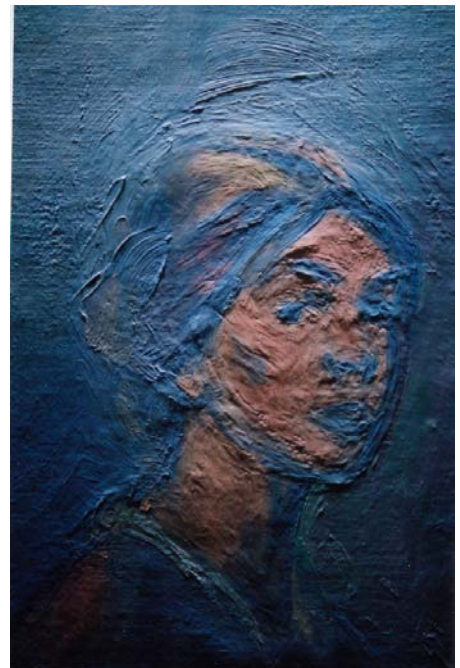
24 d.



24 e.



24 f.



24 g.

- 24 d. Rosa fläck i skarven mellan två dukar.
24 e. Lagning med spikar uppe i vänster kant.
24 f. Ansiktets konturer på baksidan av duken.
24 g. Konstnärens fingervtryck på kinden. Foto i sidoljus.



Bild 25. *Nature morte* 1919. Olja på ogrunderad duk 41 x 41 cm.



Bild 27. *Yngling med lie*,
början av 1920-talet.
Kolteckning 30,6 x 24,4 cm.



Bild 28. *Porta Romana* 1909. Trägravyr,
bladet 8,2 x 7,1 cm, stocken 6 x 5,1 cm.



Bild 26.



26 b.



26 a.



26 c.

Bild 26. *Tulpaner* 1923. Olja på duk 45 x 40 cm.

26 a. Tulpaner uppe till vänster.

26 b. Den svarta vasen.

26 c. Tulpaner uppe till höger.



Bild 29.



29 a.



29 b.



29 c.

Bild 29. *Marionetter* 1907. Träsnitt 9,5 x 9,6 cm.

29 a. Othellos huvud och överkropp.

29 b. Jagos randiga ben.

29 c. Desdemonas kjol med turnyr.



Bild 30. *La Rossa A* 1914.
Träsnitt 8,5 x 8,6 cm.



Bild 31. *La Rossa B* 1914.
Träsnitt 36 x 25 cm.



Bild 32. *Skördeflicka* 1922.
Träsnitt 11,3 x 4,5 cm.



Bild 33. *Skrinnare* 1925.
Träsnitt 23,8 x 31,4 cm.



Bild 34. *Elegi. En flicka med ros i hand* 1924. Träsnitt 28 x 22,5 cm.



Bild 36. *Skördefolk* 1926. Träsnitt, bladet 36,5 x 39,5 cm, stocken 35,5 x 42 cm.



Bild 35. *Florens* 1925. Träsnitt, bladet 26 x 36,5 cm, stocken 24 x 35,3 cm.



Bild 37. *Blommor i vas* 1918.
Akvarell och gouache på kartong 41 x 33 cm.



Bild 38. *Sommarlandskap* 1921.
Akvarell 32,5 x 32,5 cm.



Bild 39. *Toscana* 1925.
Akvarell 42 x 51 cm.



Bild 40. Fotografi av interiören av gustavianska salen på Pekkala gård, Ruovesi. Ellen Thesleffs väggmålningar över dygnets tider 1928-29. Olja på väv fästad på faner. Figurfält och blomsterfält. Takkronan skymmer ett dörröverstycke.

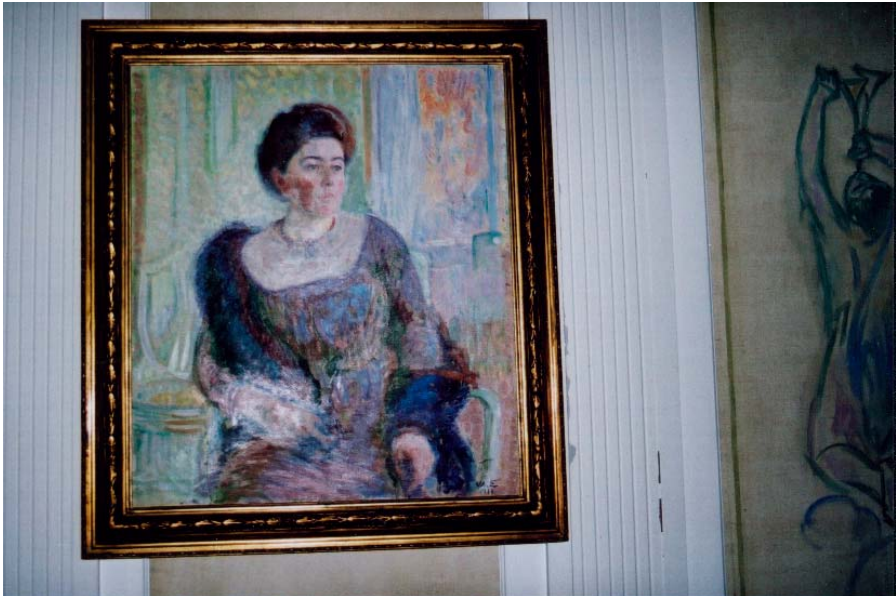


Bild 41. Magnus Enckell, porträtt av *Sophie Aminoff* 1911. Olja på duk, mått 90 x 80 cm (mätt på ramen).

Bildserie 42. Tio fält i väggmåleriet, Pekkala gård 1928 (bild 42 a-42 k).



42 a. Dörröverstycke med växtrankor 62 x 93 cm.



42 fA. Rörelsestudier till bild 42 f.



42 b. Blomsterfält 204 x 70 cm.

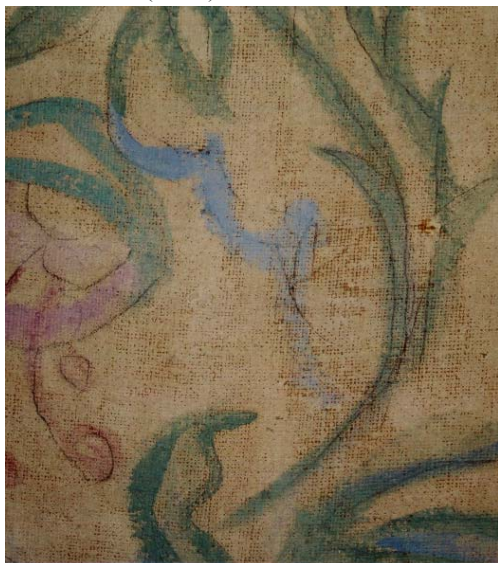


Bild 42 gB. William Blake, atleten *Spectre*, vänstra delen, ur *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion*.

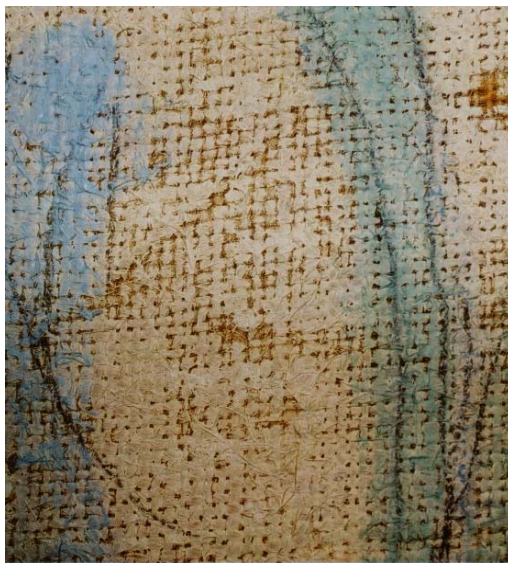


Bild 42gC. *Ambitione* ur *Ripa's Iconologia* 1603.

Bildserie 42 (forts.).



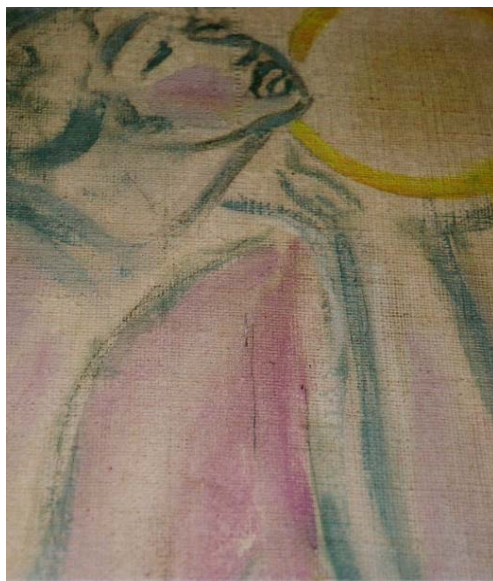
42 bA. Detalj av blomsterfält.
Blyertsteckning syns igenom.



42 bB. Detalj av samma blomsterfält.
Blyertsteckning, vävens struktur och fanerets
yta syns väl. Foto med makroobjektiv.



42 fB. Detalj av *Flicka med räfsa. Dagen*.
Blyertsteckning och vävens struktur syns
tydligt.



42 gA. Detalj av *Solbärare. Kvällen*.
Blyertsteckning skymtar igenom på axlar,
hals och haka, samt på solens skiva.

Bildserie 42 (forts.).



42 c. *Basunängel. Morgonen.*
204 x 73 cm.



42 d. *Den andra basunängel.*
Morgonen. 204 x 73 cm.



42 e. *Yngling med lie. Dagen.*
204 x 71 cm.



42 f. *Flicka med räfsa. Dagen.*
204 x 72 cm.

Bildserie 42 (forts.).



42 g. Solbärare. Kvällen.
204 x 86 cm.



42 h. Blomsternymf. Kvällen.
204 x 86 cm.



42 i. Yngling som spelar på
stjärnans strålar. Natten.
204 x 86 cm.



42 k. Flicka som blåser på en
stjärna hon fångat i sin hand.
Natten. 204 x 99 cm.

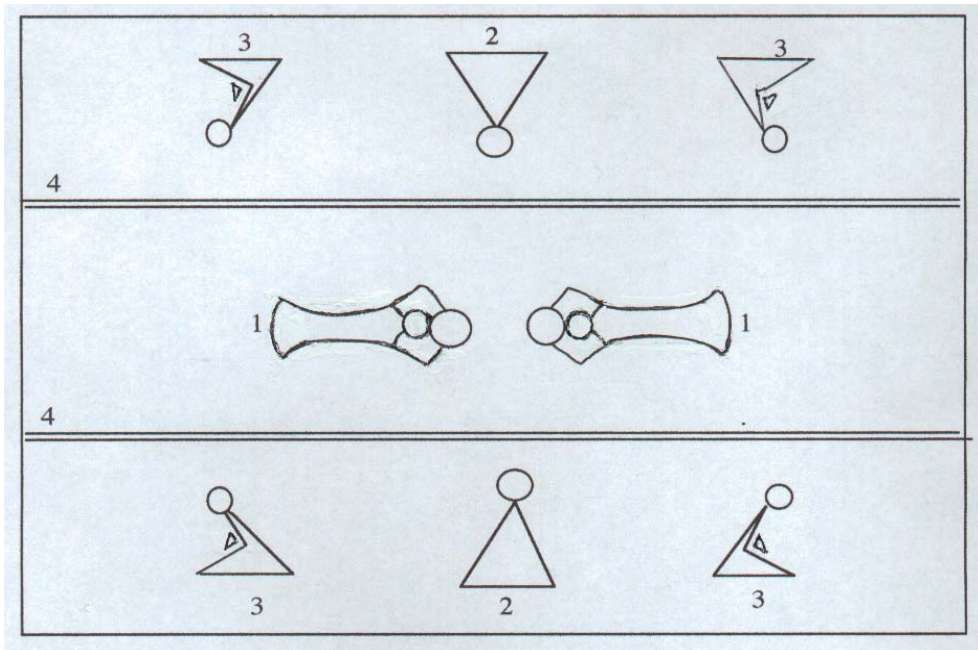


Bild 43. Schematisk helhetsskiss. Tecknat av Monica Schalin 12.10.2002.

1. Karyatiderna i mittfältet.
2. Kvinnlig gestalt som plockar blommor mitt på vardera sidofältet.
3. Flicka med fågel ytterst på vardera sidofältet.
4. Takbjälkar.



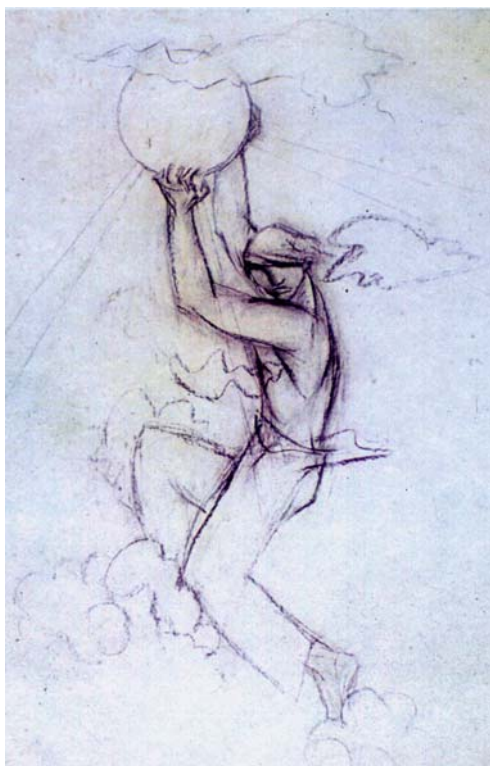
43 a. *Flicka med fågel* 1934.
Detaljskiss, kolteckning 107 x 75 cm.



43 b. *Kvinnlig gestalt som plockar blommor* 1934.
Detaljskiss, kolteckning, mått ej angivna.



43 c. *Flicka med fågel och Kvinnlig gestalt som plockar blommor* 1934.
Del av sidofält, mått ej angivna.



43 d. *Solbärare* 1934. Detaljsskiss kolteckning 185 x 125,5 cm.



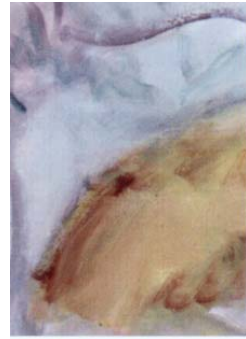
43 e. *Solbärare* 1934. Del av mittfältet, mått ej angivna.



Bild 44.



44 b.



44 a.



44 c.

Bild 44. *Källan* 1929. Olja på duk 92 x 76 cm.

44 a. Den vänstra flickans hår.

44 b. Källans vatten.

44 c. Röken till höger.



Bild 47. *Interiör* 1935. Olja på faner 40 x 50 cm.

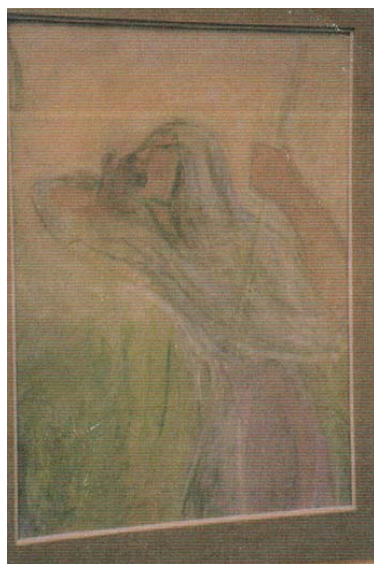


Bild 45. *Eko* 1930. Olja på duk 71 x 50 cm.



Bild 48. *Självporträtt i hatt* 1935. Olja på duk 44 x 38 cm.



Bild 46.



46 a.



46 b.



46 c.

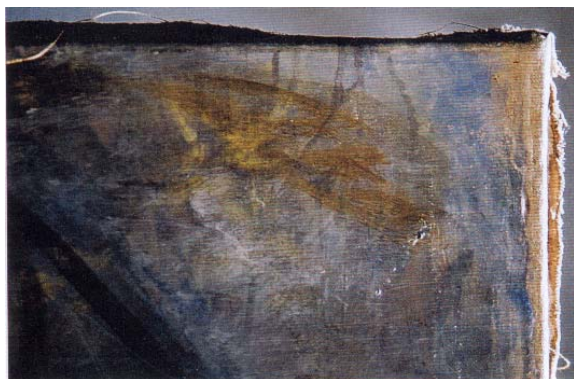
Bild 46. *Våren* (Ödemarkstyp) 1935. Olja på duk 62 x 60 cm.
 46 a. Pannan till höger i bild och bakgrund.
 46 b. Håret till vänster i bild och bakgrund.
 46 c. Fågeln i handen.
 46 d. Botticellis *Våren*, högra delen: *Våren*, Chloris, *Västanvinden*.



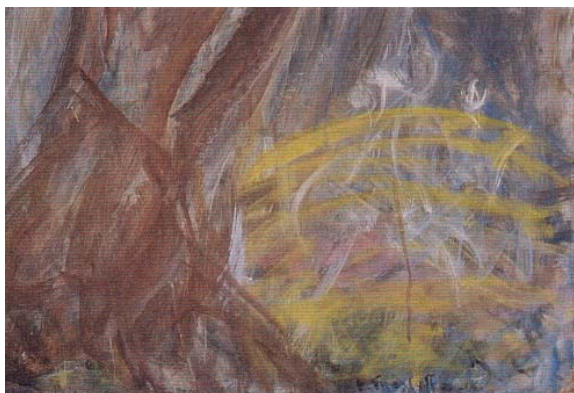
46 d.



Bild 49.

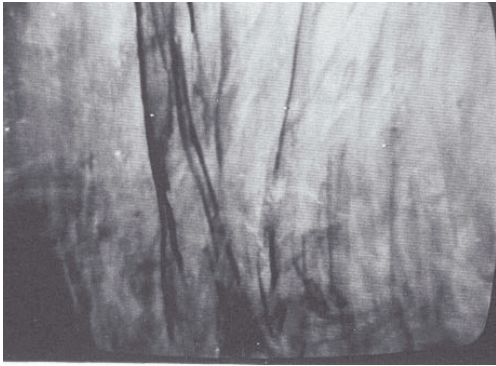


49 a.

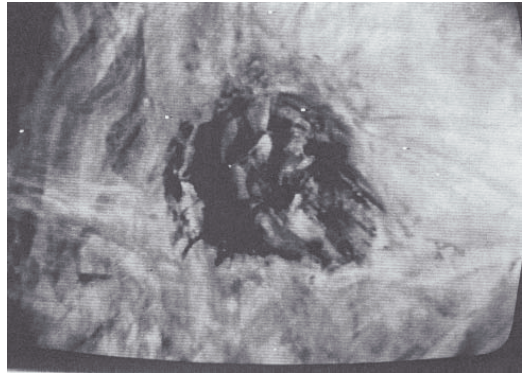


49 b.

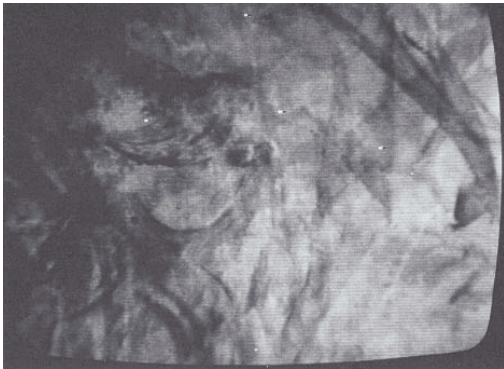
Bild 49. *Stjärnan* 1938.
Olja på duk 100 x 90 cm.
49 a. Grunderingen skymtar
uppe i högra hörnet.
49 b. Vegetationen på marken.



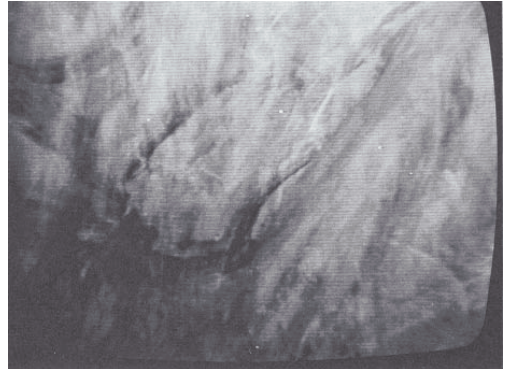
49 c. Trädets struktur. IR-video.
Jfr kolskiss och färgbild.



49 d. Kvinnans arm t.v. om huvudet. IR-video.
Jfr kolskiss och färgbild.



49 e. Kraftfull linje vid kvinnans öga. IR-video.
Jfr kolskiss och färgbild.



49 f. Mannens bälte. IR-video.
Jfr kolskiss och färgbild.



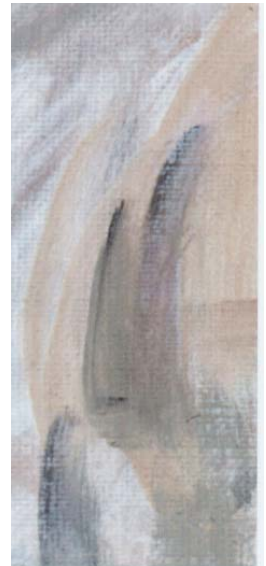
Bild 50.



50 a.



50 b.



50 c.

Bild 50. *Florens* 1939. Olja på duk 41,5 x 51,5 cm.
50 a. Skog till höger om kupolen med bakgrund över.
50 b. Vatten under och något till vänster om mitten.
50 c. Vänstra delen av kupolen och cypresser.



Bild 51. *Poet* 1940. Olja på duk 90 x 60 cm.

51 a. Mexicos vapen 5.2.1934.





Bild 52. *Kamp* 1940. Olja på duk 42,5 x 46 cm.



Bild 53. *Solkysen (fantasi)* 1940-talet.
Olja på duk 98 x 75,5 cm.



53 a. Henri Matisse,
La japonaise au bord de l'eau 1905.
Olja på duk 35,2 x 28,2 cm.



Bild 54. *Ikaros* 1940-talet. Olja på duk 69,5 x 52,5 cm.



54 b. *Ikaros* från slutet av 1940-talet. Olja på duk 70 x 53 cm.



54 a. Solens strålar. Skiktmåleri med övermålning. Foto i sidoljus.



Bild 55. *Fågelfantasi* 1945.
Kolteckning 29,7 x 21 cm.



Bild 56. *Poet* 1948. Pastell 40 x 28 cm.



Bild 57. *Chopins vals* 1930-talet.
Träsnitt, bladet 39,8 x 28 cm.



Bild 58. *Kyssten* 1936. Träsnitt,
bladet 47,5 x 34 cm, stocken 40,5 x 38 cm.



Bild 59. *Finlands vår* 1936. Träsnitt,
bladet 30,5 x 23 cm, stocken 41 x 41 cm.



Bild 60. *Tragisk mask* 1937. Träsnitt,
bladet 45,5 x 38,5 cm, stocken 40 x 40 cm.



Bild 61.



61 a.



61 c.



61 b.



61 d.

Bild 61. *Guldfågeln* 1939.
Träsnitt blad 38,7 x 29,7.
61 a. Öga och hår.
61 b. Fågeln i flykt.
61 c. Handen mot läpparna.
61 d. *Guldfågeln*s stock 1939,
mått 40,5 x 38 cm.

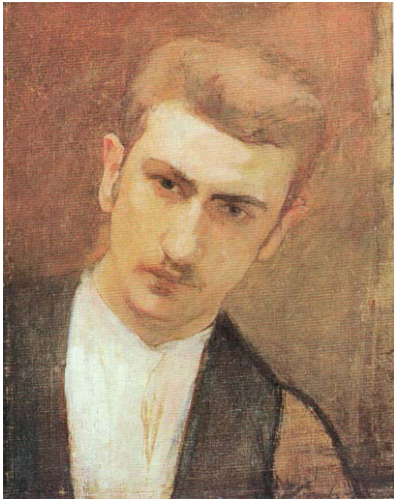


Bild 62. Magnus Enckell,
Självporträtt 1891.



Bild 63. Helene Schjerfbeck,
Landskap från Fiesole 1894.



Bild 64. Magnus Enckell, *Gossar på stranden* 1910.



Bild 65. Ester Helenius, *Stilleben* 1920.



Bild. 66. Sigrid Schauman,
Landskap från Paris 1910.

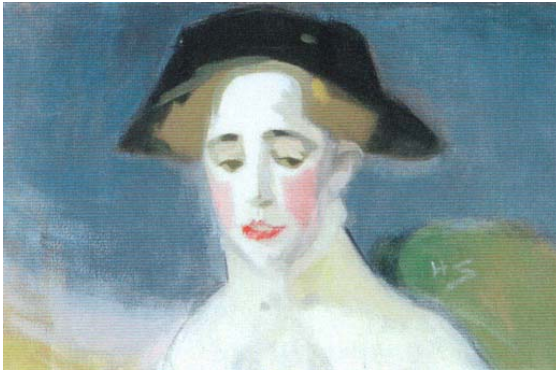


Bild 67. Helene Schjerfbeck, *Skidåkerskan* 1909.

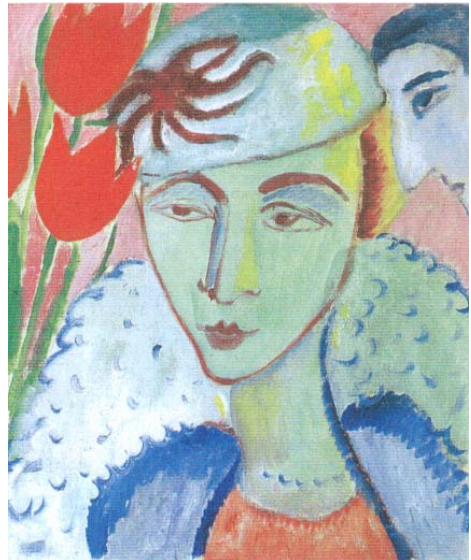


Bild 68 . Sigrid Hjertén,
Dekorativt huvud 1918.

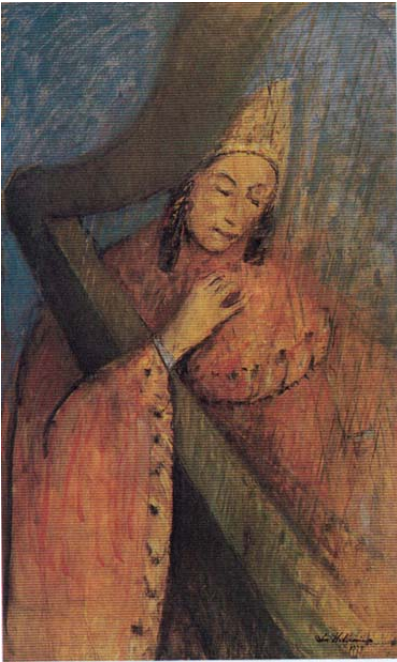


Bild 69. Ester Helenius, *Ångel* 1937. Bild 70. Sigrid Schauman, *Landskap från Frankrike* 1946.



Bild 71. Jean Fautrier, *Judinnan ur Gisslan* 1944-45.



Bild 72. Jean Dubuffet, *L'Incertaine* (Den osäkra) ur *Corps de Dame* (Kvinnokroppen) 1950.

Summary

Målarpoeten Ellen Thesleff: Technique and Artistic Expression

The term målarpoeten (“poet with paint”) used in the title of this dissertation derives from a letter written by Ellen Thesleff (1869-1954) to her sister Gerda in 1952: “Further I hope the critics will understand that I am number one amongst the målarpoeter that do not exist” (regarding the concept “målarpoeten”, see diss., section 1.4.4). Furthermore, there is a connection between the word målarpoeten and Ellen Thesleff’s lyrical 1940 oil painting Poet, picture 51 in dissertation (regarding the concept “lyrical” see diss., section 1.4.4). Ellen Thesleff’s many techniques and varying forms of expression capture the imagination. With education at painting schools in Finland and Paris, her works of art develop during a long succession of years through the help of impulses taken from her surrounding world, from early modernism to freer artistry. My intention is to attempt to provide a collective picture of technique/medium and expression as used in Ellen Thesleff’s paintings.

In the Ateneum Art Museum exhibitions “Ellen Thesleff” in 1998 and “Surface and Depth: Early Modernism 1890-1920” in 2001, a large number of works in private ownership were displayed, works which had long been inaccessible to the general public. Even if through these exhibitions Ellen Thesleff’s work became better known in Finland, the fact remains that her work is still relatively unknown in other countries, including Sweden. This especially pertains to her latter works.

The method of action taken has been to study Ellen Thesleff’s works at exhibitions, museums and institutes as well as her wall mural at Pekkala Manor in Finland and her ceiling mural at the Kunsthalle Helsinki. Furthermore, an attempt was made to create a picture of Ellen Thesleff’s artistry through interviews with specialists in oil painting and engravings, with relatives and other Thesleff experts. With the help of modern investigative methods the techniques used in individual works taken from Ellen Thesleff’s different periods of painting have been researched.

The dissertation consists of six sections. Section 1, “Introduction”, addresses the intent of the dissertation and several issues worthy of investigation, as well as an overview of earlier research and literature concerning Ellen Thesleff. Material and methods are presented and the terms “technique” and “expression”, as well as other specific terms used in this dissertation, are defined. Section 2, “Background”, briefly describes the predominate styles in France and the Nordic countries which are relevant to the period in which Thesleff worked, providing insight into Ellen Thesleff’s studies and sources of inspiration. Sections 3 to 5 comprise the main body of the dissertation, where every section represents a period of Thesleff’s work. Section 3, “The Natural Period, 1890-1905”, comprises Ellen Thesleff’s early paintings and is dominated by her lifelike rendering of the motive at hand. In section 4, “The Color Period, 1906-1927”, colors more and more characterize Thesleff’s paintings. In section 5, “The Free Period, 1928-1950”, a new freedom in choice of motive,

painting technique and artistic expression is seen. These various periods are more closely defined in the introduction of each section, whereupon the art works' technique and expression are presented and commented upon. Each section concludes with brief comments on Ellen Thesleff's work as such and in relation to several artists' works during that specific period. Section 6 addresses the issues put forth in section 1.

Section 1, Introduction

1.1 Purpose and investigation

The intent of this dissertation is to study Ellen Thesleff's technique, choice of medium, and expression, and thereby reflect the versatility of her artistic abilities. This is made possible by posing several questions, firstly regarding technique and medium: Why does Ellen Thesleff work with so many techniques and mediums? Was it to learn how to master each and every one of them? Or was it to further her painting technique? Is it possible to establish interplay between Ellen Thesleff's oil painting and other mediums?

As regards artistic expression, several questions arise: which factors contribute to the understanding of expression in Ellen Thesleff's work, how does technique manifest itself in the expression, what is characteristic of the artistic expression seen in Ellen Thesleff's paintings, and, as a more general question, why does Ellen Thesleff's modernism seem to be so distinctive. Finally, several additional questions regarding Ellen Thesleff's work are addressed, questions which could be considered newsworthy.

1.2 Earlier research and literature

Leonard Bäckbacka's 1955 monograph of Ellen Thesleff, Salme Sarajas-Korte's articles (written during 1981-2001), and the Ateneum Art Museum's Thesleff exhibition catalogues are of fundamental importance. Characteristics of painting's breakthrough in Finland during the years 1908-1914, as defined by Olli Valkonen in 1973, Lars Pettersson's 1955 article on artists in Ruovesi, Finland, and, last but not least, Gordon Craig's works on the antique mask's role in theatre (published during 1908-1921) have also been valuable. Finally, the booklet "Ellen Thesleff: Poems and Thoughts", collected and compiled by Thesleff's brother-in-law, Gunnar Castrén, in 1954 should be mentioned.

Additional literature regarding oil painting, engraving, and especially woodcut techniques is derived from a broad selection, from Vasari's theories from renaissance Florence and Ripa's "Iconologia", to works from modern times. Literature regarding the concept of "expression" embraces elements of classical realism and Symbolism, Fauvism, Expressionism, Modernism, etc.

1.3 Material and method

Material used is collected from various sources, such as studies of Ellen Thesleff's sketchbooks and technique by Infrared (IR) video imaging (in conjunction with Tuulikki Kilpinen) at the Ateneum Art Museum. Helpful information as pertains technique and expression was obtained by investigating partial enlargements of Thesleff's paintings with Stefan Gunnarsson from the Department of Evolutionary Biology at Uppsala University in Sweden, as well as by going through further material from institutions, museums, and archives. It has been especially interesting to study Ellen Thesleff's wall mural at Pekkala Manor and her ceiling mural at the Kunsthalle Helsinki.

As regards work methods used in sections 1, 2, and 6, the table of contents provides a palpable outline. Sections 3 to 5 contain circa 50 pictures of works by Ellen Thesleff, divided up into nine different mediums, with oil paintings and woodcuts dominating. Every piece of art is described outgoing from its derivation and subject and is analyzed as regards technique/medium and expression; thereafter connections are made between Thesleff's works, classical artists, Thesleff's contemporaries, and, in a more general manner, to Thesleff's objects of inspiration and teachers. Each period is summarized with brief comments on Ellen Thesleff's work as such and in relation to other artists who were her contemporaries.

1.4 Analysis of concepts

After delineating previous interpretations of the concepts of "technique" and "expression", specific definitions, designed for use in this dissertation, were created. The definition of technique includes both 1) the manner in which the artistic material is handled and 2) the medium used. In this manner both formal changes in color, form, and technique (1) and Ellen Thesleff's various mediums (oil, pen and ink, copper lithographs, woodcuts, watercolors, and murals) (2) are noted. As regards woodcuts, instead of systematically describing the paintings' techniques in general terms, the dissertation concentrates on Ellen Thesleff's application of technique, a process whereby she often modifies existing methods and develops her own variation of them.

The definition of expression derives from the three concepts of "artist" (A), "work of art" (W), and "observer" (O). Thus "expression" is comprised of (A), the artist's intellect, thoughts, and intentions combined with (W), the esthetic characteristics and/or emotional characteristics of a work of art and (O), the observer's understanding of or personal impression of a work of art. In other words, the concept of "expression" implies that the artist (A) has sought after a certain expression, which is transferred to a work of art (W), and that the observer (O) experiences this as a personal impression. Furthermore, analysis includes definitions of a number of specific concepts and terms that are used in the dissertation.

Section 2, Background

2.1 Styles from 1890 and on in France and the Nordic Countries

New styles developed in rapid succession, emanating from the French genre and landscape styles. Gains made within painting and technique during the Impressionist movement were followed by oppositional movements such as Symbolism's personally rendered mystical philosophical creations, Synthetism's more stylized superficial art creations, and Fauvism's emotional color revolution, where form is subordinate to color and rhythm. Informalism, first seen during the 1940s, made use of random and incidental shapes, bordering on the edges of the abstract.

At the turn of the 19th century, Nordic art was characterized by criticism towards the then prevalent art monopoly and an active exchange of exhibitions started between the Nordic countries, Paris and Düsseldorf. Even in the Nordic countries, various movements succeeded one another: from the Nordic "stämningmåleri" (lyrical/sentimental paintings) followed by the SEPTEM group (lead by prominent art figure Magnus Enckell) to Sigurd Frosterus (who advocated the use of pure colors) and to the NOVEMBER group (a group with an alignment towards Expressionism tempered with national characteristics).

2.2 Ellen Thesleff's schooling, self-study and inspiration

Ellen Thesleff acquired her first knowledge of painting at home from her father, Alexander August Thesleff, who she afterwards judged to have been her best teacher. Her early schooling took place in Finland from 1885-1890, first at Adolf von Becker's drawing school, then at the Finnish Art Association's drawing school, and finally at Gunnar Berndtson's Academy in Helsinki. Even as early as 1891, Ellen Thesleff was mature enough to move to Paris, where she studied under teachers including Pierre Puvis de Chavannes and Eugène Carrière at the Académie Colarossi. Both men were inspiring teachers: Puvis de Chavannes with his spiritually oriented monumental compositions in muted colors and Carrière with his monochromatic paintings. It can be said that both men used a simplified manner of expression, even though they expressed such in different ways. In 1894 Ellen Thesleff left Paris for Italy, which in time would become her second home. In Italy she studied and copied the Old Masters in museums in Milan, Florence, and Venice, and was fascinated by the Italian landscape, which she began to render all the more expressive in Fauvist-inspired colors. Her acquaintances with Wassily Kandinsky and his school of painting in Munich and with the English theatrical artist Gordon Craig (who inspired Thesleff and gave instruction in woodcut technique) were also important for her development.

Section 3, The Natural Period, 1890-1905

When trying to demarcate and name the first period of Ellen Thesleff's work, several terms were taken into consideration. The term "naturalistic" was not relevant and the term "ascetic" was neither sufficiently encompassing nor distinct; the terms "figurative", "symbolistic", and "synthetic" were not distinctive enough either from the later periods. In the end the term "natural" was chosen since it is the only one of the aforementioned terms which seems to adequately embody the entire first period of Ellen Thesleff's works and which, furthermore, clearly delineates this period from Thesleff's later works. Of all of Ellen Thesleff's three different periods, The Natural Period is the most true to life. The Natural Period embraces Symbolism and Nordic stämmingsmåleri as well as Ascetism and Synthetism. After 1905 Thesleff's paintings change character, which determines the boundary between the artist's Natural and Color Periods. Materials used for research of the Natural Period include five oil paintings, two drawings, and two copper lithographs.

3.1 Oil Paintings

A firmer composition and increased use of color towards the end of this time period shows Thesleff's evolution in oil painting influenced by French-inspired realism, symbolism (touched with Synthetism and Impressionism) and Nordic stämmingsmåleri. Thesleff's oil technique has been studied with the help of IR video imaging and the details that reveal technique and expression have been further investigated with the help of partial enlargements.

3.2 Drawings

Two examples, one a pen and ink and one a pastel, represent Ellen Thesleff's earlier drawings. In these two examples, the artist seeks two entirely different forms of expression.

3.3 Copper Lithographs

Thesleff also seeks different forms of expression in the two types of copper lithography, dry point and soft ground engravings, exemplified in the dissertation.

The most pronounced example of unadulterated style during this period of Thesleff's work is a symbolic portrait of the artist's sister (picture 10). Ellen Thesleff's painting style is, in general, consistently highly individual, with only diffuse influences taken from other styles. It is an independent style with symbolic undertones and lyrical expression (regarding the concept "lyrical" see diss., section 1.4.4). This section concludes with a comment regarding the points of common interest between Ellen Thesleff and her contemporaries Magnus Enckell and Helene Schjerfbeck.

Section 4, The Color Period, 1906-1927

The term “Color Period” originates from the fact that during this time period colors more and more characterize Ellen Thesleff’s paintings. For Thesleff, expressiveness becomes more important than reproducing the motive in a life-like manner. Nine oil paintings, one drawing, one wood engraving, eight woodcuts, and three watercolors have been chosen to represent this period. After 1927, between her second and third style periods, Thesleff’s paintings change character once again.

4.1 Oil paintings

Thesleff’s oil paintings from this period consist of coats of shiny enamel paint in clear rainbow colors, where intense colors initially take center stage only to eventually bow out to lighter colors. The color range is integrated and can either be based on complementary colors or strengthened with contrasting colors. Expression is at times increased through the use of a palette knife or deep scrapes in the surface of the picture. Thesleff’s artistic development during this period culminates in *Self-portrait*, from 1916, where the subject’s facial features have become so simplified that they resemble a marionette’s physiognomy and reflect the soul’s bare expression. Thesleff’s unique use of color, i.e. Thesleff-colorism, manifests itself demonstrably in this picture. Thesleff’s artistic development continues towards milder, harmonic colors and an ever more decomposed form.

4.2 Drawings

Ellen Thesleff’s drawings become more skilful during this time period. Thesleff works with broad and compact lines and provides her compositions with a coherent rhythm.

4.3 Graphic work in wood

Graphic work in wood focuses on woodcuts, since Ellen Thesleff uses this technique most often, whereas wood engravings are only briefly mentioned. Thesleff is introduced to the medium of woodcuts by artist Carl Palme at Kandinsky’s painting school, Phalanx, in Munich in 1904. Contact with the English theatre artist Gordon Craig in Florence motivates Thesleff to try her hand at woodcuts. After being inspired and influenced by Palme and Craig, Ellen Thesleff develops her own method for making woodcuts. She draws the motive on the wood block and thereafter carves out the motive herself, instead of leaving the carving to a professional wood carver. Then she spontaneously paints all the colors she wants on one wooden block, instead of using several blocks to print the colors individually. She does not use a press, but instead prints by hand or by stepping on the woodcut. By using and trusting such a haphazard technique, Thesleff leaves her personal mark on the final result. The results are widely varying pictures, marked by her technique. Since every printing is unique, Thesleff’s polychromatic woodcuts become monotypes. Thesleff’s “marionette-concept” also gains ground in her woodcut technique, which in turn leads to a simplification of expression. At times her portraits are starkly stylized, at times more traditionally portrait-like. Especially notable is Ellen Thesleff’s ability to express calm and movement, even in a woodcut. The coloration of the woodcuts is also a main

factor, which is why Thesleff's woodcuts can also be attributed to the concept of Thesleff-colorism.

4.4 Watercolors

Even in her use of watercolors, Ellen Thesleff experiments with different techniques. At times she mixes watercolors and gouache, at times it is watercolors on wet or dry paper. Either she paints the color on wet paper without first contouring the image, allowing the color to flow free or she contours the image on dry paper, and thereafter fills in with color. In this manner Ellen Thesleff trains her sensitivity for lines, forms and colors, something that is of importance even to the other mediums she practices.

Demonstrated in this dissertation are differences and similarities between Thesleff and several other Finnish artists such as Magnus Enckell, Ester Helenius, Sigrid Schauman, and Helene Schjerfbeck, in addition to the Swedish artist Sigrid Hjertén. Also mentioned is how Ellen Thesleff's personal painting style compares to that of the aforementioned artists. The comparison of Thesleff and Hjertén is especially interesting: two female modernists that are influenced by Fauvism. Characteristic of Sigrid Hjertén's use of colors is her elaborated choreography of polychromatic fields of color within closed contours. In comparison, Thesleff's use of color appears to be a less chiseled choreography: continuous color transitions and a layered technique in contrasting or harmonic color tones, where the edges are not so clearly contoured. The Color Period of Ellen Thesleff's painting is highly distinctive. Already by 1906 Thesleff has become the first Finnish Modernist. Her oil paintings undergo a powerful evolution in use of color and form and her work with woodcuts seeks a new direction. Manipulating impulses into a specific and personal style of painting, Ellen Thesleff channels inspiration from her time. Through the help of a varying layer-technique using contrasting colors and an individual brush style (as seen in Self-portrait from 1916), Ellen Thesleff develops her individual color-lyricism, i.e. Thesleff-colorism (regarding the concept "color-lyricism" see diss., section 1.4.4).

Section 5, The Free Period, 1928-1950

Once again Ellen Thesleff's painting style changes character. Thesleff continues her versatile experimentation with various techniques and artistic mediums. The term "Free Period" is used due to the fact that Thesleff's subjects become more imaginative, her painting technique lighter, and her expression more decorative (regarding the concept "decorative" see diss., section 1.4.4). This period comprises Ellen Thesleff's wall and ceiling murals as well as a selection of eleven oil paintings (done on an easel), five drawings (of which three are sketches for her ceiling mural), and five woodcuts.

5.1 Murals

Murals comprise both wall murals and ceiling murals.

5.1.1 Wall Murals

Thesleff's wall mural at Pekkala Manor, done in 1928, differ from typical oil paintings in that they are linear compositions painted in transparent colors on jute cloth that was thereafter affixed to the wall. Ellen Thesleff was commissioned by her good friend Sophie Aminoff and Sophie's son Hans to decorate a newly built wing with Gustavian-style wall murals. The wing to be decorated consisted of a rectangular hall with walls that were divided by pillars into fourteen panels, fitted between the windows and doors. The colors used were to match a portrait of Sophie that was painted by Magnus Enckell in 1911. The mural at Pekkala Manor was to be Ellen Thesleff's largest single commission.

Thesleff wanted the panels to represent the different times of the day - morning, afternoon, evening, and night - and to divide these themes into four groupings, each grouping covering two panels, with the remaining panels being decorated with paintings of flowers. All of the groupings' eight panels are included as pictures and two such groupings, *Girl with Rake / Day* (picture 42f) and *Bearer of the Sun / Night* (picture 42g) are more closely described. The technique behind this mural consisted of transferring with lead contours from early charcoal sketches onto large pieces of jute that were prepared with a sand-colored background. The composition was thereafter painted with transparent lines. The completed jute pieces were attached to pieces of veneer, which were thereafter affixed to the wall. Close-ups demonstrate how similarly the paintings are executed on the different panels. Accordingly, the entire mural has a homogenous feel despite having such different sources of inspiration as, respectively, 1920s Finland, the Renaissance and the Baroque movements (see pictures 42f and 42g). Revolutionary for this technique is the high dilution of color: cracks and glossy spots are avoided (problems generally occurring when large sections of cloth are painted), yet a matt finish is achieved. The effects of highly diluted paint as used in the wall mural in 1928 became the catalyst for a renewal of Thesleff's later easel oil paintings. More and more Thesleff starts to work with purely imaginative subjects, drawing lines and movement directly in the surface of the picture. That which is decorative becomes all the more important in Ellen Thesleff's work.

5.1.2 Ceiling Mural

In 1934 Ellen Thesleff won first prize in a competition to decorate the ceiling of the *Konstnärsgillet*s (currently known as the *Kunsthalle Helsinki*) former banquet hall in Helsinki. Even this mural was a challenge, though of another sort than the wall mural. By looking at a sketch of the whole project and three detail sketches we see Thesleff's intended composition, which was eventually to be called *Caryatides*. Different and more difficult conditions prevailed in this project than in any other that Ellen Thesleff had undertaken. The mural was to be painted directly onto the concrete ceiling. The perspective as well as the technique needed must have entailed difficulties. The consistency of the paint needed to be just right. Paint that was too thick would be difficult to spread, paint that was too thin would result in poor coverage and splattering. Ellen Thesleff completed the ceiling mural entirely by herself in oil and tempera on concrete, which was treated with a thin base coat of an egg/oil tempera. The mural was finished within a month: quite an

achievement if one considers that Thesleff was sixty-five years old. The mural received a positive review in *Hufvudstadsbladet*, the local Swedish language newspaper in Helsinki, on October 3, 1934. The composition and design of this work does not appear to be of the same class as Ellen Thesleff's other work, however, technically speaking, one must concede that Thesleff was successful. It is still possible to see the light spring-like expression she used for figures, flowers, and birds. In good light it is possible to distinguish her brush strokes, especially in the costumes of the figures, despite the fact that the mural has never been restored and has been cleaned only once in seventy years.

5.2 Oil Painting With an Easel

While in her earlier paintings Ellen Thesleff focused on shape and color, during her Free Period lines become more important. Freeness during this period consists of Thesleff's free choice of motive and technique, and, as a result of this, her freedom to create new expressions. There are, however, exceptions. Therefore a few examples where Ellen Thesleff returns to a more conventional style of painting in the New Objectivity style (see pictures 47 and 48) are included.

The entity "echo" has long been a recurrent theme for Ellen Thesleff. In picture 45 the girl from *The Echo* in picture 9 is rendered in a new manner. This echo is no longer merely a question of Thesleff's sensitivity to nature or her own feelings at the prospect of an unanswered love. It is as if Ellen Thesleff can identify herself as an artist with the girl in the picture when the echo-motif returns after several decades. Has Thesleff built in her own apprehensions surrounding the entitlement of being an artist in these portrayals of an echo? Does the artist receive an answer when she appeals to the onlooker? The recurrent echo-motif has almost become an existential question for Ellen Thesleff. Regardless of how one interprets Thesleff's relationship to the echoes she paints, it is worth remembering that Thesleff, even as a young woman, was already previously aware of her talent and role as an artist. Another oil painting that must be mentioned in this context is, *Poet*, picture 51, from 1940, which inspired the title "*Målarpoeten Ellen Thesleff: Technique and Artistic Expression*" (regarding the concept "*målarpoeten*", see diss., section 1.4.4). This painting is a roughly outlined romantic rendering of an inspirational poet, executed with temperamental brushstrokes and weak color, with decorative lines drawn on the surface. Ellen Thesleff's personal brush style stands out clearly. The play with lines is as important as the muted color range. The expression is lyrical and the painting bears an underlying symbolism, similar to that expressed during Thesleff's first period of style (regarding the concept "lyrical" see diss., section 1.4.4). One can imagine that the poet in this picture is rendered as an image, either author or painter. The marionette-like facial features construe the soulful expression.

The oil paintings from this time period have been studied with the help of IR video imaging. Ellen Thesleff seems to begin with charcoal sketches and/or rough outlines. Thereafter, she cultivates the composition, step by step, with layers of paint and adjustments until she achieves the ultimate artistic expression.

5.3 Drawings

Thesleff's drawings include three charcoal sketches from her ceiling mural as well as another unrelated charcoal and a pastel. There is a powerful liberation in the drawing of the last charcoal and pastel (both drawn during the 1940s) that does not exist in the sketches, which are from the 1930s. It is clear that Thesleff's drawing has developed in tact with her oil painting, which during this period bases itself on lines.

5.4 Woodcuts

While during her Color Period Ellen Thesleff developed her own method of making and printing woodcuts, during her Free Period she now devotes herself to refining the details of her technique. A series done of three girls' heads (pictures 58 to 60) and one of Thesleff's best woodcuts (picture 61) represent Thesleff's woodcuts from this period. Upon close study of the block that printed picture 61, one can see that Thesleff no longer uses fine white lines as a decorative element but instead uses them to both soften the contours of the composition and make the contours more prominent. Over the years Thesleff's woodcuts become simpler, yet at the same time more elegant. Her woodcuts develop a sketch-like vitality in their lines. Thesleff's artistic expression becomes freer and her woodcuts begin to resemble her oil paintings more and more. Truthfully said, the technique used by Thesleff with her woodcuts more closely resembles that used for oil painting than that used for graphics: only the fine white lines are cut into the wood, everything else is painted on.

The Free Period of Ellen Thesleff's painting lives up to its name in several ways: freedom in conveyance of lines, finish, and color harmony and also in the dissolution of form. This pertains to all of the aforementioned mediums. In other words, it is the multi-dimensionality of her painting technique that delivers artistic expression. Even Ellen Thesleff's later works contain a symbolic charge and her expression is still lyrical in nature. It can be ascertained that the various mediums and painting techniques that Ellen Thesleff worked with furthered the development of her paintings and, especially so, her primary oil painting technique.

Lastly, Ellen Thesleff's Free Period works are compared to other Finnish contemporaries such as Ester Helenius and Sigrid Schauman. While similarities are ascertained between Thesleff and the two aforementioned artists, the dissimilarities are far greater. This was even truer when Ellen Thesleff was compared to the French Informalists Jean Fautrier and Jean Dubuffet. These artists portray a mutilated and tired reality, whereas Thesleff flies into the world of fantasy and strives for beauty during her Free Period. Fautrier and Dubuffet do not have anything of Thesleff's refined lines as part of their repertoire nor do they come close to her decorative expression. True, like Ellen Thesleff, they near abstract painting but they then revolt against everything beautiful, whereas Thesleff strives to mirror exactly that. The conclusion is that Ellen Thesleff, also during her Free Period, is quite unlike her contemporaries.

Section 6, Conclusion

The purpose of this dissertation “Målarpoeten Ellen Thesleff: Technique and Artistic Expression” is to research the techniques and mediums used by Ellen Thesleff and thereby reflect the versatility of her artistry. This is achieved by answering a number of questions as regards technique and medium and expression (see diss. sections 6.1 to 6.4). In the subsequent sections more general questions are addressed, such as how Ellen Thesleff’s painting compares to that of her contemporaries (diss. section 6.5) and why Thesleff’s modernism appears to be so distinctive (diss. section 6.6).

6.1 Why does Ellen Thesleff work with so many different techniques and mediums?

There are several answers to this question. Thesleff works with so many different techniques and mediums in part so that she could learn to master the technique and/or medium, in part so that she could influence the artistic expression voiced, and lastly so that she could develop her oil painting skills.

6.2 Which factors contribute to an understanding of the expression seen in Ellen Thesleff’s work?

In my opinion it is an advantage to know as much as possible about the background factors leading to the creation of a piece of art, such as knowing about the artist’s schooling, muses and environments, the circumstances surrounding the creation of a piece such as the artist’s own thoughts as regards the piece.

6.3 How does technique manifest itself as expression?

Discussed are how different techniques and mediums influence expression as seen in Ellen Thesleff’s three periods of style, the Natural Period, the Color Period, and the Free Period. During her Natural Period, with diluted colors, harmonic color ranges, varying tools, and light-brush work, Ellen Thesleff achieves a lyrical expression that is at times emanated from French Realism, at times influenced by Nordic stämningmåleri and Symbolism. During her Color Period, her initial work with a palette knife and impasto application of color creates a meaningful artistic expression. Later a layered painting technique in contrasting Fauvist-inspired colors gives rise to an extremely simplified coloristic expression. Alternatively, mild colors express a melancholic touch. Finally, during Thesleff’s Free Period, the use of lines painted in diluted colors develops a decorative expression. Even within the informal there is hidden symbolism.

Findings indicate that technique and expression are connected to such an extent that one could just as well speak of technique manifesting itself as expression as expression manifesting itself as technique, i.e. a symbiotic relationship exists between technique and expression (see diss. section 1.4.2).

6.4 What is characteristic of the artistic expression seen in Ellen Thesleff's paintings?

Firstly, several general characteristics such as uniformity and variety as well as the aspiration towards beauty and harmony as seen in Thesleff's works are emphasized. Then the expression seen in Ellen Thesleff's paintings as a function of the "artist" (A), "work of art" (W), and "observer" (O) is analyzed. Ellen Thesleff's strong self-confidence was the basis for her creations, as was the skillfulness she achieved through her experiments with various techniques and mediums (A). Despite the fact that she was abreast of current trends, she created independently and personally. Her works were coined by lyric emotion and colorism and later even by a lyric decorativeness (W). It should be emphasized that the observer (O) must have a certain measure of fantasy, interest, and ability to be able to understand Ellen Thesleff's paintings.

6.5 How do Ellen Thesleff's paintings compare to those of her contemporaries?

Ellen Thesleff's paintings from her three different periods of style are compared to those of certain peers. It becomes apparent that Thesleff paints informally long before the Informalists. Already in 1905 and 1906 Ellen Thesleff is the first Modernist in Finland. She tests the styles of the age yet does not become logged in any particular movement. Ellen Thesleff uses her experiences as a basis for new experiments with new techniques and mediums and creates expression with the help of her paintbrush.

6.6. Why does Ellen Thesleff's modernism seem to be so distinctive?

This section discusses Ellen Thesleff's standing as a Finn, a Swedish-speaking Finn, and a cosmopolitan. Her life is characterized by shifting circumstances, with great inspiration and hard work taking turns with international impulses experienced abroad and periods of recovery and peace in Finland in between. Perhaps it is in this that we find the key to Ellen Thesleff's distinctive modernism. Ellen Thesleff's mobile and rich life surely contributes to her involvement as an artist.

6.7 Summary of new results

This section addresses the new results of the research undertaken in this dissertation, specified in section 1.1.

Översättning: Cynthia Sandström

Personregister

- Aalto, Ilmari 143
Ahrenberg, Jac 62
Ahtola-Moorhouse, Leena 18, 22, 63, 70, 157
Alfvén, Hugo 189
Aminoff, Hans 138, 141
Aminoff, Sophie 138
Ancher, Anna 42
d'Argenville, A-J. D 29
Arkö, Jordi 20
Aurier, Albert 40
Bach, Johann Sebastian 117
Baudelaire, Charles 69
Beardsley, Monroe C 20
Becker, Adolf von 45, 46, 188, 189
Berndtson, Gunnar 45, 46, 57, 58, 68, 188, 189
Björling, Gunnar 202
Blake, William 140
Blommerus, Veera 57
Boime, Albert 19
Born, V M von 45
Botticelli, Sandro 48, 61, 76, 147, 152, 188, 196
Bourdelle, Antoine 128
Bäcksbacka, Christina 207
Bäcksbacka, Leonard 17, 64, 86, 91, 99, 105, 144, 147, 160
Carrière, Eugène 18, 31, 46, 47, 61, 65, 66, 71, 76, 128, 188
Cassirer, Ernst 21
Castrén, Gunnar 19
Castrén, Martina 22, 207
Catani, Marina 20, 208
Cawén, Alvar 44, 130, 147, 199
Cézanne, Paul 43, 95, 101, 154
Courbet, Gustave 45
Craig, Edward Gordon 19, 22, 51, 88, 95, 97, 98, 108, 109, 111, 112, 116, 120, 121, 150, 151, 162, 172, 188, 196, 208, 213
Croce, Benedetto 27
Danielson, Elin 49
Dante Alighieri 49
Denvir, Bernard 20
Diktonius, Elmer 201
Drouin, René 180
Dubuffet, Jean 41, 168, 180, 181, 194, 199, 200
Duncan, Isadora 172
Edelfelt, Albert 20, 42, 66, 71, 77, 87, 198
Ekelund, Ragnar 154
Ellenius, Allan 23
Enckell, Magnus 43, 47, 49, 66, 73, 77, 78, 87, 127, 128, 198
Enckell, Rabbe 201
Engström, Leander 43
Fattori, Giovanni 49
Fautrier, Jean 41, 168, 180, 181, 194, 199, 200
Fawén, Antti 87
Finch, Alfred William 43, 87
Fra Angelico 49, 78, 188
France, Anatole 98
Frosterus, Sigurd 43, 44, 83, 87, 89, 198
Gallén, Axel & Gallen-Kallela, Akseli 49, 66, 71, 162, 198
Gambogi, Raffaello 49
Gascoigne, Bamber 20
Gauguin, Paul 43
Gebhard, Albert 143
Giorgione 33, 48

Gogh, Vincent van 43
 Grünewald, Isaac 43, 132
 Gunnarsson, Stefan 22, 208
 Hackman, Antonia 22, 208
 Halonen, Pekka 67
 Hannikainen, Marit 207
 Hedström, Birgitta 20
 Heikka, Elina 18
 Helenius, Ester 128, 129, 178, 179, 199
 Hermerén, Göran 21, 27, 28
 Hind, Arthur M 20
 Hjertén, Sigrid 43, 131, 132, 199
 Hoffmann, Christian 207
 Hongell, G 144
 Hällfors-Sipilä, Greta 131
 Isakson, Karl 31, 133
 Isto, Edvard 162
 Jensen, Ole Ingolf 20
 Johansson, Gotthard 131
 Jorpes-Friman, Margareta 24
 Järnefelt, Eero 56
 Kallio, Rakel 21
 Kandinsky, Wassily 28, 41, 50, 82, 83, 84, 88, 97, 98, 188
 Keller, Albert 50
 Kielland, Kitty 42
 Kilpinen, Tuulikki 20, 21, 65, 167, 208
 Konttinen, Riitta 16, 207
 Kylberg, Carl 31, 133
 Kälde, Bengt Olof 207
 Lagercrantz, Olof 137
 Laitinen, Kari 20
 Leinonen, F 144
 Leonardo 19, 47, 48, 70, 71, 72, 188
 Levanto, Marjatta 19
 Lidén, Elisabeth 20
 Lilja, Gösta 20
 Lindberg, Bo Ossian 19, 21, 32, 33, 167, 208
 Lindgren, Mereth 207
 Lundström, Marie-Sofie 208
 Lönnberg, William 44, 130, 199
 Maclehose, Louisa S 21
 Malme, Heikki 20, 75, 121, 207
 Manet, Edouard 47, 67, 76
 Margolis, Joseph 20, 27
 Masaccio 48, 49, 114, 188
 Matisse, Henri 41, 43, 127, 131, 132, 165, 198, 199
 Medici, Giuliano 139
 Medici, Lorenzo di 139
 Michelangelo 47, 139
 Moilanen, Tuula 20
 Monet, Claude 30, 44, 86, 88, 90, 92, 108, 155, 167
 Moreau, Gustave 41
 Munch, Edvard 42, 50, 61, 83
 Murphy, Franklin D 19
 Natalina (La Rossa) 93, 112, 113, 114, 120, 186
 Nicholson, William 109
 Nordenfalk, Carl 201
 Nordström, Ernst 56
 Oinonen, Mikko 87
 Ojanperä, Riitta 18
 Ollila, Yrjö 87
 Olsson, Hagar 202
 Orlik, Emil 108
 Palme, Carl 20, 50, 83, 108, 131, 188
 Palmqvist, Wäinö Gustaf 143
 Pettersson, Lars 19, 57
 Pettersson, Torsten 202
 Puvis de Chavannes, Pierre 18, 36, 42, 47, 61, 63, 76, 142, 188

Rafael 49
 Rankka, Erik 207
 Rembrandt 30
 Reuter, Einar 101
 Ringbom, Antonia 22, 172, 194, 207
 Ringbom, Sixten 50
 Ripa, Cesare 20, 140
 Rissanen, Juho 58, 67, 76, 87, 196
 Rod, Édouard 46
 Romdahl, Axel 20, 22
 Rosand, David 19
 Rossetti, Dante Gabriel 49, 50, 61, 76
 Runeberg, Johan Ludvig 69
 Ruokokoski, Jalmari 44, 130, 199
 Sallinen, Tyko 44, 130, 199
 Sandahl, Olof 23, 207
 Sandström, Sven 21
 Sarajas-Korte, Salme 17, 18, 46, 47, 60, 84,
 147, 151
 Sariola, Helmiriitta 84, 207
 Schantz, Philip von 20
 Schauman, Sigrid 73, 87, 129, 178, 179, 199
 Schjerfbeck, Helene 48, 58, 70, 78, 94, 101,
 102, 128, 129, 130, 198, 199
 Shakespeare, William 110
 Sheppard, Anne 21, 27
 Signac, Paul 43
 Simanainen, Timo 207
 Simberg, Hugo 49, 58, 196
 Sjöholm, Öyvind 23
 Sjöström, Wilho 58
 Stéen, Denis 20, 23, 207
 Stengård, Elisabeth 31, 133
 Stjenschantz, Beda 16, 47, 49, 73
 Strengell, Gustaf 84, 85, 87, 89, 129
 Suihko, Niilo 96, 158
 Sundborg, Bertil 23
 Swedenborg, Emanuel 42
 Södergran, Edit 202
 Söderhjelm, Elisabeth 154
 Söderhjelm, Torsten 85
 Tandefelt, Henrik C M 89
 Tandefelt, Signe 89, 147
 Tanttu, Antti 20
 Tavaststjerna, K A 59
 Thesleff, Alexander August 45, 56
 Thesleff, Emilia Mathilda (Lilly) 45, 100
 Thesleff, Eynar 72, 84
 Thesleff, Gerda 15, 32, 48, 63, 159, 160
 Thesleff, Greta 48
 Thesleff, Rolf 22, 48, 157, 175, 177, 188
 Thesleff, Thyra 18, 22, 34, 36, 54, 66, 85, 93,
 97, 102, 139, 143, 185, 189
 Thesleff, Yvonne 72
 Thesleff-Sarvana, Margareta 22, 207
 Thomé, Verner 43, 87
 Tilghman, Ben 21, 27
 Tizian 33
 Tollet (AMT) 86
 Tomas, Vincent 20, 27
 Troyer, Gebhard 22, 147, 148, 207
 Turner, William 180
 Vakkari, Johanna 21
 Valéry, Paul 41
 Valkonen, Olli 19
 Vallgren, Ville 66
 Vasari, Georgio 21, 33, 94, 169
 Vauxelles, Louis 41
 Webster, J Carson 40
 Weisberg, Gabriel P 19
 Werner, Gerlind 20, 140
 West, Petter Werner 143

Westermarck, Helena 49

Whistler, James McNeill 87, 89

Wiik, Maria 58

Willner-Rönholm, Margareta 160, 164, 208

Wimsatt, William K jr. 20, 27

Zorn, Anders 42

Östlund, Staffan 23, 207

Målarpoeten Ellen Thesleff

handlar om en konstnär som kan trollbinda betraktaren med sitt måleri. Om det så är 1890-talets sekelskiftesporträtt eller finländska landskap med en utpräglad nordisk stämning. Eller 1910- och 20-talens modernistiskt förenklade motiv i en kolorism med starkt kontrasterande färger. Eller 1930- och 40-talens fria linjemåleri av poetiska fantasimotiv, på nytt i ljusare harmoniska färgklanger.

Denna framställning som omspanner hela Ellen Thesleffs måleri belyser hur Ellen Thesleffs många olika tekniker återspeglas i uttrycket. Från miniatyrer i trägrafik och oljemålningar på staffli till monumentalmåleri som täcker väggarna i Gustavianiska salen på Pekkala gård. I sanning en mångsidig och fascinerande konstnärlig utveckling.

Åbo Akademis förlag
ISBN 951-765-169-4

