

1. Inledning

Richard Bergh var under nära 40 år en central gestalt inom det svenska konstlivet. Utöver sin målargärning engagerade han sig kulturpolitiskt och ingick i Opponentrörelsens och Konstnärsförbundets kärntrupp och under sina sista år verkade han som förnyande ledare för Nationalmuseum. Bergh var brett beläst inom många kulturella ämnen och hans intresse för konstteori och filosofi uttrycktes också genom ett antal egna skrifter där han gav sin syn på skilda spörsmål. Denne mångsidige mans verksamhet kan givetvis belysas och diskuteras ur en rad aspekter. Jag har i denna uppsats valt att inrikta mig på hans måleri och dess utveckling i stort omkring perioden från Salongsdebuten i mitten av 1880-talet t.o.m. sekelskiftet 1900, som jag funnit mest intressant. Genom att belysa ett antal nyckelverk och studera skrivna källor har min ambition varit att klargöra något av vad de huvudsakliga faktorerna varit som inverkat på Berghs väg från en renodlat naturalistisk realism mot en mer emotionell, fantasibetonad konst av symbolistiskt och nationalromantiskt slag. Metodiskt är betoning lagd på biografiska och ikonografiska uppgifter, inklusive konstnärens egna kommentarer. Av tidigare material kring Bergh kan följande nämnas; de tidigaste är från Berghs egen penna (skriftställardebut i slutet av 1880-talet). Från hans samtid utöver detta finns huvudsakligen kollegiala skrifter (ex. Prins Eugen, G. Pauli) samt enklare monografier som Tor Hedbergs från 1903. Från senare datum kan Birgitta Rapps avhandling från 1978, artiklar i konstvetenskapliga tidskrifter av t.ex. Ulf Linde m.fl. nämnas. Katalogen för 2002 års stora utställning, red. H. H. Brummer, är det senaste och kanske mest täckande verket.



2. Richard Bergh - en kort biografi

Den 28/12 1858 föddes Richard Bergh i Stockholm, som son till den erkände landskapsmålaren Edvard Bergh. Som 19-åring började han vid Edvard Perséus målarskola och studerade 1878-81 vid konstakademin. År 1881 reste han därefter till Frankrike, där han debuterade två år senare. Vid opponentrevolten 1885 ingick han i dess ledning och gifte sig samma år med Helena Klemming. Han debuterade 1887 som konstskribent i tidskriften Svea. Vid världsutställningen 1889 erhöll han främsta utmärkelse, hedersmedaljen. I juni samma år avled hustrun. Efterföljande år gifte han dock om sig med Gerda Winkrans. Opponenternas Konstnärsförbund inrättade dessutom sin egen målarskola och Bergh knöt en viktig intellektuell kontakt med Ellen Key detta år. Under 1893 arbetade han med ett flertal symbolistiska motiv. Åren 1894-96 verkade han i Varberg tillsammans med Karl Nordström och Nils Kreuger. Under vintern 1897-98 vistades han i Italien och Florens med bl.a. Prins Eugen och makarna Pauli. Efter hemkonsten formulerade han sina nationalromantiska tankar och utförde "Nordisk Sommarkväll". Under de första åren av 1900-talet målade han i huvudsak en rad porträtt, av bl.a. Strindberg och Fröding. 1913 blev han adjungerad intendent vid Nationalmuseum och från 1915 till sin död fyra år senare som överintendent. Efter en tids sjukdom avled Richard Bergh 29/1 1919, 60 år gammal och hyllades på Nationalmuseum med en stor retrospektiv utställning.

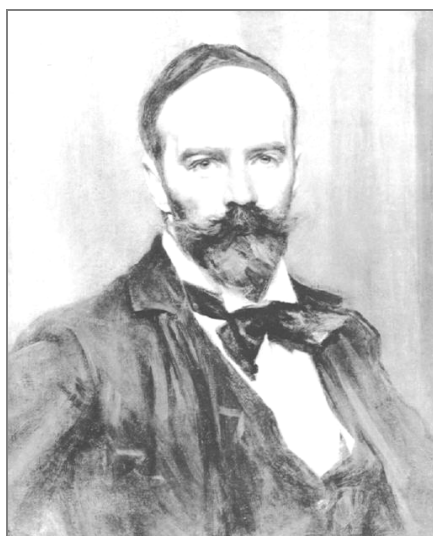


Fig.1, Självpporträtt, 1895

3. Från Paris till Ekholmsnäs

Richard Bergh besökte under 1880- och 1890-talen en mängd länder och platser, från metropoler som Paris till små byar i Italien och Holland, för att så småningom landa, fysiskt som själsligt, åter i den svenska myllan.

3.1 Ungdomsåren i Frankrike - i naturalismens tecken

Efter i förtid avslutade studier i Sverige begav sig 1881 Richard Bergh liksom flertalet av sina studiekamrater till Frankrike och Paris, där han kom att bli kvar under den större delen av 1880-talet. Han studerade här vid Académie Colarossi samt under Jean Paul Laurens ledning. Det var dock självstudierna och inspirationen från Manet, Jules Bastien-Lepage, Cazin m.fl. som kom att få den största och viktigaste inverkan på hans konstnärskap.¹ Den franska naturalismen var vid tiden det rådande idealet, vars doktriner Bergh särskilt anammade. Till vårsalongen 1883 debuterade han med vänporträttet av kollegan Nils Kreuger, som helt präglades av dessa tankegångar. Kreuger framställs här porträttligt i en



Fig.2, Porträtt av Nils Kreuger, 1883

ledig pose (sannolikt lånad från ett porträtt utfört av Ernst Josephsons tre år tidigare)² i sin naturliga ateljémiljö. Miljöns koppling till subjektet förstärks med attribut som uppnålade skisser, en kruka med penslar etc. Sammantaget eftersträvar kompositionen en känsla av en tillfällighetsbild, en flyende stund i konstnärens vardagsliv, även om framställningen inte avbildar honom i aktion. Berghs intention var även att återspegla den porträtterades karaktär och personlighet. Hans goda sinne för psykologisk skildring gav han här prov på redan som 25-åring. Denna mognad och färdighet blev avgörande för hans fortsatta porträttörskarriär, den del av hans gärning som enligt många var hans i särklass främsta.³ Berghs egna ord om porträttmålandets konst kan man läsa i hans essä publicerad i Nornan 1890, "Det moderna porträttet söker, på samma gång

¹ Hedberg 1903, s.24

² Bergh uppskattade tidigt kollegan Ernst Josephson och lånade - i spegelvänd form - posen från dennes porträtt av journalisten Godfrey Renholm.

³ Cornell 1970, s.203

det inom sin trånga ram ger en resumé av en persons kroppsliga och andliga vanor, och lämpar härvid bildens totalintryck efter målarens eget totalintryck av modellen.”⁴

Övriga goda exempel på hans tidiga porträtterande är de båda bilderna av konstnärens första fru Helena, 1885 som fästmö och året därpå som hustru, även dessa med Berghs förfinade och intima persontolkning.⁵

Året därpå, 1884, deltog Bergh på vårsalongen med sin ateljéinteriör ”Avslutad séance”. Enkla vardagsbilder var på modet och Bergh uppvisade en bild av sin vardag. Bilden framställer i förgrunden en modell påklädande sig efter en posering medan konstnären, i C.W. Jaenssons skepnad, i fonden spelar ett par toner på en fela. Denna ögonblicksbild och dess likar var något som omsorgsfullt arrangerades enligt franska och, de i ropet, japanska kompositionsteknikerna för att skapa måleriskt tilltalande bildlösningar.⁶ Målningen mottogs väl och dess moderna och för tiden djarva motiv och komposition skördade beröm. Tavlans återhållna färgskala kryddades med ett par färgaccenter som modellens blå strumpor och den lilla rödbruna flaskan och tillsammans med det svala ljuset och den musikaliska ton som anspelas skapades en stillsam och stämningsfull bildlösning.

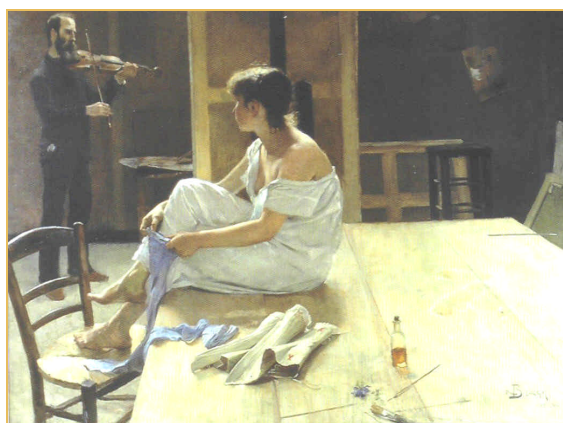


Fig.3, Avslutad séance, 1884

Richard Berghs bidrag till Salongen 1887 var ”Hypnotisk séance”, en skildring av en hypnotisör i färd med att hypnotisera en kvinna, omgärdad av en samling åskådare. Bergh hade sedan tidigare fascinerats av s.k. magnetisörer och den mystik de representerade ”halvt artist, halvt kvacksalvare”.⁷ Berghs ambition hade varit att naturalistiskt skildra scenen men dess ”oäkta” ateljéarrangemang lyste igenom för tydligt och resulterade enligt konstnären i ett misslyckande⁸ – det blev så att säga varken hackat eller malet d.v.s. varken naturalistiskt eller mystiskt symbolistiskt.⁹ Verket kom dock på sätt vis att utgöra en länk mellan den nu alltmer överspelade realismen och de nya strömningarna mot fantasi och symbolism.

⁴ Bergh 1890, s.93

⁵ Trots bildens idylliska framtoning har fysionomiska skönhetsfläckar regelrätt inkluderats.

⁶ Strömbom 1945, s.387

⁷ Bergh 1888, s.81

⁸ Bergh 1888, s.80-88

⁹ På samma utställning hade ett verk av André Brouillet med ett liknande motiv förevisats, mer lyckat och i en mer renodlat naturalistisk och klinisk framtoning.

3.2 Liv & död - en ödesmättad symbolik

Redan samma år, 1887, som "Hypnotisk séance" målades hade Bergh börjat skissa på några av sina symbolistiska bilder. Berghs litterära intresse hade tidigt fört honom i kontakt med den litterära symbolismen.¹⁰ Hans unga hustru hade kring denna tid insjuknat i obotlig cancer och Bergh skildrade hennes oundvikliga öde i "Flickan och döden", som stod färdig hösten 1888. Motivet hade här nu lämnat den nyktra verkligheten från 80-talet – tekniskt sett dröjde den dock sig kvar med ett impressionistiskt ljus och en blond färgskala (en naturalistisk rest kan man också betrakta det faktum att döden faktiskt kastar en skugga).¹¹ Den unga kvinnan med en blomsterbukett i handen har den till synes gentlemannamässigt uppvaktande personifikationen av döden i hälar. Denne "kavaljer" försöker fullborda hennes bukett med en utblomnad maskros, "kavaljersparollen", en gammal symbol för död och förgängelse.

Motivet i sig hade också litterära anspelningar, på dukens baksida finner man en kort strof ur en tysk folkvisa skildrande scenen i fråga. Ulf Linde har i sin analys av bilden resonerat kring maskrosen och dess symbolik. Han påpekar bl.a. att Bergh kan ha lagt en vidare innebörd i denna dunboll. Som väl bevandrad bland de samtida naturteoretiska tänkarna som Darwin och Spencer, är det tänkbart att Bergh inte såg liv och död som oförenliga ting – att blomning och vissning var delar i samma förlopp.¹²



Fig.4, Flickan och döden, 1888

Under 1890-talet spenderade Bergh ett antal somrar på Gotland kring Visby, vilket kom att inspirera honom till ett flertal av hans främsta verk. Hans skapelser blev med tiden allt mer symboliskt präglade och den emotionella, stämningsskapande dimensionen det primära.¹³

I hans tavla "Tystnad" från 1893 är det tydligt att den själsliga upplevelsen är central. Det tämligen enkla motivet med en grindförsedd mur och mörka trädsluetter återges i en suggestiv ton. Den dystra stämningen kan föra tanken till en kyrkogård som C.G. Wistrand

¹⁰ Strömbom 1945, s.141, s.387. Bergh läste fransk symbolistpoesi av bl.a. Mallarmé, Rimbaud och Baudelaire liksom verk av Zola och Maupassant.

¹¹ Svensson 1949, s.82

¹² Linde 1991

¹³ Strömbom 1945, s.51, 91

påpekat.¹⁴ Den tidigare så helt franskorienterade Bergh tog också under 1890-talet visst intryck av germansk karaktär. Influenserna från schweizaren Böcklin var troligen de mest påtagliga, vilket bl.a. syns i ovan nämnda ”Tystnad”.¹⁵ Från franskt håll var under denna tid Puvis de Chavannes liksom dennes elev Gauguin av Bergh de mest uppburna.¹⁶ De intryck som Bergh tog av Gauguin och hans syntetism kom särskilt i uttryck under hans verkande i Varberg i mitten av 1890-talet, tillsammans med Kreuger och Nordström. Den gotländska miljön hade som sagt också en fruktsam inverkan på Berghs konstnärsskap. I ”Vision” från 1893 hade Berghs intention varit att skildra Valdemar Atterdags återfärd efter Visby brandskattning i en allt annat än traditionell tappning. Bergh ville enligt egen utsago lyfta motivet från vardagslivet, den bjärta koloriten med förgyllda (!) skepp förklarades med en önskan att skildra motivet i en ”starkare och mer fantasifull tonart”.¹⁷ Den stiliserade och sparsmakade detaljåtergivningen motiverade Bergh med en strävan mot en arkitektonisk verkan. Den samtida kritiken var dock inte enligt imponerade av Berghs tilltag och alla tilltalades inte av dess sagoromantiska stämning.¹⁸

Ett av Bergs huvudopus är ”Riddaren & jungfrun” som färdigställdes 1897, med vissa korrigeringar 1899. Skisser hade utförts redan under sent 80-tal och projektet sysselsatte konstnären i en period på över 10 år. Den utblommade maskrosen återkommer här, nu i tusen-

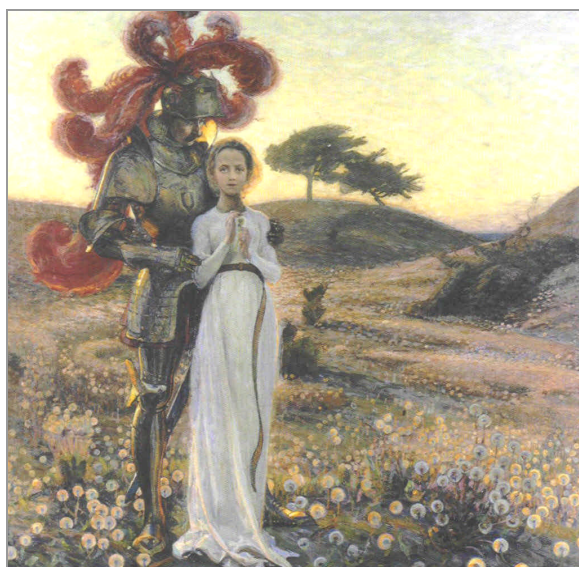


Fig.5. Riddaren och jungfrun, 1897

tal. Ängen i det rosa aftonljuset var återigen ett motiv sprunget ur den gotländska topografin. Bergh beskriver synen i euforiska ordalag sommaren 1892 och skissar tillsammans med makarna Pauli på denna vy.¹⁹ Ulf Linde har kring denna målning vidare utvecklat sina tankegångar rörande de symbolistiska aspekterna, kretsande kring döden och livet. Att det skulle röra sig om enkel riddarromantik som visserligen låg i tidens svärmiska ande avfärdar han, särskilt med tanke på Berghs tämligen

¹⁴ Wistrand/Brummer 2002, s.148

¹⁵ Lyberg 1986, s.385

¹⁶ Strömbom 1945, s.141, 387

¹⁷ Bergh 1894, s.280

¹⁸ Hedberg 1903, s.41. Enligt Strömbom 1945, s.143, var tavlan en framgång

¹⁹ Strömbom, 1945, s.50

”röda” hållning. Maskrosbollen som symbol för livets, med döden inkluderad, kretslopp kan även här appliceras – särskilt om man beaktar att dottern Amy stått modell till jungfrun och att Bergh fann henne dag för dag allt mer lik sin döda mor. Linde tycker sig också kunna läsa in en allegori för det organiska livet och dess kamp mot utveckling, med Riddaren som den hårda, drivande kraften. Utgångspunkten för dessa tankar hänförs bl.a. till Berghs darwinistiskt färgade tankar i skriften ”Det skönas problem från naturalistiskt synpunkt”. Skymningen i bilden kan också utöver stämningsalstrande effekt tillskrivas en dödsanspelning, en slockand dag.²⁰ Denna tanke dominerar också t.ex. tavlan ”Dagens död” från 1895.



Fig.6, Dagens död, 1895

²⁰ Linde 1991

3.3 Sverige fosterland - nationalromantiken blomstrar

Den symbolladdade konst som Bergh frambringade under 1890-talet hade också tydliga inslag av en romantisk, nationellt färgad komponent, som i "Vision" och "Riddaren & jungfrun" för att nämna några. Denna riktning vidareutvecklades mot sekelslutet, särskilt genom den halvårslånga vistelsen i Florens som paret Bergh spenderade tillsammans med Prins Eugen m.fl. konstnärskollegor. Efter en diskussion med konstnärsvännerna under Stockholmsutställningen sommaren 1897 beslöt makarna Bergh att besöka Italien och Florens kommande höst, och avresa skedde följdriktigt i oktober detta år. Miljön här dominerades av ungrenässans vars gamla ideal återupptäcktes av Bergh, i likhet med de preraphaeliter han beundrade. Den moderne Berghs tjusning förklarar Birgitta Rapp också genom att stilidealen format den beundrade Puvis de Chavannes och via denne även i viss mån Gauguin. Bergh fattade, liksom Puvis de Chavannes, särskilt tycke för Piero della Francesca men även Botticelli m.fl.²¹

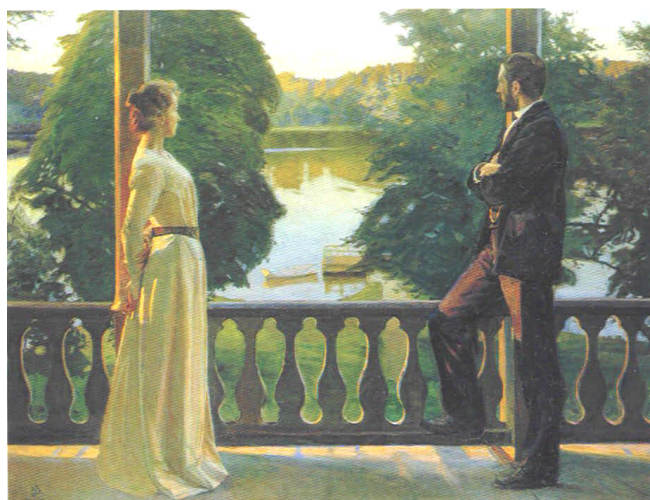


Fig.7, Nordisk Sommarkväll, 1899-1900

Mot slutet av vistelsen, i april 1898, befann sig även sångerskan Karin Pyk i trakterna. Under en gemensam vecka i Assisi började Bergh skissa på ett porträtt av den unga damen, vilket födde den första idén till Berghs nyckelverk "Nordisk Sommarkväll". Hustrun Gerda berättar i ett brev till vännen Ellen Key om makens planer, "han planerar att måla henne till vintern och göra något riktigt själfullt och vackert av det".²² Det resulterande dubbelporträttet med fröken Pyk tillsammans med prins Eugen blickande utöver Kyrkvikens vatten innehöll också mer rent måleritekniska influenser från Italienmånaderna. Den arkitektoniska och geometriska

²¹ Rapp 1978, s.88-124

²² Rapp 1978, s.115

kompositionen, liksom de tämligen väl tilltagna måtten (170×223,5 cm) var säkerligen effekter av detta. Prins Eugen som varit den närmsta följeslagaren i Florens förtäljer sin syn på resans följdverkningar på vännen Bergh, ”Jag tror han haft nytta af sin vistelse i Italien. Han tager allt enklare och naturligare än förr” skriver han i ett brev till Marta Johansen hösten 1898.²³ Bergh inser också själv sin nyvunna blick, ”Jag tycker, att jag aldrig har haft en så säker blick på den svenska naturen som nu i år – förmodligen är det kontrasten med Italien, som verkar denna klarhet”.²⁴ På det själsliga planet kom dock än mer väsentliga följder för Bergh med en högst påtagligt stegrad och varm känsla för fäderneslandet i norr. Denna intensiva men även melankoliska fosterlandskärlek bottnade i tankar som Bergh levt med sedan länge, men med sitt nyvunna perspektiv från sydligare breddgrader öppnades hans ögon och det hela förlöstes nu i mognade känslor och tankegångar. I sin skrift ”Svenskt konstnärskynne” berättar han om sina emotionella upplevelser en afton utanför Florens där han tycker sig höra furuskogens sus i pinjeträden omkring sig, och hur en stark hemlängtan föll över honom liksom insikten om hur han saknade ”gemensamma minnen” med träden i fråga.²⁵ Även detta delade han med vännen Eugen,²⁶ som också gav Bergh viss inspiration genom sin av denne uppskattade landskapskonst.²⁷

Utöver sydeuroparesan spelade en rad faktorer in i Berghs nationella utveckling. I tiden låg ett allmänt ökat intresse för det svenska. Tidigare under seklet hade strömningar som den gotiska och den forntidsromantiska uppstått och genom 1870-talets tilltagande hembygdsromantik var nu projekt som A. Hazeliuss skapelser Skansen och Nordiska museet under uppbyggnad. Den vurm för den svenska kulturen, egenart och själ som Bergh hyste var av en helt icke-chauvinistisk karaktär. Berghs syn rörde sig om en naturnära nationalkänsla som skilde sig från den traditionellt konservativa, synnerligen icke-reflekterande riktningen. Den filosofi som Bergh förespråkade tog intryck från ett flertal samtida tänkare med Picard i spetsen, men även skandinaver som Aubert och Langbehn bidrog. Resonemangen som Picard förde i ”La socialisation de l’Art” klingade väl i den rätt vänsterinfluerade Berghs öra, vilket syntes i hans ovan nämnda program för nationell konst. Picard ansåg främst att konstnärssuppgiften var viktig för medborgarna och borde påverka sin samtid som ideell vägledare och visionär. Berghs mål blev att föra samman de svenska medborgarna och väcka deras sinnen för den

²³ Prins Eugen 1942, s.252

²⁴ Strömbom 1945, s.147

²⁵ Bergh 1902, s.129-141

²⁶ Prins Eugen 1942, s.252

²⁷ Cornell 1970, s.204

svenska naturen. Bergh delade också Picards syn att konst var en känslöangelägenhet – ”konst betyder känna” som han kärnfullt uttryckte sig.²⁸ Centrala tankegångar Bergh tog till sig var Auberts tyngdpunkt på konstnärssjälen förhållande till ämnet, ej ämnet i själv samt Langbehns poängtering om uttrycket av en särskild stämning i konstverket – landskapet som reflektor av konstnärssjälen.²⁹ Från den icke-teoretiska delen av den litterära sfären kom även poetisk inspiration kring ämnet. Berghs utrop ”Vi måste bli svenskar, vi hava nu länge nog varit fransmän...då skola vi besegra den svenska publiken fullständigt.” är ett talande citat för hans strävanden.³⁰

Om man vill betrakta den mest nationellt förknippade och centrala skapelsen ”Nordisk Sommarkväll” ur symbolistiskt perspektiv, har den alltid tankfulle akademiledamoten Linde några intressanta synpunkter även här.³¹ I en jämförelse med ”Riddaren och jungfrun” är ett observandum särskilt nämnvärt; återigen en man och kvinna och två träd i fonden men nu separerade från varandra likaså träden och modellerna ej längre en ingående del i landskapet utan skilda därifrån genom balustradräcket och den lockande naturen i blickfångets horisont är bortom ett vatten.

Michelle Facos intressanta analys ur ett icke-skandinaviskt perspektiv kan också nämnas i sammanhanget, där den synnerligen påtagliga skillnaden i tolkningen av verket mellan den svenska och den angloamerikanska synen. Där en skandinavisk publik ser en drömmande, romantiskt lyrisk stämningsbild ser den amerikanska en tydlig sexuell spänning mellan personerna i bilden. Facos härleder denna skeva tolkning ur de samtida, och för amerikaner mer kända, skapelserna av Munch och Strindberg som innehåller uttalade sexuella element.³²

²⁸ Bergh 1902, s.139

²⁹ Rapp 1978, s.43

³⁰ Pauli 1928, s.32

³¹ Linde 1991

³² Facos 1992. Jämförelser görs med bl.a. Munchs ”Livets dans” från 1900 samt Strindbergs ”Fröken Julie”, ytterlighetsfallet av inläst sexuell tension i Berghs duk är förslaget att ljusstrimman mellan Prinsen och Karin Pyk skulle vara en fallossymbol!

4. Konkluderande diskussion

De första 20 åren av Richard Berghs konstnärsgärning innebar en tydlig förskjutning från hans ungdoms verklighetsbaserade, naturalistiska ideal mot en påtagligt mer emotionell och symbolmättad inriktning. Att försöka indela hans verksamhet i helt avgränsade stilperioder eller etikettera honom eller hans verk i stereotypa fack vore dock lönlöst och föga givande. Hans mångsidighet och komplexa karaktär med dess uttalat analytiska, reflekterande, grubblande och (själv-) kritiska inslag bidrog klart till hans rastlöst trevande och sökande väg genom livet och konsten. Med en tidigt etablerad teknisk skicklighet sökte han tidigt intryck från olika konstnärliga och litterära källor. Hans till synes medfödda psykologiska inträngande känsla och blick för sin omgivning är något som löper genom hela hans verksamma liv. Från hans första porträtt till de sena efter sekelskiftet ges prov på en ypperlig karaktärisering av modellen i fråga, vare sig det rör sig om fästmän eller kulturella storheter. Utöver detta faktum är någon röd tråd att tala om egentligen svår att nämna. Den ständigt sökande och studerande konstnären tog som nämnts impulser från de mest skilda håll och arbetade emellanåt i ett högst eklektiskt manér.

Den trots allt ganska påtagliga förändringen kring 1890, mot ett symbolrikt uttryckssätt kan ju egentlig sägas ha sin tidigaste källa i Berghs själsliga porträttspeglingar och karaktärsattributen som införlivades i hans tidiga porträttbilder. Den huvudsakliga faktorn som medförde denna kursändring var dock givetvis hans tidiga, redan i mitten av 1880-talet, intresse för den symbolistiska poesin. Symboliken blev som bekant ett allmänt spritt ideal under det kommande 90-talet men Bergh var alltså som oftast bland pionjärerna och tidigt ute. Det dominerande dödsteamat som man möter i många av hans verk bottnade troligtvis främst i Berghs många personliga förluster, och då hans unga hustrus bortgång i synnerhet. Konstnärens personlighet var dock av det slaget att han som Georg Svensson påpekar inte fullständigt förlorade sig i symbolikens expressivitet.³³ I Louise Lybergs karaktärisering av Bergh poängterar hon att hans läggning i grunden var inriktad på den osynliga verkligheten – kontra rena fantasier – som underliggande själsliga aspekter.³⁴ De känslomässiga komponenternas utökade införlivande i konstskapandet verkar således vara en mycket central detalj för Bergh, tillsammans med en bibehållen, inte allt för abstraherad estetik.

³³ Svensson 1949, s.82

³⁴ Lyberg 1986, s.386

Bortsett från den tilltagande antirationalistiska riktningen bort från den fysiska verkligheten i motivvalet skedde även en avsevärd förändring i Berghs måleriska uttryckssätt i det tidiga 1890-talet. De olika influerande källorna blev allt fler, jämfört med 80-talet som huvudsakligen dominerats av en handfull hjältar med Manet och Bastien-Lepage i spetsen. Den tyska inverkan genom främst Böcklin i början av 90-talet blev relativt kortvarig för att övergå till en uttalad aversion decenniet senare.³⁵ Den syntetism och betoning av dekorativ funktion som särskilt odlades under tiden i Varberg och under de gotländska somrarna hade sin huvudsakliga källa i Gauguins konst och i viss mån van Goghs och den äldre de Chavannes. De yttre influenserna förblev därmed huvudsakligen av fransk karaktär. Denna stilmförändring mot en mjukare formstruktur var enligt Strömbom en utveckling som mer naturligt följde Berghs egen natur, vilket jag också finner rimligt.³⁶ Kollegan Nordström uttryckte sig dock kritiskt till den utveckling han såg hos Bergh som ansåg de litterära kontakterna som exempelvis Ellen Key vara fördärvande.³⁷ Från svenskt håll kan man anta att Prins Eugens landskapskonst samt makarna Pauli tillsammans Varbergskollegorna utgjorde de viktigaste bidragen till Berghs utveckling.

Beträffande frågan om Berghs nationalism emanerade denna från ett antal olika faktorer. Med det allmänt växande intresset kring svenskheten i botten - bland gemene man liksom hos konstnären själv - utvecklade Richard Bergh sin hållning genom filosofiska studier och formulering av sina egna tankegångar. Berghs involvering i den vid tiden tämligen infekterade unionsfrågan bör också nämnas i sammanhanget.³⁸ Den nyvunna distanserade synen på hemlandet var också en avgörande faktor för det brinnande engagemanget för Sverige och dess natur. Italienvistelsen hade s.a.s. medfört att han fått smaka gräset på andra sidan stängslet och nu insett vad han lämnat och var han hade sina sanna rötter. Med den lyriska motivtolkningen i Nordisk Sommarkväll syftade han till att måleriskt sammanfatta och motivera sin längtan till denna trakt av jorden.³⁹ Den romantiskt emotionella dimensionens applicering inom denna stegrade och varma fosterlandskänsla som Bergh gav uttryck för i Nordisk Sommarkväll känns också mer i samklang med hans konstnärliga sinne.

³⁵ Rapp 1978, s.94. Berghs entusiasm hade svalnat påtagligt. När han bevistade en jubileumsutställning 1897 beskrev han de flesta verken med omdömen som ”krystade och diletantiska”, ”urdjävligt, pretentiösa” etc.

³⁶ Strömbom 1945, s.148

³⁷ Strömbom 1945, s.341

³⁸ Rapp 1978, s.50-74

³⁹ Strömbom 1945 s.148

Som ett avslutande, summerande ord får Richard Bergh själv sista repliken, ur skriften ”Hvad vår kamp gällt”, som ett beskrivande essens, ”Hvad det för konstnären alltid gäller, det är: att finna och ärligt kunna sjunga ut *sitt eget hjärtas* förlösande ord”.⁴⁰

5. Sammanfattning

Den begåvade och mångsidige Richard Bergh utvecklades under 1880-talet från en verklighetsbaserad och trogen stil, med huvudsaklig påverkan från Manet och Bastien-Lepage, mot en utpräglad emotionell och symbolistiskt laddad stilriktning. Hans främsta inspirationskällor blev då fransk poesi och bildkonstnärer som Puvis de Chavannes och Gauguin. Efter hemkomst från en resa till Florens 1897-98 och filosofiska studier blev hans konstnärliga uttryck mer fokuserat kring de nationalromantiska strömningarna i tiden.

6. Litteraturförteckning

Bergh, Richard, ”Sjelfkritik”, *Nornan* 15, 1888, s.80-89.

Bergh, Richard, ”Anteckningar om porträttmåleri jemte recept för portättmålare”, *Nornan* 17, 1890, s.86-95.

Bergh, Richard, ”En intervju med mig själv”, *Ord & bild*, 1894

Bergh, Richard, ”Svenskt konstnärskynne”, *Ord & bild* 9, 1902, s.129-141

Brummer, H. H. (red.), *Richard Bergh – ett konstnärskall*, Stockholm 2002

Cornell, Henrik, *Den svenska konstens historia II*, Stockholm 1970.

Prins Eugen, *Breven berättar*, Stockholm 1942.

Facos, Michelle, ”Richard Bergh´s Nordic Summer Evening: Cultural Differences in Interpretation”, *Konsthistorisk tidskrift* 61:4, 1992.

Hedberg, Tor, *Richard Bergh, en studie*, Stockholm 1903.

Linde, Ulf, ”Vegetationer”, *Artes*, 1991.

Lyberg, Louise, *Svensk konsthistoria (1880-1980)*, Kristianstad 1986.

Pauli, Georg, *Konstnärsbrev I*, Stockholm 1928.

Rapp, Birgitta, *Richard Bergh – konstnär och kulturpolitiker 1890-1915*, Stockholm 1978.

Strömbom, Sixten, *Konstnärsförbundets historia II*, Stockholm 1945.

Svensson, Georg, ”Sökaren Richard Bergh”, *Konstrevy*, 1949.

⁴⁰ Bergh 1905, s.96