

Förord

Någon gång under våren 1907 – datumet låter sig inte längre bestämmas med exakthet – kom konstnären Ivar Arosenius (1878–1909) till Älvängen norr om Göteborg tillsammans med Ida, hans hustru (av Arosenius alltid kallad Eva, främst av kvinnor) och dottern, Lillan. Här satte familjen bo. Vid älvens ängar blev ett paradiset till.

Här, i ett litet rött hus vid sidan av en dammig landsväg, inrättade Ivar Arosenius sin sista ateljé.

Här fann han sitt sista landskap.

Och här, i dödens närhet, såg han sin dotter upptäcka livet.

Det här är inte en bok som handlar om Ivar Arosenius alltför korta liv eller tecknar historien om ett betydande konstnärskap. Inledningen här ovan iscensätter i och för sig flera av de myter som för eftervärlden kommit att beskriva Arosenius sista tid – och i förlängningen hans konstnärskap. Idyllen. Familjelyckan. Den lilla flickans upptäcktsfärd. Målarens konstnärliga pånyttfödelse och mognad. Allt detta blev så småningom avgörande inslag i Arosenius eftermäle. Och berättelsen stelnade till slut till biografisk sanning, till ett tragikens raster genom vilket konstnärskapet kunde filtreras och tolkas.

Men syftet med den här boken är inte att bidra till mytbildningen kring Arosenius. Syftet är att i bild och text återskapa den miljö som omgav Arosenius och hans familj under konstnärens sista år, och att med denna värld som scen – en scen så kärleksfullt gestaltad av Arosenius själv, och omskriven och omtalad av andra – skriva fram ett annat slags berättelse om konstnärskapet.



I den berättelsen står platsen i centrum. Och där rör sig ett antal människor som alla, om än för ett kort ögonblick i historien, avsätter olika slags spår i de berättelser eftervärlden haft att förvalta.

Det är hemmet vi söker.

Det är hemmet – borta sedan länge – vi vill återupptäcka.

Vi verkar i en rik tradition när vi bejakar behovet av att röra oss genom de rum där en person en gång levtt, att omslutas av det som utgjort skådeplatsen för ett konstnärskap. Traditionen inkluderar hem som fått stå kvar till eftervärlden (om än i tillrättalagd och idealiserad tappning), såsom Zorngården och Carl Larssons Sundborn, men även fysiska restaureringar och rekonstruktioner såsom Rembrandthuis, Margaret Olleys eller Francis Bacons ateljé, eller Diego Riveras och Frida Kahlos hem.

Återuppståndna välkomnar de oss att vandra in i det som förlorats. Inte som i ett museum där artefakter ställts fram, men som i ett hem där ljusets färd genom fönsterglasat, ateljébordets regisserade kaos, det frusna ögonblicket just när konstnären lämnat rummet, utgör en helhet. Allt samspelar till att iscensätta något äkta.

Men vi verkar också i en annan tradition, om än yngre och mindre utforskad – den som försöker närma sig verkligheten bakom konstverken genom att ge kropp åt konstens tvådimensionella utsnitt. Den som låter oss gå in i tavlan eller fotografiet och tvinga fram andra perspektiv. I denna tradition har Vincent van Goghs tre målningar av sängkammaren i Arles (1888–1889), med dess syrenfärgade väggar, kommit till liv i oräkneliga digitala modeller. Dessa modeller måste fylla i det som konstnären endast antytt med ett penseldrag, och de måste förhålla sig till de lakuner som lämnats av de tre verkens singulära perspektiv. Konst och verklighet kolliderar här i det syrenfärgade rummet, och i verklighetens Arles var väggarna putsade vita.¹

Vi verkar i en tradition av digitala modeller ämnade att fånga den upprymda känslan av att ha givits tillgång till en förbjuden intimitet, att få tillgång till ett låst rum, en otillgänglig plats,

MOTSTÅENDE SIDA. Familjesammankomst, sannolikt i samband med dotterns födelsedag i Älvängen 1908 (beskuren). Bilden återfinns i Ivar Arosenius arkiv vid Göteborgs universitetsbibliotek (*büdanefier* GUIAA).

² "Everyone agrees that the drawing (or the photography) of a building as an object does not say anything about the 'flight' of a building as a project, and yet we always fall back on Euclidian space as the only way to 'capture' what a building is – only to complain that too many dimensions are missing". Bruno Latour & Albena Yaneva, "Give Me A Gun and I Will Make All Buildings Move: An ant's view of architecture", i *Explorations in Architecture*, red. Reto Geiser, Birkhäuser, Basel 2008, s. 105.

någon annans tillslutna verkstad. I denna tradition besöker vi Natalia Goncharova i Paris (2018) och Kazimir Malevichs i Sankt Petersburg (2018) där vi ser konst bli till, och vi bjuder in oss själva till Armedeo Modiglianis *Atelier Ocbre* (2017).

Men att besöka är inte att förstå, och att se är inte att känna.

Ett hem är inte golvplaner och iscensättningar av artefakter.²

Och konstnären är aldrig ensam.

Vittnesmål, minnesteckningar, berättelser, hågkomster, fotografier, planritningar, kartor och uppmätningar, botaniska inventeringar, utgrävningar, keramik- och porslinspillror, glasskärvor, bouppteckningar, möbler, leksaker, målningar, skisser och brev: allt blir till avgörande fragment när vi vill återskapa den värld som Ivar Arosenius under halvannat år gjorde till sin. Genom ateljéns stora fönster på övervåningen och på strövtåg och vandringar i älvdalen mötte han ett landskap och en värld som han medvetet och med stor konstnärlig precision omskapade till sanning och saga. Om denna plats berättar arkivens, museernas och berättelsernas fragmentsamlingar. Men också de skärvor som Arosenius själv (och andra) lämnade efter sig har viktiga saker att berätta. Vi rekonstruerar en tillfällig helhet ur detta sönderslagna förflutna.

Det här är en bok som iscensätter en plats. Men den gestaltar också ett skeende: ett minnets och glömskans skeende. Arkivens fragment omfattar trots allt aldrig mer än brottstycken av det förflutna, och vi har att vandra på den minnets strand där det förflutnas vrakgods sköljts i land. Vår avsikt är alltså att ärligt förmedla det material som vi använt så att våra iscensättningar kan ifrågasättas och ifrågasättas och omtolkas. Alla de dokument, föremål, utsagor och bilder som vi använt för att närma oss Arosenius hem återges därför löpande i boken. På så sätt blir iscensättningen också till en katalog över ett minnets associativa museum. Ett kommenterat arkiv, om man så vill, där alla de föremål, berättelser och bilder som vi använder ställs fram.

Genom att hela tiden ifrågasätta vad varje fotografi, berättelse



eller föremål tycks avslöja, och genom att försöka (så långt som det är möjligt) att gestalta den tvekan och de felslut som arkivens fragmentsamlingar har gett upphov till, har vi nått fram till en gestaltning som tycks oss rimlig. Det innebär inte att den är utan fel och brister. Tvärtom. Vår vetenskapliga metod närmar sig närsynthetens praktik. Vi väljer, gång efter annan, att betrakta en bild, ett föremål eller en berättelse så pass länge att något som påminner om sanning till slut tycks framträda. Men detta närsynta fokus står samtidigt den konstnärliga gestaltningen nära. Här, i snittet mellan vetenskap och gestaltning, framstår förstås skillnaden mellan fakta och fiktion som tydligast.

Detta är alltså en bok som handlar om en plats, om ett hem. Det är också en bok som handlar om rekonstruktionens vetenskap och konst. Det ovetbara – det som gömmer sig i fotografiernas ogenomträngliga skuggor, i de försvunna breven och de ännu osedda teckningarna, det som gömmer sig i det okända förhållandet mellan ett försvunnet föremål och en bevarad artefakt – skapar osäkerheter i gestaltningen, men också möjligheter. Dessa tveksamheter, dessa tomrum, är avgörande för vårt arbete. Där den svunna världen förvägrar oss kunskap gör vi osäkerheten till en del av arbetet. På så sätt blir vår värld, den spegling vi skapat av Arosenius värld, också en bild av arkivens ofrånkomliga ofullkomlighet och av den historiska rekonstruktionens inneboende begränsningar.

Allt är sällan vetande och visshet.

Allt är alltid tolkning.

Allt är alltid rörelse och flykt.

Den bok du just börjat läsa är en redovisning av en undersökning – men den är även ett arkiv över ett hem. Vi avser att visa hur arbetet med iscensättningen av Arosenius hem i Älvängen gått till, och vi redogör samtidigt för de källor som väglett oss. Det är en framställning som domineras av bilder och kommentarer till bilder. Den text vi skriver närmar sig därför ekfrasens framställningsform. Vi väljer ett deskriptivt men kritiskt förhållningssätt till källorna,

och det är just genom beskrivningens detaljrika språk rummen kan befolkas och platsen bli ett hem. Att tolka orden i bild, och bilderna i ord, och att hela tiden ifrågasätta våra slutsatser om föremål och utsagor – dessa metodiska föresatser är mål i sig där beskrivningen uppstår i en dialogisk process.

Det är en visklek med allvarligt uppsåt.

Det är samtidigt en rekonstruktion som är djupt förankrad i stränga krav på källkritik och tolkningspraktik. Varje försök att rekonstruera blottlägger alltid en brist på information; arkivet och minnet är aldrig tillräckliga. En rekonstruktion är därför aldrig endast en *anastylosis*³ upprest från det som bevarats, utan också en pågående kunskapsinhämtning, en utvärdering, ett språng genom ett mörker. Forskningsmetoden börjar inte med svar, utan med frågor.

Främst bland de skriftliga källor vi haft att tillgå står kanske den bouppteckning som upprättades efter Arosenius död. På vissa avgörande men aldrig oproblematiska sätt utgör den en kortfattad och närmast telegramartad beskrivning av det rekvisitaförråd vi har att förhålla oss till. Utöver detta centrala dokument finns ytterligare skriftliga källor av varierande tillförlitlighet: källor som beskriver hemmet och det liv som levdes. Ett särskilt intresse har vi ägnat Arosenius vän Ernst Spoléns hågkomster kring livet i Älvängen. Tack vare generösa donationer till Göteborgs universitetsbibliotek har vi inte färre än sex olika manuskript att tillgå – alla med betydande skillnader i beskrivningarna av hemmet i Älvängen. Till dessa har vi också att lägga Spoléns tryckta bok från 1963 som pressar tidigare utkast till diamanthård skärpa. Men hur? Och med vilket slags informationsförlust når Spoléns berättelse till sist offentligheten? Vi ägnar oss också åt några dikter skrivna av hushållerskan Karin Andersson åren 1908–1909. Brev, dels från Arosenius själv men också från hans hustru och andra i kretsen runt konstnären, utgör ännu en kategori skriftliga källor kring vilka vi resonerar och ur vilka vi utvinna möjliga fakta – men också påståenden, hypoteser.

³ Att återuppföra ett minnesmärke som en kombination av de fragment som återstår och av nyttillverkade delar – *anastylosis* – är en omtvistad praktik inom det arkeologiska fältet, men det är en grundläggande metod inom bevarandet och restaurerandet av skyddade byggnader och fornminnen. (Som en överenskommen grund för arbetet med rekonstruktioner inom arkeologin finns, sedan 1964, Venedigfördraget för konserveringen och restaureringen av monument och platser.)



Hemmets betydelse gick inte eftervärldens journalister förbi. De mötte människor som bott där, de nedtecknade minnesbilder. Men allt eftersom åren gick skiftade fokus från det levande till det döda, till förfallet, till det oerhörda som höll på att hända med det lilla röda huset. Tidningsartiklar från 1930-talet fram till och med 1970-talet har försett oss med vittnesutsagor om ett kulturarv som det alltid var alldeles för sent att rädda.

Det fotografiska material vi har att tillgå är inte särdeles omfattande, och kan på ett övergripande plan delas in i två grupper: fotografier samtida med Arosenius (till denna grupp räknar vi också fotografier tagna dagarna efter konstnärens död) och fotografier och filmer från åren och decennierna efter Arosenius död (från 1910 till 1975.) Här rör det sig dels om familjens egna fotografier – snapshots, ögonblicksbilder, amatörfilmer – dels om professionella dokumentationsfotografier tagna av press- och museifotografer. Till det fotografiska materialet räknar vi också lantmäteriets flygbilder, kommersiella vykortsbilder och en del annat fotografiskt material genom vilket en svunnen värld för ett ögonblick låtit sig fångas.

Arosenius egna konstverk med miljöer hämtade från Älvängen utgör rekonstruktionsarbetets mest utmanande källmaterial – men också det tveklöst rikaste. Arosenius var oerhört produktiv under tiden i Älvängen, och en betydande del av hans produktion har därför, på olika sätt, med huset och de omgivande miljöerna att göra. Arosenius dokumenterade, gestaltade och omvandlade sitt hem och landskapet som omgav det i otaliga konstnärliga iscensättningar: i teckningar, skisser, akvareller och oljemålningar. Att förhålla sig vetenskapligt till ett konstnärligt material utgör självklart en särskild utmaning; syftet är ju här att utvinna historiska fakta. Gränsen mellan fakta och fiktion, mellan dokumentation och gestaltning, är i Arosenius konst hela tiden satt i rörelse, och det vi tycker oss kunna utvinna från en målning kan lika tydligt motsägas av en annan. De avsnitt som behandlar detta mycket komplexa källmaterial redogör därför samtidigt för ett antal svåra forskningsfrågor kring vilka vårt arbete återkommande har rört sig och där det konstnärliga

materialet utgör ett mycket tydligt och ovanligt utmanande problemområde.

Vi rör oss rum för rum genom huset och låter i stora drag husets arkitektur bestämma bokens disposition. Avsikten är att systematiskt och med stor detaljrikedom visa hur framförallt interiörerna i huset i Älvängen sett ut mellan 1907 och 1909. I denna rumsliga redogörelse, som fokuserar på rekonstruktionens preliminära resultat, är illustrationsmaterialet till stor del hämtat från de digitala modellerna. Till detta läggs detaljbilder från det tidigare avhandlade källmaterialet samt utförliga kommentarer som förklarar och belyser oklarheter och alternativa, möjliga tolkningar.

Så hur långt kan arkivens minnen räcka? Och till vilken gräns kan vi sträcka tolkningen? Var drar vi rågången mellan fakta och fiktion, mellan faktisk redogörelse och medveten (eller omedveten) gestaltning, inte bara i Arosenius konst utan också, och i förlängningen, i vår egen framställning och metod? Vår kunskap om det förflutna är alltid fragmentarisk. Olika verkligheter kan iscensättas och sömlösa spegelvärldar tecknas. Den värld vi valt att gestalta är summan av de överväganden vi gjort och av de historiska fragment vi ställt samman.

I Älvängen är det snart ett nytt år. 1908 skall bli 1909. På älven flyter issörjan långsamt förbi. Det är varmt och ombonat i det lilla huset som ligger inbäddat i snön vid sidan av den vinterfrusna landsvägen.

Och snart skall döden stå gäst.





VIII. Definitioner

I. Svenska Akademiens Ordbok: rekonstruktion.

”REKONSTRUKTION [...]

Etymologi

[jfr t. *rekonstruktion*, eng. o. fr. *reconstruction*; vbalsbst. till REKONSTRUERA]

1) motsv. REKONSTRUERA 1: återuppbyggnad l. återskapande (av ngt) i dess ursprungliga form, rekonstruering; äv. konkret, om rekonstruerad byggnad l. text l. språkform o. d. *Phosph.* 1812, s. 175.¹

Rekonstruktion af ett etruskiskt tempel. Hahr *ArkitH* 99 (1902).²

Rekonstruktion av uppsats, bestående av skål med karaffin och glas. Seitz *ÄsvGlas* 90 (1936; i bildunderskrift). — särsk. motsv.

REKONSTRUERA 1 slutet: förhållandet att (försöka) rekonstruera ett händelseförlopp;³ äv. konkretare.⁴ *HT* 1934, s. 289.”⁵

³ ”Rekonstruktion av händelseförloppet. Åkerlund har av någon anledning, kanske en knackning på dörren, funnit anledning gå fram mot dörren till förstugan samt med högra handen öppna på glänt den utåt gående dörren. Därefter har Åkerlund blivit stående i dörrgläntan inne i rummet med högra kroppssidan intill den fria dörrkanten och vänstra kroppssidan vänd mot vänstra dörren.” Eliel Löfgren, *Klockorna i Östervåla*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1934, s. 352.

⁴ ”Åter finns det andra händelser, vilkas betydelse står sig genom åren, oomtvistlig. Likväl måste man plocka upp dem bit efter bit ur facket, passa och jämka; man river sig i håret, man kallar andra till hjälp, man jämför och undrar. Slutligen är man nöjd eller låtsas vara. Så och så gick det till. I själva verket har man klart för sig att det är en ganska dålig rekonstruktion. Bitarna finnas där, materialet. Men icke anden.” Hjalmar Bergman, *Fonas och Helen*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1926, s. 130.

⁵ ”Så invändningen blir: hur skall Det Som Är sägas – så att det sagda blir historiskt sant och ändå faller filosofen på läppen? På detta svarar Lars Gustafsson två ting: dels att det som är inte alls kan sägas som det är – materialet är outtömligt och allt hänger samman med allt; dels att det som är ändå kan sägas – och sägas ’sant’ – om man släpper den efterbildande ambitionen och avstår från att säga det som det ’är’. I stället rekommenderas en narrativ strategi av reduktion och suppling, deformation och rekonstruktion [...]”. Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Daidalos, Göteborg 1993, s. 138.

¹ ”Philosophien är förnuftets rekonstruktion af denna sin urform. Hon går ut på att förvandla den subjektiva nödvändigheten i medvetandet, Tron, till en objektiv nödvändighet, Vetande. Lyckas hon deri, så är detta vetande en vetenskap om det Eviga.” P.D.A. Atterbom, ”Aphorismer”, i *Phosphoros*, häfte II, 1812, s. 175.

² ”Det må låta som en paradox, men jag tror att dessa flyktiga försök till rekonstruktion af en dröm, som icke eftersträfvat annat än blotta skönheten, äro dunkla hägkomster af guldåldern, hvilka dyka upp i människosjälen, eller rättare sträfvanden till den tingens harmoni, som den dagliga verkligheten förvägrar oss och som konsten ensam låter oss skymta.” Henri Frédéric Amiel, *En drömmares dagbok. Fragments d'un journal intime*, övers. Klara Johanson, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1903, s. 165.

Rekonstruktionen är en chimär, en dröm: ett ord som framkallar bilden av en återuppståndelse. Här antyds att det svunna kan återskapas, ställas till rätta, återupprättas; här beskrivs det svunna som nåbart, fattbart. Men en sådan definition av rekonstruktionen, som en förlorad fysisk verklighet – på nytt förkroppsligad – ignorerar den aktiva processen; *framverkandet*. I vår användning är rekonstruktionen i stället en handling, ett mödosamt ifrågasättande, inte en artefakt framgrävd ur det förflutna eller ett återställande. *Rekonstruktionen* är en process genom vilken vi uppför språngbrädor där frågor, annars förbisedda, leder till insikter om källor, sammanhang och platsens förutsättningar. Som en aktiv process är rekonstruktionen av hemmet samtidigt en produkt och ett produktionsmedel: praktiken skapar kunskap.

”Att rekonstruera” bör därför inte förväxlas med ”att återställa”, en term som blottar vanföreställningen att vi kan vrida tillbaka tiden och föra en artefakt tillbaka till ett tidigare stadium i dess tillblivelse; inte heller är det ett antagande om att det återställda objektet är identiskt med originalet eller att ingripandet inte medför förändring.⁶ Den första stavelsen i *rekonstruktion* betecknar inte trohet mot en ursprunglig betydelse, utan pekar i stället på en ny fas för det vi rekonstruerar, genom vilken nya betydelser och tolkningar kan uppstå. Vi konstruerar på nytt, och denna praktik reflekterar vår nuvarande kunskap och producerar samtidigt nya insikter. Rekonstruktionen är därför, till sin natur, både en undersökning av gränserna för arkiv och minne och ett aktiverande av fragment genom *iscensättning*, där handlingar i det förgångna ges rum och rummet producerar mening.

⁶ ”[Restoration betrays] an assumption that the restored object is identical to the original, and simultaneously disavows the idea that the restorer’s intervention might have changed the [object] in any significant way”. Jessica Hughes, ”The Myth of Return: Restoration as Reception in Eighteenth-century Rome”, *Classical Receptions Journal*, 2011.

II. Svenska Akademiens Ordbok: iscensätta.

”ISCENSÄTTA [...]

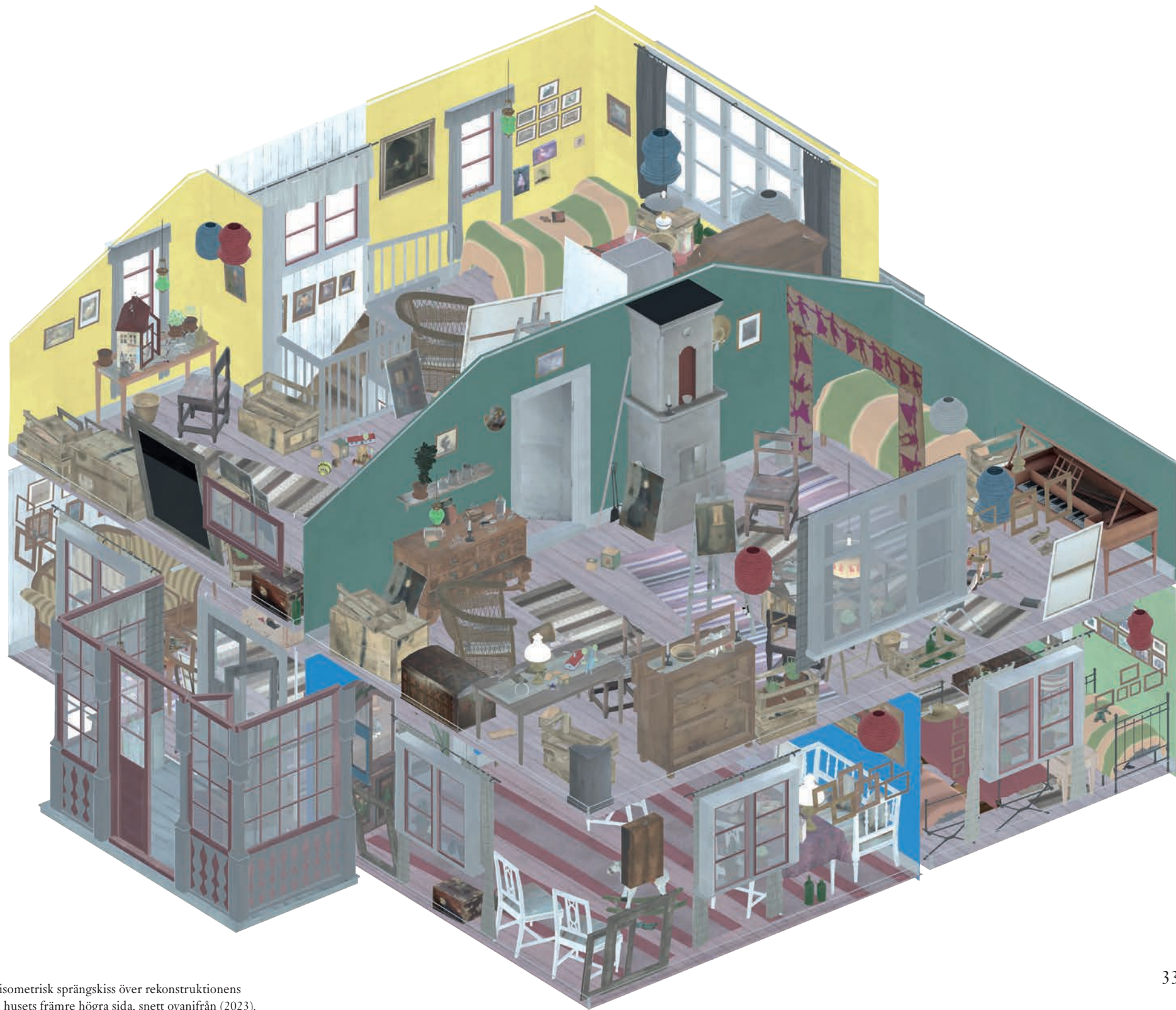
Etymologi

[av uttr. *sätta i scen*; jfr d. *iscenesatte*, t. *in scene setzen*, fr. *mettre en scène*]

1) *teat.* arrangera l. förbereda (skådespel, balett o. d.) för sceniskt framförande l. filminspelning, sätta i scen; särsk. i fråga om de agerandes framträdande o. scenanordningarna. SUNDÉN 1: 413 (1886). En liflig fantasi skall .. (*regissören*) besitta för att rätt och verksamt kunna iscensätta de mycket fordrande sagospelen och féerierna.⁷ JOSEPHSON *Teaterregie* 21 (1892). Som regissör har .. (*Brunius*) äfven iscensatt filmdramer. 2NF 34: 862 (1923). — särsk. ss. vbalsbst. *-ning* konkretare, ss. sammanfattande benämning på de i samband med uppförande av skådespel o. d. l. inspelande av film stående, yttre sceniska anordningarna. NORMAN *MusUpps.* 43 (1882, 1888). (*H. Irvings*) praktfulla .. iscensättningar voro epokgörande på engelska skådebanan. 2NF 12: 882 (1909). 2) i bildl. o. överförd anv.: anordna, arrangera; sätta i gång (ngt); nästan bl. i skriftspr. Den roll han .. spelat i revolutionens iscensättning.⁸ DAHLGREN *Jephson* 160 (1891). *GHT* 1895, nr 236, s. 2. Ett skickligt och omsorgsfullt iscensatt bedrägeri. *SvD(A)* 1930, nr 126, s. 6.”

⁷ Kan det vara sant, att det där är, som det ser ut, eller är det inte ett bedrägeri alltsammans, en iscensättning, som gör god illusion?”. Anonym förf., *Vårt folk. Verklighetsbilder ur svenskt folklif sådant det ter sig hos storfolk och småfolk i stad och på land i fjäll och på slättbygd i skogar och bland skär på logar och gillen i smedja och studerkammare i lust och nöd. Tecknade med penna och pensel af framstående författare och konstnärer*, C. E. Fritze’s Kgl. Hofbokhandel, Stockholm 1894, s. 223.

⁸ ”Vad som skett och kommer att ske är ju bara en teknisk iscensättning, man kan säga en motorisering av drömmar och fantasier som länge förelegat.” Werner Aspenström, *Motsägelse*, Bokförlaget Aldus, Bonniers, Stockholm 1968, s. 128.



DETTA UPPSLAG. En isometrisk sprängskiss över rekonstruktionens digitala modell, sedd från husets främre högra sida, snett ovanifrån (2023).

En iscensättning förutsätter subjektivitet, regi, berättelse och berättande. Den utgör ett eller flera avgränsade utsnitt, uppdelade i tid och rum, i ett händelseförlopp. Att iscensätta är att bygga rumslighet, inte nödvändigtvis visuell, för en interaktion, inte nödvändigtvis mellan människor, där det sker ett samspel, ett utbyte, mellan uttryck och plats. Rumsligheten tjänar interaktionen och interaktionen ger rummet mening. Ett skafferi kan bli en tillflyktsort, en säng en sista viloplats. Genom att använda ordet *iscensätta* synliggör vi oss själva i rekonstruktionen, *handlingen*, genom en osäkerhet som kommer ur det subjektiva perspektivet. Genom att använda ordet iscensättning bryter vi upp tid och rum i tablåer och vägrar tanken på det sanna ögonblicket, det sanna tillståndet, och låter istället minnen och arkiv diktera hemmets *gestaltning*.⁹

⁹ Paralleller, speglar. Renoveringen/rekonstruktionen av Vita huset i Washington 1950: ingenting stod till slut kvar innanför de yttre murarna – våningsplanen, rummen och interiörerna utplånades fullkomligt, allt för att undvika en strukturell kollaps. Byggnadens inre och dess rum återskapades (stålbalkar utgjorde nu husets skelett), men endast delvis med äldre material och autentiska artefakter. Exempel: ”The Lincoln Bedroom is a bedroom which is part of a guest suite located in the southeast corner of the second floor of the White House in Washington, D.C. The Lincoln Sitting Room makes up the other part of the suite. The room is named for President Abraham Lincoln, who used the room as an office.” (Wikipedia.) I själva verket existerar rummet endast som en kopia, en rekonstruktion, en iscensättning. – Jfr också Ford’s Theatre, Washington, även detta endast ett skal, återuppbyggt, nödortfikt faksimilerat i mordets (1865) och den efterföljande katastrofens (1893) kölvatten. En första rekonstruktion av mordet på Abraham Lincoln, och därmed av rummet i sig, ägde rum direkt efteråt i forensiskt syfte: ”Some of the Ford’s Theatre cast and crew were assembled on Monday to reenact *Our American Cousin* for the War Department.” Därefter ’återställde’ fotografierna Matthew Brady och James Gifford, på krigsministern Edwin Stantons uppdrag, mordplatsen: ”Together they re-created the original setting with borrowed flags and bunting in place of the originals, which had disappeared.” Alltså: Bradys fotografier från teatern, till synes ’dokumentära’, föreställer i själva verket en rekonstruerad interiör/brottsplats. (Citaten hämtade ur Michael W. Kauffman, *American Brutus. John Wilkes Booth and the Lincoln Conspiracies*, Random House Trade Paperback Edition, New York 2005, s. 261.) Katastrofen, långt senare, kataklysmisk: ”Tragedy struck the theatre building once again on June 9, 1893, when a 40-foot section of the front of the building collapsed from the third floor hurling men, desks, and heavy file cases into the cellar, killing 22 government employees and injuring 65 others.” George J. Olszewski, *Historic Structures Report. Restoration of Ford’s Theatre, Washington D.C.*, United States Department of the Interior, Washington 1963, s. 63.

III. Svenska Akademiens Ordbok: gestalta.

”GESTALTA [...]

Etymologi

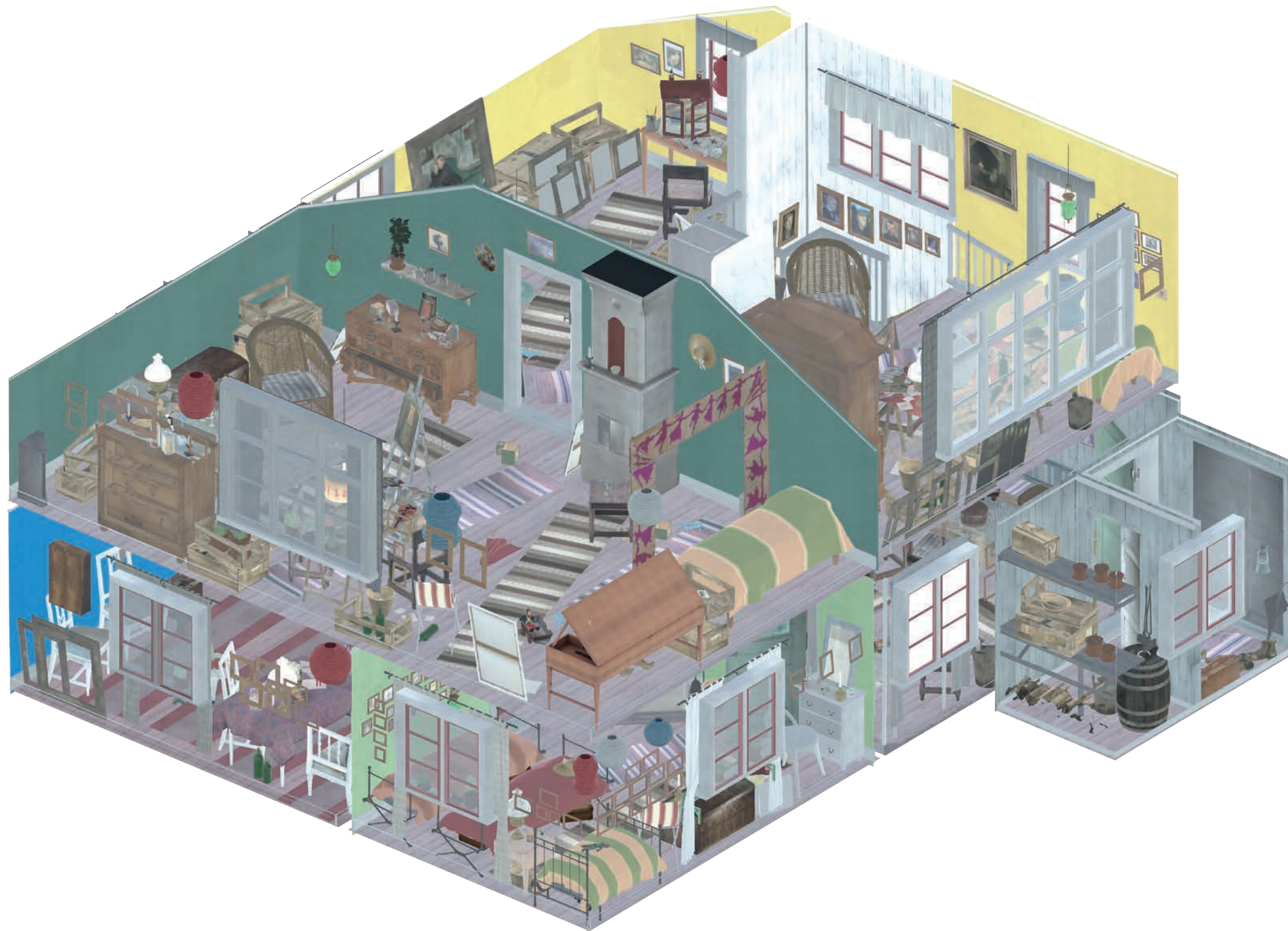
[liksom d. *gestalte* efter t. (sich) *gestalten*, av t. *gestalt* (se GESTALT). Ordet torde stundom uppfattas ss. inhemsk avledn. till GESTALT. Hos DALIN (1852) betecknas det ss. nytt ord]¹⁰ (i skriftspr.)

1) giva (ngt en bestämd, en så l. så beskaffad) gestalt l. form, forma; dana; äv. i bildl. l. överförd anv.¹¹ O, en manlig hand behöfdes / Att gestalta detta gränslöst vida välde. RNEBERG 1: 300 (1841). GENBERG VSk. 1: 134 (1872). (Människan) söker, så långt hon förmår, gestalta sin omgifning harmonisk. RYDBERG Varia 76 (1890, 1894). Sträfvandet att gestalta naturvetenskapens resultat till ett filosofiskt system. REIN Psyk. II. 1: 8 (1891). jfr MISS-, OM-, UT-GESTALTA m. fl. — särsk. i pregnant anv.: skapa gestalter; jfr GESTALT 3 b slutet. Klopstocks bristande förmåga att berätta och gestalta.¹⁰ Sylwan (o. *Bing*) 1: 486 (1910).”

¹⁰ ”Vid hvarje steg syntes det mig som om framtiden i vexlande gestaltning ilade mig till mötes, som om tusentals vägar korsade sig för min fot, utan att jag dock egde ett val, drifven som jag var af en sällsam, öfverjordisk magt, hvilken oafåtligt tvang mig att skynda framåt.” Edvard Bäckström, ur ”Rivalerne. Ett Upsalaminne”, i *Sånger och berättelser*, Aktiebolaget Nu, Stockholm 1876, s. 152.

¹¹ ”När jag då har rasat ut i otålighet, när det blir tyst inom mig, då är det liksom om aning och minne tillsammans vävde en bild, vilken jag dock icke kan bringa till full gestaltning och lugna konturer, som är som ett mönster i en fin vävnad, mönstret är ljusare än grunden och kan icke ses ensamt, därför att det är för ljus.” Søren Kierkegaard, *Förförarens dagbok*, okänd övers., Albert Bonniers förlag, Stockholm 1919, s. 30.

¹² ”Det visar sig nämligen rätt snart och tydligt, att den vetenskapliga beskrifningen inte låter hålla sig inom sina egna gränser, utan att den organiskt och logiskt, just midt under det att den vill vara som mest trogen, öfvergår till en bearbetning, en omgestaltning af fakticiteten, hvartill driffjädern ligger utanför fakticiteten själf, en formförändring af faktum ur medvetandet såsom princip.” Vitalis Norström, *Religion och tanke*, Hugo Gebers förlag, Stockholm 1912, s. 136.



DETTA UPPSLAG. En isometrisk sprängskiss över rekonstruktionens digitala modell, sedd från husets bakre vänstra sida, snett ovanifrån (2023).

Rekonstruktion är handling. Att iscensätta är att skapa mening.¹³ Att gestalta är att ge kropp, att tjäna iscensättningen, att arrangera form och färg i rummet. Att gestalta är att beskriva förhållandet mellan materia och personer. Att gestalta är att arbeta med konnotationer, med mörker och ljus; det är att antyda historia och levandegöra genom en färgfläck, en repa, en omkullvält papperskorg. Att med en docka som ligger på ett hallgolv antyda ett hastigt farväl.

Gestaltningen är det som möter dina ögon och får dig att känna och känna igen.¹⁴

¹³ Paralleller, speglar. Jfr Giovanni Battista Belzonis rekonstruktioner av egyptiska, arkeologiska platser (London, 1821): "The Egyptian Tomb" eller "Belzoni's Tomb" – kontrasten mellan det 'svala' Elgin Gallery och dess motsats: "At the down-market Egyptian Hall, by contrast, Belzoni 'gratified the eye' with an extravagant and thrilling simulacrum: a presentation of the artefacts on display not as art but as real." Gillen D'Arcy Wood, *The Shock of the Real. Romanticism and Visual Culture, 1760–1860*, Palgrave, New York 2001, s. 2. – Också detta (1815–1816): "[...] a popular Drury Lane pantomime recreated a famous actual masquerade from the previous social season. The result was a masquerade of a masquerade, produced as a form of commercial entertainment. Compounding the delicious ironies of this production, Byron attended both 'the real masquerade' (emphasis in original) and its stage recreation. He ended up onstage with a friend, cavorting 'amongst the figuranti' who 'were puzzled to find out who we were'. In the unscripted intrusion of Lord Byron from the pit onto the stage, the pantomime crossed the threshold of the 'real'." Ibidem, s. 49 (citaten är hämtade ur Byrons brev.)

¹⁴ "Vem vid sitt sinnes fulla bruk skulle fördöma en bild som förmår kommunicera information tydligare än ord, om än från de mest värtaliga män? Det är förvisso ordnat på ett sådant sätt av naturen att vi alla grips av en bild: det som görs synligt och avbildas på tavlor eller papper når djupare in i vårt sinne än det som endast beskrivs med ord." Leonhart Fuch, *De Historia Stirpium Commentarii Insignes, Maximis Impensis et Vigiliis Elaborati* [&c.], Basiliæ, in officina Isingriniana 1542, s. [xiii], övers. Karin Westin Tikkanen.

EXKURSER, SPEGELVÄRLDAR. "CERCUEIL (1). Coffin, in ebony wood, made a fifth the size of the real coffin and of the same material; it is one of the three copies made. Its greatest length measures 49 cm. (C. a. 106). The handsome heavy ebony used is black in colour and so smooth and finely polished and so shining as to look like marble. Offered by M. Paul Robiquet, solicitor to the Conseil d'État, to the President of the French Republic, Félix Faure, it was immediately placed in the Artillery Museum, today known as the Musée de l'Armée, according to the ministerial decision of May 17th, 1896." J. Vacquier, *Souvenirs of Napoleon Bonaparte, classed in alphabetical order according to the official classification. Description, origin, history, legend*. A. et F. Kahn, éditeurs, Strasbourg 1928, s. 47. – "A locus is a place easily grasped by the memory, such as a house, an intercolumnar space, a corner, an arch, or the like. Images are forms, marks or simulacra (*formae, notae, simulacra*) of what we wish to remember." Frances A. Yates, *The Art of Memory*, The University of Chicago Press, Chicago 1974, s. 6. – "If an original can only live on in its alteration, it is no longer alive as itself but rather as something other than itself." Eduardo Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton 1998, s. 17. – "En tid som är hänvisad till mekanisk reproducerbarhet är en tid behärskad av avbildens logik. Det är inte en värld av föremål utan en värld av bilder av föremål, det vill säga en alltigenom förmedlad verklighet." Sara Danius, *Proust–Benjamin. Om fotografien*, Axl Books / Moderna Museet, Stockholm 2011, s. 32. – "This, surely, is photography *en abyme*, for the photographic subject (the ruined house) recapitulates something of photography's own *noeme* ('that-has-been') *within* a photographic image, and the viewer is thrown backwards into the layers of absence both concealed and revealed by the medium." Kitty Hauser, *Shadow Sites. Photography, Archaeology, & the British Landscape 1927–1955*, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 90. – "Collins made notes for a little thesis pointing out the inferiority of the original mosaics to their photographs." Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited. The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*, Penguin Books (rev. ed. 1960), London 2000, s. 38.

TILLBLIVELSE.
"Att förbli inuti sig, i sig,
ända fram till den granrisklädda gravkanten,
utan att veta vad som är vi eller jag:
det alltför starka ljuset,
ögonblicket då ordet blev kött,
såren, de små ingångsåren
och de uppfläkta utgångsmedvetandena:
att repetera denna tillblivelse,
igen och igen, åter och åter."
Gunnar D Hansson, ur "Idag, idag, idag flödar
av sol", *Avbilder*, Alba, Stockholm 1982, s. 46.
– "En väntan / som redan är en tillblivelse."
Ella Hillbäck, ur "Till de ensamma", *Det
älskansvärda*, Bonniers, Stockholm 1956, s. 60.
– "Ty livet är icke allenast — som det syntes
mig förr — alstrande, födande, tillblivelse
och förvandling — det är öck mördande,
nedrivande, förtäring, men samma liv likväl på
engång! Ty livet självt måste gå genom smuts
och kval, måste självt förnedras för att nå sin
fulla utveckling." Kerstin Söderholm, *Endast
med mig själv. Dagboksanteckningar. Åren 1913–
1931* (red. Karin Allardt Ekelund), Söderström
& Co:s förlagsaktiebolag, Helsingfors 1947,
s. 232.

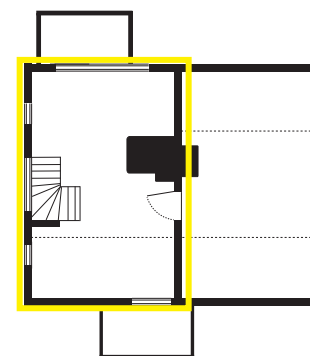


Del av den nya ateljén (sannolikt 1971). Okänd fotograf. Kamerareportage.

XV. Den nya ateljén

Den nya ateljén fångades sällan av Arosenius penna. Undantagen är två: akvarellen *Arbetsbordet*, samt det som går att skimra av rummet genom dörröppningen i *Dottern vid utdragen byrålåda*. Kanske stod helt enkelt ateljén (med sitt nyinsatta, stora fönster) klar för sent. Kanske var det en plats från vilken Arosenius hellre blickade ut än in.

Rummet hade ett ryggåstak som brädats in vid hanbjälkarna (detta gällde också för rummet bredvid), troligtvis när taket höjdes och ateljéfönstret sattes in. Spoléns minnesbilder ger oss användbara detaljer: barockskåpet i valnöt (som så småningom skulle hamna hos Arosenius barnbarn, Astrid Torstensson), för "allt onödigt ritskräp", arbetsbordet, det stora ateljéfönstret mot norr, mot Kattleberg. Allt är plötsligt *väldigt* för Spolén: kanske för att han hukat sig igenom undervåningen och äntligen kan sträcka på sig. Han minns en bekväm soffa vid ateljéfönstret. Vi justerar möbleringen för att passa Spoléns minnesbild och lånar information från en bild från Åby där en ung Nils Adler sitter på en säng (i något som skulle kunna vara en ateljé) och snidar små träkanoner. Valnötsskåpet får bara plats till höger om ateljéfönstret, bakom murstocken där taket har höjts.



Den nya ateljén (markerad i gult).
Planritning (2023).

Vi lånar också detaljer från en intim scen från Åby, *Porträtt av konstnärens bustru* (1906), där Arosenius målat av sin gravida hustru i den gröna schäslong bouppteckningen vittnar om. Schäslongen skulle kunna få plats på två andra ställen i hemmet – längs med kortväggen i tavelgalleriet och direkt till vänster i salongen – men det är endast här den passar perfekt. Porträttet, också det för stort för hemmets väggar, står i vår iscensättning uppställt mot några packlådor. Schäslongen är även dokumenterad i ett med porträttet samtida fotografi (även om tapeten skiljer sig), med Arosenius framför kameran. Var för sig fångar varken porträttet eller fotografiet hela möbeln – men tillsammans bildar de en helhet. Och de skänker oss en möjlig interiör.

”En tvärbrant trappa”: så skriver Spolén. I en artikel i *Göteborgs Morgontidning* från 1936, signerad ”Krumeluren”, kan vi dessutom läsa att det fanns en barnsäker grind högst upp. Vi strör ut leksaker på golvet även här för att påminna om dotterns närvaro. Det branta trapphuset får i vår iscensättning tjäna som ett porträttgalleri: en välkomnande gest för alla de vänner som besökte ateljén. Några av dem mötte sitt eget porträtt när de gick upp för trappan till övervåningen.



TILL VÄNSTER. Del av den nya ateljén markerad i gult, sedd inifrån den gamla ateljén (1962). Okänd fotograf. (GUIAA).



TILL VÄNSTER. Del av den nya ateljén markerad i gult, sedd inifrån den gamla ateljén (sannolikt 1971). Okänd fotograf. Kamerareportage.

”Genom en tvärbrant trappa kom man upp till övre våningen. Det var en vindsvåning, som var delad i två rum med ryggåstak, det ena dock inbrädat vid hanbjälkarne.

Det yttre trapprummet, var atelieren. Det var stort med två stora fönster, det ena me utsikt över de stora ängsmarkerna, de blå bergen, den andra över den fruktbringande trädgården. [...]

I denna ateljé fanns givetvis hans stora arbetsbord. Det fanns ett stort förnämligt barockskåp i vilket han slängde allt onödigt skräp från arbetsbordet, soffor och allt möjligt för trevnaden. Detta rum var hemmets centrum.”

Ernst Spolén – jfr kapitel V, avsnitt LXXIV. Manuskript B.



NEDAN. Anton Dich, *Älvängen* (1923). Detalj. Privat samling. Bilden, som föreställer Eva Arosenius (här omgift Dich), till vänster (vi ser hennes hand i detaljens vänstra hörn), är målad på övervåningen i Älvängen och rumsutsnittet reproducerar i stora drag Arosenius komposition i *Dottern vid utdragen byrålåda* (1907). Men Dichs behandling av ämnet är mer impressionistiskt laddad. Perspektiven är skeva, storleksförhållanden omförhandlade, färgskalor drastiska. Ändå kan vi utvinna information ur tavlan, och den bekräftar det vi redan sett i Arosenius bilder och i de fotografier vi har att tillgå. Golvet i den nya, yttre ateljén tycks här närmast korslagt – kan det vara en mönstrad linoleummatta, eller har konstnären endast lekt med former och färger? Väggarna är nu starkt gulmålade. En vit gardin hänger vid gavelfönstrets ena sida, kanske en gardinkappa längre upp. Räcket är vitmålat. Dörrens insida är enfärgad och i avsaknad av dekorationsmåleri. (Jfr kap. XVI där detta konstverk återges i sin helhet.)



OVAN. Ivar Arosenius, *Arbetsbordet* (1908?). Privat samling. Konstverket är här reproducerat efter en diabild i Göteborgs konstmuseums samlingar; färgåtergivningen är med andra ord en smula tveksam. Men det kreativa kaos som arbetsbordet visar upp slår igenom oavsett färgskala. Här har Arosenius tagit ett steg tillbaka och iakttagit sin egen verksamhet. De stora ateljéönstren mot Kattleberg och norr är antingen fördragna med svarta draperier – eller grovt tecknade natthimlar. Oavsett är det fotogenlampan som skänker ljus åt scenen.

TILL HÖGER. Ivar Arosenius, *Dottern vid utdragen byrålåda* (1907). Detalj. Ateneum. (Jfr kap. XVI där detta konstverk återges i sin helhet.) I förgrunden: den gamla ateljén – det inre rummet på övervåningen. Genom dörröppningen ser vi den nya ateljén. Ett trappräcke vid trappan. En trasmatta tvärs över rummet. Ett större fönster på gaveln med en gardin som löper längs med överkanten. En röd taknock: det är jordkällarens tak vi ser. Utanför och bortom ligger älvängarna, och i fjärran bergsknallarna på andra sidan älven.

”Genom en tvärbrant trappa kom man upp till den översta våningen, en vindsvåning. Trapprummet, som hade ryggåstak, var atelieren med ett väldigt 1600-tals skåp i valnöt, dit allt onödigt ritskräp slänges från det väldiga ritbordet bredvid. Här var anordnat med soffa och annan bekvämlighet vid det stora fönstret, som hade utsikt åt norr, slätten, de blå bergen, fruktträdgården.

Det fanns ett stort fönster till, därifrån såg man frodiga ängsmarker, blå berg. Alldeles nedanför de blå bergen, på de gröna ängarne, såg man en lång, jämn allé av ståtliga träd. Denna allé visade var Göta älv gick, ty den stora, breda älven syntes ej härifrån.”

Ernst Spolén – jfr kapitel V, avsnitt LXXVIII. Manuskript D.



Ivar Arosenius, bemålade klippdockor. Ungdomsarbeten. Göteborgs konstmuseum.



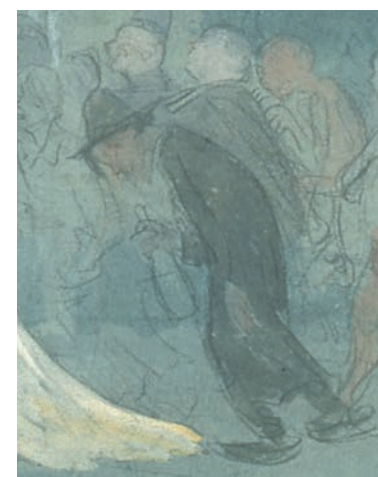
Ivar Arosenius, bemålade klippdockor: fram- och baksidor (1908?). Nationalmuseum.

I Super 8-filmen från 1967 (jfr kap. VI) kan vi följa Maria Torstensson som klättrar uppför trappan. Hon skuttar förbi ateljéfönstret, förbi murstocken, och försvinner in i den gamla ateljén. Men rummets sydvästra del fångas inte av kameran. Vi kan se ytterligare detaljer i ett fotografi från oktober 1962. Motivet är egentligen rörspisen i den gamla ateljén – men dörren står öppen, och vi ser ett fönster och ett bord. Gardinerna och de randiga trasmattorna skymtar genom dörren i *Dottern vid utdragen hyrålåda* (1907). I vår gestaltning uppstår också en avskild värld där Lillan kan sysselsättas. Utrymmet blir till ett uttryck för Arosenius lekfullhet. Han dekorerar ett enkelt dockskåp och befolkas det med bemålade pappfigurer som föreställer drottningar och kungar. Tuppen gal, och en sotare står givakt på taket. På slätten nedanför drabbar soldater samman i en steltnad tablå: pappfigurer som Ivar skapade själv som barn, och som bevarats till eftervärlden, plockas här fram ur gömmorna. Rummet får liv.



MOTSATT SIDA. En vy in i trapprummet. Ateljén på övervåningen börjar i praktiken redan här: i en passage som leder till de övre regionerna, till 'det allra heligaste'. I bakgrunden syns dörröppningen till tavelgalleriet. På en krok hänger en rock samt Arosenius karakteristiska slokhatt. En trälåda står på golvet, ett par kängor. Till höger (ur bild) sträcker sig trappan upp mot övervåningen och ateljén.

NEDAN TILL VÄNSTER. Ivar Arosenius, *Fy fan!* (1903). Göteborgs konstmuseum. Arosenius iscensatte, i konst och liv, en bild av sig själv som *bohem*. Att bohemlivet var centralt för den unge Arosenius har konstaterats av snart sagt alla som skrivit om hans liv och verk. Och just slokhatten kom att bli ett återkommande element i bilden av bohemgestalten. (Den erbjöd också en snabb tolkningsnyckel. Mannen med slokhatt ≈ konstnären och människan 'Ivar Arosenius'.) Det nya livet i Älvängen har av många betraktats som ett paradigmskifte i Arosenius liv, och som ett gradvis avståndstagande till bohemtillvaron. Det är – i enlighet med denna ofta genomförda iscensättning av Arosenius livsbana – helt i sin ordning att slokhatten i vår gestaltning nu hänger på en krok på väggen: lämnad, oanvänd, ett ömsat skinn. TILL HÖGER. Ivar Arosenius i Paris (1904). Okänd fotograf. (GUIAA).



OVAN. Ivar Arosenius, *Venus triumf* (1906). Detalj. Privat samling. Jfr kap. IX, s. 359–361, där detta konstverk (och betydelsen av slokhattens närvaro och frånvaro) diskuteras i mer detalj.



TILL VÄNSTER. Trappan slingrar sig åt motsatt håll i Arosenius symboliska representation av Lillans nyfikenhet och upptäckarlusta – men det är en för konstnären typisk förvandlingsakt som ägt rum. Ivar Arosenius, *I Himmelrikets Trappa* (1907). Privat samling.

MOTSATT SIDA. I rekonstruktionen har trapphuset förvandlats till ett porträttgalleri. Här hänger huvudsakligen porträtt av vänner, kamrater och konstnärskollegor. Väggarna är enkelt vitmålade – på samma sätt som i tavelgalleriet – och låter konstverken tala. Ansikte efter ansikte möter besökaren när hon vandrar steg för steg upp för trappan. Till höger skymtar köket, utdragssoffan och gavelfönstret ut mot fälten och älven.

TILL HÖGER. UPPE. Ivar Arosenius, *Porträtt av Per Krogh* (1905). Nasjonalgalleriet, Oslo.

TILL HÖGER. NERE. Ivar Arosenius, *Porträtt av Axel Törneman* (1904). Privat samling.





MOTSATT SIDA. Trappan, den barnsäkra grinden längst upp står öppen. Den obehandlade och omålade trappan till övervåningen tillkom sannolikt i samband med ombyggnaden 1907–1908. Den branta vindstrappa, som med stor sannolikhet hade funnits i huset dessförinnan, hade räckt mer än väl för tillgång till övervåningens råvind. Men nu, när vinden inreddes till ateljé och bostad, förslog den inte längre. Ett visst utrymme försvann förstas i köket när en mer användbar trappa blev till: det svängda trapphuset krävde mer plats, och den försiktigare lutningen var inte lika platsekonomisk. Men fördelarna övervägde.

OVAN. Fler porträtt upphängda i trapphuset. TILL HÖGER. Slokhatten på väggen vid trappans slut. Porträttstudier. Leksaker på golvet på övervåningen, blekt gula väggar.





MOTSATT SIDA. Övervåningen, och den nya ateljén, vid slutet av trappan. Rakt fram en schäslong eller dagbädd. Men intrycket av rummet domineras av det väldiga ateljéfönster som, efter Arosenius instruktioner, sattes in i samband med ombyggnaden 1907–1908. Fönstret vette mot Kattleberg, och bakom berget, utom synhåll, låg Alfhem och Lödöse. Kunde man se Skepplanda kyrka genom fönstret, några kilometer bort? Kyrkan låg högt belägen, och omöjligt är det inte – men den tycks i vilket fall inte ha gjort några större avtryck i Arosenius konst.

OVAN. Porträttgalleriet i trapphuset. Detalj. Gallergrunden i bakgrunden, dagbädden. TILL HÖGER. Olga Andersson (Karin Anderssons syster och förmyndare: jfr kap. V, avsnitt XLIII och framåt) med ateljéfönstret till vänster om sig. Okänt fotograf. Okänt årtal, sannolikt 1940-tal. (GUIAA).





MOTSATT SIDA. Schäslong eller dagbädd i hörnet i nya ateljén. Till vänster ett av de två mindre gavelfönster som Arosenius lät sätta in (ett fanns på vardera sidan av de större fönster som Arosenius lät sätta in på övervåningens båda gavlar). På fönsterbrädet står leksaksdjur i trä, på golvet ligger en dubbel stoppsvamp, en trälåda, en leksaksvagn. Konstverken som hänger ovanför schäslongen lånar vi från bilden där Nils Adler täljer leksakskanoner (och en kanon står uppställd på trälådan): det är bland annat bildsviten *Sagan om de sex prinsessorna* som nu flyttats upp från kammaren. En månskensampel hänger framför fönstret och fångar solen.

OVAN. Detalj.
TILL HÖGER. Ivar Arosenius, *Slöjdande ung man (Nils Adler)* (1906). Detalj. Göteborgs konstmuseum. (Jfr kap. XII, s. 468, där detta konstverk återges i sin helhet.)





MOTSATT SIDA. Arosenius stora arbetsbord: en rödmålad bordsskiva lagd på enkla träbockar. En äldre stol med en tunt stoppad, mönstrad sittdyna står placerad framför bordet. Ovanför hänger en skomakarlampan med en plåtskärm; skärmen reflekterar fotogenlampans ljus nedåt, skärper blicken. I bakgrunden till vänster: dagbädden. I bakgrunden mitt i bilden: det stora ateljéfönstret ovanför kökstamburen med utsikt mot Kattleberg.

OVAN. En leksakskanon i trä. Täljspan. En korgstol skymtar i bakgrunden, trapphuset, gavelfönstret. Starkt ljus. Skärpedjup: vi talar om bildens skärpedjup, men också tingens eller källmaterialens skärpedjup behöver granskas. Vilken detaljrikedom tillåter källorna? Hur högupplöst är vår tolkning av hemmet? Ett kort skärpedjup kan maskera osäkerheter i möblering och rekvisita. Ett kort skärpedjup kan också skapa en suggestiv effekt och en rumslighet som i sig kan tyckas betydelsebärande. Perspektivet här är barnets. Men kompositionen är knappast oskyldig.





MOTSATT SIDA. Arbetsbordet – ur ett annat perspektiv. Rislampa. En skomakarlampa och ytterligare en fotogenlampa med fot. Ljus, mera ljus. Skor vid stolen, en handduk över ryggstödet. Till höger det stora barockskåp i valnöt som Spolén berättat om (och som finns kvar i familjens ägo än idag).

OVAN. Barockskåpet. Valnötsfanér. Om dörrarna stod öppna skulle vi se buntar med skisser och akvareller, pennor, färger, penslar, knivar – allt som hör konstnärslivet till. Skåpet står inkilat mellan murstocken till höger och den nyuppförda väggen till vänster; här lät man under renoveringen höja taket för att kunna sätta in det stora fönstret och få till en bättre arbetshöjd för ateljén.



OVAN. Barockskåpet framifrån. Ett annat, delvis främmande formspråk i det lilla huset. Arbetsbordet i förgrunden. Skissböcker, palett, färgtuber, ett tennstop med penslar.

MOTSATT SIDA. Hur skulle en konstnärateljé egentligen se ut? På vilka sätt förväntades den spegla ett temperament, en estetik, en medvetet gestaltad konstnärspersonlighet? Likheter, kontraster, temperament som bryts mot varandra och skapar olika slags rum, olika effekter. Idealet, förebilden, den självklara kontrasten och associationen: Carl Larssons noga iscensatta ateljé i Sundborn, filtrerad genom iscensättning, dels i det fysiska rummet, dels i konstnärlig tolkning. Barockskåpen hade man åtminstone gemensamt i Älvängen och Sundborn, och behovet av ljus, rymd, arbetsbord, stafflier. Carl Larsson, *Ateljern. Ena bälfien* (två planscher), akvareller gjorda till boken *Ett hem* (1899). Nationalmuseum.





MOTSATT SIDA & OVAN. Ett kontrollerat kaos. Färgtuber, teckningar, sax och skissbok: allt som hör yrket till får samsas med leksaker och livets nödortf. Tomflaskor. Fotogenlampan som fortfarande brinner när natten går mot gryning.

TILL HÖGER. Ivar Arosenius, en skissbok (1906?). Främre omslag. En ögla till höger med plats för en penna. Göteborgs konstmuseum.

KOMMANDE TRE UPPSLAG. (1) Arbetsbordet ovanifrån. Detalj. (2) Rummet: en översikt. Till vänster arbetsbordet. Till höger trappan och bredvid den en korgstol. Längre bort ett staffli och en grön schäslong. Det rektangulära fönstret öppnar sig över glasverandans tak, mot framsidan. (3) Ett perspektiv åt andra hållet, tillbaka mot arbetsbordet. Murstocken som löper genom huset. Till höger dörren som öppnar sig mot den gamla, inre ateljén. Staffli. Trasmatta. Ett tennstop med penslar. Leksaker.





2967









MOTSATT SIDA. Mot framsidan av huset. Solljuset genom det rektangulära fönstret. En grön schäslong. Bilder uppnålade och upphängda på väggen: en iscensättning av fotografiskt och konstnärligt källmaterial från tiden i Åby. Leksaker på golvet; den märkliga träleksaken från *Allvar* (1906) har nu hamnat på övervåningen (jfr kap. XI, s. 460–461). Ladugårdens taktegel syns genom fönstret.

OVAN. Dörren står på glänt in till den gamla, inre ateljén. Murstocken till vänster. Den övre dörrspegeln bemålade av Arosenius med initialerna "JA" och en lövkrans. TILL HÖGER. Folke Persson, "Efter trettio år Ett besök i Arosenius' ateljé", *Göteborgs-Postens Lördagsbilaga*, 4.3.1939. Den bemålade dörren in till den gamla ateljén blir en självklar bild att använda i ett publicistiskt sammanhang. Här har en tecknare skissat av dörren, som används på två ställen på tidningssidan. (GUIAA).





OVAN & MOTSA TT SIDA. En iscensättning av ett konstverk: den gröna schäslongen från tavlan till höger har här placerats i den nya ateljén, på ett av de få ställen i huset där den finner en självklar plats. Bilderna på väggen har delvis samma placering som på tavlan, men här har vi också hämtat information från fotografier. Karin Anderssons porträtt hänger på väggen, ännu ej nedskuret till en något mindre storlek. I vår iscensättning tvingas vi ändå acceptera det beskurna utseendet – vi kan inte rekonstruera det bortskurna partiet på ett tillfredsställande sätt.

TILL HÖGER. Ivar Arosenius, *Porträtt av konstnärens bustru* (1906), målat i Åby. Göteborgs konstmuseum.



OVAN. En bortglömd soldatdocka.

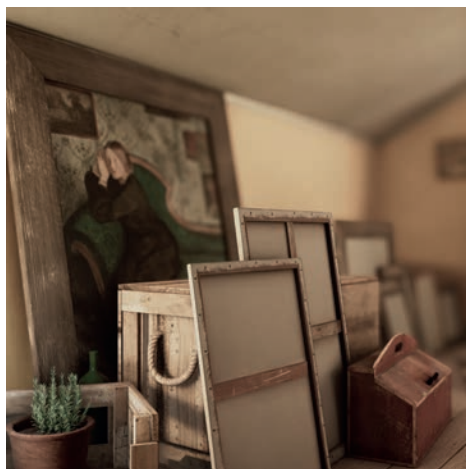
TILL HÖGER & NEDAN (DETALJ). Ivar Arosenius, *Flickan med buketten* (1908). Privat samling.





MOTSATT SIDA. Trappan. Till vänster skymtar Lillans lekboard. Rislampor. Leksaker på golvet. Konstverk står lutade mot väggar och packlådor, vissa med baksidan och andra med bilsidan utåt. Det förbereds för utställning och transport.

OVAN. Detalj.
TILL HÖGER. Bilden *Porträtt av konstnärens bustru* (1906), som i praktiken utgör ett eko av iscensättningen i rekonstruktionen av hörnet med schäslongen, står lutad mot väggen som vetter ut mot framsidan. Duken skyddas av en packlår.





MOTSATT SIDA. Lillans lekhörn. Ett enkelt bord, en stol. Ett av gavelns två små fönster skänker ljus och utsikt. Krukväxter, fotogenlampa, papperskorg, trasmatta, rislampor och en hängande månskensampel med blekt grön glaskupa, mjukt genomborrad av solljus.

OVAN. På bordet ett dockhus. Gavelfälten med små miniatyrmålningar föreställande Lillan. Pappersdockor: en sotare på taket, en tupp. Nedanför huset har en bataljscen ställts upp. Till höger, på den lilla väggyta som avgränsar ateljén mot trapphuset (se föregående uppslag), hänger en bild som tycks kongenial: Lillan som drottning, iklädd krona och med en spira i handen, omgiven av sina leksaker och den värld över vilken hon härskar.

TILL HÖGER. Ivar Arosenius, utan titel (1908?). Privat samling.

NÄSTA UPPSLAG. Lekbordet med dockhuset.







NÅGRA AV DE KONSTVERK SOM ANVÄNDS SOM FONDER & DETALJER I REKONSTRUKTIONENS DOCKHUS. Ivar Arosenius, från vänster till höger i klockans riktning: *Den sönderslagna dockan* (1908). Privat samling. *Sagan om de sex prinsessorna* (1905, bild 9). Göteborgs konstmuseum. *Slöjdande ung man* (Nils Adler) (1906). Göteborgs konstmuseum. *Dubbelsängen* (1903). Privat samling. Fragment av dockhus (1908). Privat samling.

MOTSATT SIDA. Allt som återstår av dockhuset är ett triangulärt fragment, inte ens ett spann brett, samt minnesbilder eller släktberättelser: det var enkelt, kanske byggt av en trälåda, med en eller två glasdörrar. Fragmentet, dekorerat med en målning föreställande Lillan, är för litet för att ha varit ett gavelfält, men stort nog för en fronton.

I rekonstruktionsbilder kan konfrontationer med osäkerheter undvikas genom att det osäkra tillåts falla utanför perspektivets utsnitt eller genom att reducera detaljrikedomen – så som vi i text kan beskriva en plats utan att uppmärksamma allt det vi inte känner till. Men i iscensättningen styr vi inte betraktarens väg genom rummen eller vad blicken landar på, och gestaltningens formspråk tillåter oss inte att abstrahera och vagt skissa det dockhus vi vet stod i hemmet. Istället måste vi förhålla oss till och förhandla med alla lakuner vad gäller utformning, material och dekoration. Det är en tillblivelse där 'ordet blir kött' (jfr Kap. VIII, sista sidan) och osäkerheterna – dockhuset som fragmentariskt minne – riskerar förhandlas bort till förmån för något som endast framträder som säkert. Det tillkommer ett ansvar när det abstrakta ges form.

Genom att väva in tillblivelsen i berättelsen värnar och odlar vi ett frö av osäkerhet; i vår gestaltning är dockhuset under uppbyggnad – under tillblivelse innan alla fakta stelnat – ett aktivt projekt ännu ej färdigt men ändå tillfälligt inrett åt en otålig Lillan. Vi fryser dockhuset i ett ögonblick av rörelse och omdaning i ett hem under förändring.



OVAN. Lillans trähäst på hjul. Närbild. Trappträcket, korgstol.

TILL HÖGER. Ivar Arosenius, *Lillan med leksaksbäst* (1907). Privat samling. NEDANFÖR. Detalj, MOTSATT SIDA. TYPOLOGI. "Disa Dahlstedt med leksaker" (1920). Fotografi taget av Bror Dahlstedt. Lätt beskuret. Länsmuseum Gävleborg.

KOMMANDE TVÅ UPPSLAG. KONTRAST. SORGENS SJÄLVKLARA ASSOCIATION. Alla dessa lekhästar av trä, alla dessa gunghästar. Så försvinner undersökningen in i en bildernas oöverskådliga labyrinth. Vår gestaltning är medvetet ansiktslös, barnet är alltid utanför bilden, i ett annat rum. Men så plötsligt står de där, barnen som också levde: allvarliga, överraskade, mitt i leken. Glädjen. Oron. Sorgen. Allt finns där. Det liv som ställvis tycks undfly oss, som tycks fjärran iscensättningen av hemmet i Älvängen, det finns på dessa fotografier. Kan vi låna deras blickar, deras glädje och sorg? (1) "Lekande barn vid Humlegården" (1909). Fotografi taget av Waldemar Tegner. Örebro Stadsarkiv. (2) "Knut Nilsson rider på en mekanisk gunghäst" (omkr. 1886–1888). Fotografi taget av Severin Nilsson. Lätt beskuret. Nordiska museet. – "Gunghästen jag inte fick, sjömanskostymen jag inte ville ha." Knut Ståhlberg, från en utsändning i Sveriges Radio P1 (omkring 2006–2007). Anteckning. Privat samling)









MOTSATT SIDA. Solkatter slår mot väggen. Porträttet av Lillan tronar, drottninglikt, över hennes lekhörna. Trapphuset till höger.

OVAN. Leken återkommer i rekonstruktionen, eller snarare: spåren av lek. Nyss övergivna ting och sysslor. Nyss avklingade skratt. Leksakerna, bortglömda för ett ögonblick på golvet. En omkullvält pall. Färgfläckar. Ett lekfullt och litet kaos. Och där Lillans lek är barnets, är Ivar Arosenius lek en *konstens* lek. Det allra heligaste, ateljén, är också lekens innersta, dess fullkommande och helgedom. Det löper ett starkt band mellan Lillans lek och pappans. Världsupptäckaren, upptäcktsresanden. Och: världsskaparen, det allseende ögat, handen som rör sig över världen och skapar den på nytt. TILL HÖGER. Ivar Arosenius, *Dockornas dans* (1908). Nationalmuseum.





OVAN. Ivar Arosenius, utan titel (1908). Privat samling. Pallen, dockorna, träleksaker. Stoppsvampen. Ögonblicksbild. Verket är ofärdigt, som vore leken svår att stanna – och fånga.

MOTSATT SIDA. Ivar Arosenius, sex klippdockor (djur, människor, en tomte) samt två dioramor, klippta ur papper och bemålade (ungdomsarbeten samt 1907–1908?). Nationalmuseum. TILL HÖGER. Ett litet utsnitt ur Åhlén och Holms Jubileums-Katalog 1899–1909, *Priskurant å Manufakturver, Korta Varor, Kautschukstämplar och Sigill m. m., m. m. från Åhlén & Holm, Insjön, Åhlén & Holms Accidenstryckeri, Insjön 1909*, s. 107. (Här återgiven efter faksimiltrycket från 1989.)





Den nya ateljén står klar i december 1908. På ett dörrblad har Arosenius signerat rummet, med en krans och initialer. Överallt står det tavlor och packlådor: Arosenius har flera utställningar på gång, i Sverige och Paris. Ännu håller försäljningen inte jämn takt med produktionen, och hemmet fylls med allt fler tavlor. Dukar ska ramas, akvareller glasas, packlådor snickras. En stor temperamålning står på staffliet, under arbete: *Noaks ark*. Allt är handling, allt är liv och tillblivelse.

Och så plötsligt är allt stilla.

Det är inte en vilsam tystnad som inträder. Det är sorgens och frånvarons stumma tystnad. Det är den brutna gestens tystnad. Ljudet av penseln mot duken, av pennan mot pappret, ljudet av trähjulen som rullar mot golvplankorna och av stegen i trappan, rösterna nedifrån köket, skratten. Allt upphör.

Allt stannar av och blir mättad stillhet.

Dörren står på glänt in till det inre rummet. Ännu finns där ett innan att undersöka, en tillblivelse att gestalta. Så går vi på nytt in i det förflutna.