nya Valör

Tidskrift för kulturvård, konst- och textilvetenskap

Av studenter och alumner vid Konstvetenskapliga institutionen på Uppsala universitet

Ett franskt sinnelag - Sveriges förlust av Greta Knutson

Emily Jacoby Kask

Volym 1 Nummer 1 2024

Publicerad online: 27 feb 2024.

Skicka in din artikel till denna tidskrift

Ett franskt sinnelag - Sveriges förlust av Greta Knutson

Emily Jacoby Kask

Greta Knutson (Tzara), born in 1899, was a Swedish modernist artist and sculptor but also an active poet, writer, and translator. At the age of nineteen, she studied at Carl Wilhelmson's art school and later spent a year at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm. In 1920, she moved to France, where she remained and became a significant link between her home country and the ongoing modernist movement. Greta Knutson is one of many female artists often referred to as "overlooked", which may seem paradoxical given her popularity and success during parts of her career.

Greta Knutson's life in France was marked by the encounters and contexts that made her an integral part of the inner circle of surrealists and a mediator of texts, ideas and a platform for their meetings, especially through her marriage to the poet Tristan Tzara, a well-known Dadaist and one of the leading figures of the surrealist movement. Therefore, the majority of Greta Knutson's artistic work and contributions happened outside Sweden's boarders, often discussed in the context of her relationship with France, surrealism, and her marriage to Tzara.

Knutson's visual art has often been associated with France and linked to French artists, mainly because of her mentorship and permanent residence there, as well as the perceived artistic qualities of her work, Furthermore, art critics tended to describe Knuton's visual art and, by extension, her personality based on a set of attributes that were considered desirable by contemporary art critics. These attributes mainly emphasized Knutson's originality, individuality, talent, and a determination to chart her own course. However, in their extremes, these qualities may have contributed to her more or less voluntary exit from art history writing.

Figur 1. *Svenska Dagbladet 28/11 1932 samt Greta Knutson fotograferad av Thora Dardel*

Greta Knutson (Tzara) född 1899, var förutom en svensk modernistisk konstnär och skulptör även en aktiv poet, författare och översättare. Som nittonåring studerade hon vid Carl Wilhelmsons konstskola och därefter även ett år på Konstakademien i Stockholm men flyttade

sedan 1920 till Frankrike där hon kom att bli kvar och verksam som en betydelsefull länk mellan sitt hemland och den pågående modernistiska rörelsen.[1]

Greta Knutsons liv i Frankrike präglades av de möten och sammanhang som gjorde henne till en del av surrealisternas innersta krets och en förmedlare av texter, idéer och en plattform för deras möten - inte minst genom sitt äktenskap med poeten Tristan Tzara, välkänd dadaist och en av surrealiströrelsens främsta gestalter. Huvuddelen av Greta Knutsons konstnärskap och arbete har därför skett utanför Sveriges gränser och ofta diskuterats utifrån sin roll eller sitt förhållande till Frankrike, surrealismen och hennes dåvarande äktenskap med Tzara.

Trots att Greta Knutson ansågs vara en modernistisk konstnär följde hennes konstnärskap och konstutveckling ingen tydlig modernistisk linje eller grupptillhörighet utan utmärkte sig snarare genom att hon gick sin alldeles egen väg trots den nära samhörigheten med surrealiströrelsen och kulturetablissemanget. Återkommande drag finns dock i hennes förkärlek för oljemåleri och teckningar. Hennes produktion har emellanåt uppfattats som brokig, spretig och ibland obegriplig men allt som oftast hyllad och väl mottagen – trots framgångar och en omfattande verksamhet har hennes namn för en övervägande majoritet dock förblivit okänt.

Den senaste tidens feministiskt inriktade konstvetenskapliga forskning har haft en stor betydelse för och del i att problematisera samtliga av dessa institutioners medverkan i att beskriva och placera kvinnan i förhållande till konsten. För den breda massan är det kanske framför allt med avseende på just *konsthistorieskrivningen* som denna forskning fått genomslag, där man kontinuerligt fokuserat på att etablerad kanon i huvudsak har företrätts av manliga konstnärer. Ett betydande arbete har lagts på att återinföra förbisedda och ibland bortglömda kvinnliga konstnärer för att nyansera och revidera vår syn på vad som ska anses som etablerad kanon och vedertagna gestalter för vår konsthistoria. Det är ett utbrett fenomen att kvinnliga konstnärer inte sällan kommer att ställas i relation till, eller i skuggan av, sina betydligt kändare manliga partners. [2]

Greta Knutson är en av många kvinnliga konstnärer man gärna benämner som en ”förbisedd” sådan, vilket kan förefalla paradoxalt med tanke på den enorma popularitet och framgång hon tycks ha nått under delar av sin karriär. Förklaringsmodellerna som lyfter strukturell könsmaktsordning och den manliga hegemonin har gjort goda saker för frågorna kring hur detta kunnat bli ett vedertaget öde för många kvinnliga konstnärer. Mycket kan utläsas från mottagandet av kvinnlig konst och det är möjligt att sätta den i flera och ytterligare kontext än

[1] Martin Sundberg, ”Greta Knutson Tzara”, *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon,* publicerad 2018-03-18 https://skbl.se/sv/artikel/GretaKnutsonTzara (hämtad 2023-04-25)

[2] Hans Hayden, “Inledning*” i Kontextualisering. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap,* Hayden, H. Red. (2019), s.1-37.

enbart i relation till att den är uppförd av just kvinnor. Skälen att intressera sig för den mångfacetterade och fascinerande individen Greta Knutson är dock många - och att hon är kvinna är endast en aspekt bland flera som utgör del i att förstå hennes mottagande – samt försvinnande.

Kontextuella- och bakgrundsfaktorer av vikt för Knutsons framgång och konstnärliga verksamhet har dels varit hennes uppväxtförhållanden, utbildning, dels permanenta flytt till Frankrike 1920 där hon tillsammans med andra svenska konstnärssammanslutningar i Paris skapade nätverk och kom i kontakt med betydelsefulla kretsar för sin konstnärliga verksamhet. Däribland sin dåvarande make Tristan Tzara och surrealiströrelsen. Ett tydligare avståndstagande och reaktion mot det akademiska måleriet tillsammans med modernismens framfart och nya ideal under 1900-talets första årtionden skapade också nya förutsättningar för den moderna konsten, konstkritiken samt även Knutsons arbete trots att hon aldrig betraktades som en särskilt radikal modernist.

Knutsons *bildkonst* har i regel sammankopplats med Frankrike och ställts i relation till franska konstnärer, främst med hänsyn till hennes mentorskap och permanenta vistelse där men även utifrån de bildmässiga kvalitéer man ansåg att hennes konst ägde. Vidare tenderade konstkritikerkåren att beskriva Knutsons bildkonst, och sin egen väg – i gengäld kan de dock i sina ytterligheter ha medverkat till hennes mer eller mindre frivilliga sorti från konsthistorieskrivningen.

Figur 2. *Nature Morte, 1948*

Tidiga år

Det beskrivs att Greta Knutson växte upp med båda föräldrarnas mycket höga ambitioner och förväntningar. Konstintresset fanns tidigt hos Knutson som sägs ha varit en flitig och talangfull tecknare redan i unga år.[3] Men vid sidan av konsten var hon även uppenbart språkbegåvad och tog studenten 1917 med högsta betyg efter att ha fördjupat sig i omfattande språkstudier, både i skolan men också så småningom komma Knutson till gagn och nytta även genom det konstnärliga. [4]

Året efter studentexamen påbörjade Knutson sin formella konstutbildning på Carl Wilhelmssons konstskola i Stockholm för att därefter läsa ett år (1919–1920) på Konstakademien under bland annat Oskar Björck och Olle Hjortzberg. Knutsons konst från studietiden och akademin är inte det mest karaktäristiska för hennes konstuttryck och kanske inte heller det som kommer att influera eller prägla hennes senare konstnärskap särskilt mycket. Desto mer intryck och avtryck skulle komma från hennes senare utbildningstid.[5] Året på Konstakademien blev det sista Knutson skulle komma att ägna sig åt i konstutbildningsväg inom hemlandets gränser. 1920 lämnade hon Stockholm för Paris och Frankrike som skulle komma att bli hennes huvudsakliga hem och utgångpunkt för resten a hennes liv. [6]

Paris och valet av Lhote

Konstnärers mobilitet och att inom ramen för sin formella utbildning studera konst utanför hemmanationen är inget nytt. Tendenser att resa runt i Europa och bilda konstsammanslutningar var såväl konstvärlden.[7]

Den moderna konstens orubbliga relation till Paris och den överlägsna ställning och inflytande staden haft på konstlivet och mängder är sedan länge känt. Drivkrafter och bevekelsegrunder för konstnärer genom tiderna har i stort varit desamma; Paris är och var staden att färdas till för att fördjupa och utbilda sitt konstnärskap ”på riktigt”. Redan under modernismens gryning kring slutet på 1800-talet hade många nordiska och svenska konstnärer åkt till Paris för att utbilda sig och utveckla sitt konstnärskap. Ett sätt att förstå ”landsflykten”

---

[3] Sundberg, Martin. *Greta Knutson Tzara.*, (2019) s. 43.

[4] Sundberg (2019) s. 43.

[5] Sundberg (2019) s. 54.

[6] Sundberg (2019) s. 43.

[7] Jessica Sjöholm Skrubbe. ”Routes and Ruptures. Swedish Artistisk Mobility in the Early Twentieth Century”. *Artl@sBulletin vol 11,* nummer 2 (2022), s.20-35.

hänger samman med den nya, moderna konstsynen som växte fram vid sekelskiftet och nedmonteringen av det akademiska måleriets status. Det fanns en tydlig tendens att nedvärdera realismen och lämna det akademiska måleriet till förmån för ett friare och känslostyrt måleri som återfanns i de franska strömningarna. [8] Men Konstakademiens ledande position i att definiera och värdera konst och konstnärer via sin utbildning och sina sammanhang skulle komma att behållas en tid framöver och så småningom utgöra en tydlig splittring mellan den akademiska och den moderna icke-akademiska konsten. Framförallt angav akademiens hållning en indikation kring de ramar för vad som accepterades i Sverige vid en viss tid och de reaktioner och strömningar som väcktes i förhållande till dem.[9]

Under 1920-talet var tillströmningen av utländska konstnärer till Paris exceptionellt hög. Valet av Paris hänger inte otänkbart samman med efterdyningarna av Matisse och hans Académie Matisse och trots att denna institution avvecklades 1911 fanns där gott om influenser och stimulans att ösa ur. [10] Särskilt skandinaviska och i synnerhet svenska konstnärer hade en tendens att söka sig till Paris vilket antyds i museimannen Pontus Grates utrop under ett föredrag: ”Det är lättare att räkna upp de svenska konstnärer som *inte* var i Paris än de som var där. Alla var där!”. [11] Vid denna tid kunde den franska huvudstaden erbjuda konstnärerna stora möjligheter till undervisning, utställningar och nätverk – kontaktytorna var många och gruppgemenskapen stor. Men även den starka frihetsnormen efter kriget under *les annés folles* utgjorde en tilltalande plats för inspiration, sexuell frihet och konventionella uppbrott.[12] Flera stora målare och skulptörer i tiden som Picasso, Braque och Léger tog emot konstelever till sina ateljéer alternativt gav undervisning på konstskolor. Varaktigheten och tiden man stannade i Paris som konstnär kunde vara allt ifrån kortare till en period på flera år, samt för vissa

I Paris fanns det i huvudsak två skolor att välja mellan: Fernand Légers eller André Lhotes – båda populära för just skandinaviska konstnärer att söka sig till och båda självutnämnda kubister. Den

---

[8] Per Dahlström, ”Amalia Lindegren – ut ur konsthistorien och tillbaka”. *Göteborgs konstmuseums skriftserie Skiascope - Kanon Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning” nr 10 (2021*) s.106

[9] Iréne Winell-Garvén, *Vägen till parnassen – en sociologisk studie av kvinnligt konstnärsskap i Sverige 1864-1939* (2005) s.67

[10] Bengt Lärkner, ”Från sekelskiftet 1900 till första världskriget” Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000 Johannesson red. (2016) s.163

[11] Külike Montgomery, ”Färg och formarna – Bror Hjort möter konstnärer i Paris på 1920-talet”: https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/co-bror-hjorths-hus/katalogtext-av-kullike-montgomery-museichef-bror-hjorths-hus/

[12] Hans Holst. *Nu brinner bergen. Greta Knutson och modernismen i Paris*. Holtres, Ystad, (2001) s.32

senare var ocksåGreta Knutsons val av lärare under första tiden i Paris vid hans målarskola på Boulevard Raspail. [13]

André Lhote (1885-1962) hade sina rötter i Bordeaux, södra Frankrike och representerade en bred konsthistorisk målatradition från renässansen, barocken till kubismen via Cézanne vilket kan tänkas haft betydelse för Knutsons breda utveckling och kommande stilutforskande. Som lärare beskrivs André Lhote ha tagit mycket inspiration av kyrkokonst och fransk medeltidvilket även var och kom att bli ett stort intresse för Knutson själv. [14] AttLhote balanserade sina modernistiska uttryck och samtidigt behöll en tydlig förankring och återblick till traditionen och konsthistorien satte troligtvis en större prägel på Knutsons konst och uttryck från 20-talet och framåt än hennes utbildning på Konstakademien.[15] Lhote ansågs vara postkubist och tillhörde den andra vågen kubister som kom efter Georges Braque och Pablo Picasso. Utpräglade kubistiska stildrag återfanns i hans konst men i ”mer lyrisk och mänskligare variant” och enligt honom själv en ”fransk kubism” i motsats till den ”rena kubismen”. Valet av Lhote som lärare kanske dels kunde förstås mot bakgrund av hans öppenhet för att studera de gamla mästarna samt det faktum att han själv till skillnad från till exempel Léger anammade en mer klassisk motivkrets. [16]

För gemene man är André Lhote kanske inte det främsta namnet i modern konsthistoria, trots det inflytande han hade som lärare. [17] Han beskrevs som dogmatisk och inte särskilt nydanade, modernismen till trots. Knutson uppgav att tiden hos Lhote var givande men samtidigt att han var ”despotisk” och bestämd kring att hans elever skulle inrätta sig under hans färgsystem[18]. Knutson valde att avsluta sina konststudier hos Lhote efter ett år men deras kontakt, korrespondens och möten skulle hålla i sig under flera år i professionella syften och sammanhang. Hon följde även hans konstnärskap och recenserade honom själv i Konstrevy 1935.

---

[13] Holst (2001) s. 11.

[14] Karin Sidén & Anna Meister, ”André Lhote’s impact on Swedish Cubism and Modernism: An important teacher-student relationship lasting five decades” i *André Lhote and his international students.* red. Kuban, Z. Wille, S. Innbruck University Press. 2020. s.123

[15] Holst (2001), s. 82.

[16] Sundberg (2019) s. 56.

[17] Karin Sidén & Anna Meister. ”André Lhote’s impact on Swedish Cubism and Modernism: An important teacher-student relationship lasting five decades” i *André Lhote and his international students,* red. Zeynep Kuban, Z. Simone Wille, S (Innbruck University Press. 2020) s. 124

[18] Sundberg (2019) s. 54–57.

Svenska konstsammanslutningar i Paris

Under studierna hos Lhote tillbringade Greta Knutson mycket tid tillsammans med andra svenska konstnärer i gruppen så som Hugo Zuhr och Tyra Lundgren. Hennes nära vän och tillika konstnär Thora Dardel hade redan kommit dit ett år innan. Det fanns således en nära krets svenska konstvänner som både studerade och umgicks intensivt med varandra under många år i Paris där de kom att utveckla ett ömsesidigt utbyte med varandra och som sammansmälte med andra konstnärskretsar och rörelser i staden. För de skandinaviska och svenska konstnärerna fanns det Förutom en social gemenskap fanns det även ett professionellt behov för svenska konstnärer att samverka och bilda gruppsammanslutningar. Oftast var det ett svårt och tröstlöst arbete att som enskild svensk och okänd konstnär få sina verk sålda och utställda. Som grupp ökade dock chanserna väsentligt och möjliggjorde tillträde till konsthallar och gallerier. Sammanslutningarna kunde vara såväl tillfälliga som betydligt varaktigare. *Falangen* var en av flera grupper som bildades i Paris med svenska konstnärer och som senare skulle övergå i den skandinaviska konstnärssammanslutningen *Unionalen* och personer som kom att bilda *Färg och Form*. Samma konstnärer förekommer även i grupperna *De unga* och *De åtta* vilka alla korsade Greta Knutsons kretsar.

En icke-surrealist bland surrealister

Att diskutera Greta Knutsons konst och hennes mottagande utan att förstå eller placera henne relation till surrealismen och dess anhängare är i princip en omöjlighet. Den främsta orsaken till det är Tzara men även arbetet och relationen till poeten René Char, som placerar henne mitt i surrealiströrelsens epicentrum under framför allt 30-talet. Form- och stilmässigt går det att argumentera för att hennes verk under denna period inte uppenbart besitter några av de surrealistiska givna elementen, vilket hon även uttrycker själv.[19] Knutson var tämligen tydlig kring att hennes konstnärskap och kanske politiska och filosofiska hållning i stort, tog stort avstånd från surrealisterna – trots att hennes engagemang och delar av hennes liv och konstnärskap utspelade sig mitt bland dem. Desto knepigare blir det även att hennes konstnärskap mycket senare i livet, långt efter sitt samröre med surrealisterna, skulle utvecklas mot ett mer drömlikt och associativt formspråk (det Knutson själv benämnde som *oneireiska* bilder). Även i hennes poesi kan dessa element av drömska och associativa textrader urskönjas, likaså i hennes berättelser och självbiografiska textsamling *Bestien* som utkom 1980. Knutson skrev hela livet, såväl skönlitterärt som poesi men publicerade inte helt kronologiskt material och kunde översätta sina egna tidigare verk från ett språk till ett annat, ofta mellan tyska och franska.[20]Också konstkritiken vill ibland knyta henne till surrealisterna och till skuggan av sin man - samtidigt som

[19] Lars Bergquist. ”Ett litterärt triangeldrama – Greta Knutson, Tristan Tzara & René Char”. *Finsk Tidskrift*, nummer 2 (2017), s.43

[20] Holst (2001) s. 69

det är väsentligt att lyfta det ömsesidiga beroendet som uppstod mellan Greta Knutson och Tristan Tzara och den surrealistiska kretsen i stort.

Tristan Tzara, född 1896 som Samuel Rosenstock, kom ursprungligen från Rumänien men flyttade till Zürich där han skulle komma att stifta bekantskap med bland andra Hugo Ball, Hans Arp och Emmy Jennings – samtliga avantgardister involverade i verksamheten kring *Cabaret Voltaire* och sedermera upphovspersoner kring den allkonstnärliga dadaistiska rörelsen. Tzara blir i detta sammanhang väletablerad och gör sig ett namn internationellt med sin höga produktion av texter, tankar och poesi som en av dadaismens främsta och viktigaste gestalter. Så småningom kommer han till Paris efter uppvaktning av bland annat André Breton. Tristans positionering från dadaism till surrealism kan beskrivas som en naturlig utveckling av hans inte helt okomplicerade relation till Breton och de filosofiska och tankemässiga utgångspunkter de båda delade. [21]

Knutsons möte med Tristan Tzara äger rum 1924 i Paris, några år efter hennes undervisning hos André Lhote. Hon blir introducerad och presenterad för honom av vännerna Dardel efter att ha besökt premiären av hans pjäs *Le mouchoir de nuages* på Théater de la Cigale. Paret gifter sig 1925 och de får en son, Christophe, 1927.

Den kanske mest sammanfattade förståelsen av deras relation brukar beskrivas i termer av kapitaltransaktion: Knutson, en förmögen och intelligent konstnär som bistod Tristan Tzaras spretiga, tidvis absurda verksamhet med finansiella förutsättningar; samt Tristan, en etablerad allkonstnär med ovärderliga kontakter och viktiga nätverk, blev i sin tur
Knutsons väg in till ett betydelsefullt konstnärligt sammanhang i Paris. Brevväxlingar och vänners utsagor förtäljer en komplex men tidvis passionerad relation som kantas av konflikter, svartsjuka och Knutsons allt tätare resor bort från Paris. Det är dock under åren med Tristan i Paris som de stora namnen figurerar vid sidan av henne – inte minst eftersom parets gemensamma bostad, ”Maison Tzara” på Avenue Junot Tzara har i sitt hem förutom Breton, stående besök av konstnärer och författare som Aragon, Ernst, Dalí, Miró, Giacometti, Èluard med flera under dessa år.[22]

Det surrealistiska tankesättet och manifesten bygger på principer om människans skapande kraft, fantasin och hämtar inspiration från bland annat psykoanalysen. Drömmar och drömtydning är en flera element för att nå till dessa tillstånd av fantasi och skapandekraft och man vänder sig mot

[21] Holst (2001) s. 22-23

[22] Sundberg (2019) s. 80

all typ av förnuft, logik och realism. Studiet av det omedvetnas processer ges mycket utrymme i metoder som uppmuntrar infall, det ocensurerade och andlig frihet – exempelvis genom den automatiska skriften som består av utlopp för ett ohämmat flöde av text utan någon form av kontroll och redigering för att få tillgång till den ursprungliga tanken, vilket i sin tur har tydliga paralleller till den fria associationen inom psykoanalysen.[23]

En annan form av surrealistisk aktivitet var de så kallade *cadavre exquis* – en slags sällskapslek som skapade bilder genom fria infall, där var och en av deltagarna målade från hjärtat på ett pappersark som sedan veks och gick vidare till nästa person som byggde vidare på bilden utan att veta vad som målats av föregående person. Dessa verk kunde resultera i egendomliga och drömska sammansättningar av olika personers händer. Greta Knutson deltog i några av dessa cadavre exquis-lekar med bland annat André Breton och Valentine Hugo, troligtvis mest för skoj – några av dessa finns dock representerade på bland annat Museum of Modern Art i New York och Centre Pompidou i Paris, som utvalda exempel på surrealistiska verk, vilket ytterligare binder henne till dessa namn.[24] Kring förståelsen av vad surrealismen ansåg sig representera och på vilka sätt Knutson inte upplevde sig höra samman där, avslöjas tydligt i hennes intervju med Lars Bergquist:

Jag var alltså intresserad av den konstnärliga traditionen, av komposition och form. Mitt måleri under 20- och 30-talen gick stick i stäv mot vad Tristan och hans vänner predikade. Jag stod alltså i mitt hem och målade, men kunde knappast visa vad jag gjorde för Breton-gruppen. Vi var helt främmande för varandra. [25]

Att Knutson företrädde en konstform och ett skapande som eftersträvade och utgick från helt andra ideal blir tydligt. Det fanns en uppenbar konflikt mellan surrealismens ”fria lek” och Knutsons böjelser åt ordning, kontroll och intellektuell verksamhet i sitt skapande.

Jag kände mig hela tiden främmande för surrealisterna. De menade ju att alla människor kunde fiska upp element som ställda intill varandra var vad man kallade för ”konst”. Egendomliga, oväntade möten mellan olika element var tillräckliga för att man skulle få en upplevelse som ökade ens insikt och klarsyn.[26]

Greta Knutson kan mot bakgrund av detta förstås som en icke-surrealist i en värld av surrealister.

---

[23] Hugh Honour & John Flemming (red) *A World History of Art* (7ed) (London: Laurence King Publishing. 2018) s.799

[24] Sundberg (2019) s. 88-90

[25] Bergquist (2017) s. 43

[26] Bergquist (2017) s. 42

Modernismens och konstkritikens arenor från Paris till Sverige

Den svenska konstdebatten som präglade mellankrigstiden i Sverige var delvis av en generationskonflikt och generationsskifte med avseende på de nya modernistiska strömningarna kontra de betydligt mer konservativa och akademiska traditionerna. Medan svensk modernism som var influerad av tysk, rysk eller italiensk avantgardism bemöttes med större skepsis, var den som kunde länkas till fransk måleritradition betydligt mer uppskattad i sitt mottagande, vilket i senare skede kan tänkas varit till stor fördel för Greta Knutsons mottagande.[27]

Konstnären Georg Pauli uppehöll sig i Paris mellan åren 1911–1914 och höll sig mottaglig för samtidens influenser. Han blev fängslad av kubismen och studerade för André Lhote och blev under flera år framöver en svensk företrädare och propagandist för den nya konsten och inte minst kubismen. Många unga målare som kom till Paris kan eventuellt mot bakgrund eller inflytande av Pauli sökt sig till Lhote, däribland Knutson.

Konsttidskrifter var vid denna tid många till antalet och hade en betydande roll i etableringen och influenserna av och kring modern konst i Sverige. De allra flesta av dem var kortlivade men Georg Paulis tidskrift *Flamman* hade mellan åren 1917–1921 en betydelsefull position i modern konstkritik och konstdebatt, likaså även den kanske tyngsta och mest opinionsbildande tidningen *Konstrevy*, hade en särställning i sammanhanget samt även med avseende på kopplingen till Greta Knutson. Konstrevy startades 1925 av Gösta Olson i nära anslutning till hans Svensk-Franska Konstgalleriet och gavs ut kontinuerligt fram till 1970. Greta Knutson skrev och recenserade konst i Konstrevy parallellt med sin vistelse i Frankrike.

Även Gösta Olson bör lyftas fram som en av flera nyckelfigurer för den svenska modernismen - han var bosatt i Paris under 1909 och umgicks med både gamla och nya generationen svenska konstnärer där han så småningom blev ”omvänd” till modernist. Tillsammans med Georg Pauli följde han med på inköpsresor, etablerade sig som konsthandlare och öppnar hemma i Sverige det Svensk-Franska konstgalleriet som Greta Knutson senare ställer ut på vid flera tillfällen. Även Galleri Moderne, som var en avknoppning från Svensk-Franska konstgalleriet ställde ut Knutsons konst.[28]

---

[27] Bengt Lärkner. *Det internationella avantgardet och Sverige 1914-1925*. Stenvall, (1984) s. 158-159

[28] Lärkner, 153-154

Franskhet

Redan under hennes debut och första utställning med optimisterna introduceras Knutson utifrån hennes franska konstutbildning och ibland med referens till Lhote. Konstkritikern Karl Asplund förklarar att Fru Knutson har ”*modern fransk skolning, är starkt parisisk skolad och helt modern.”*[29] I Aftonbladet beskriver man vid samma tid hennes konst som i ”*kraftig stil av fransk skola”.*[30] Två år senare, 1928 befäster Asplund henne som *”den svensk-franska målarinnan”*[31] under den andra utställningen med Optimisterna medan kritikern Gotthard Johansson beskriver att hon där ”… *har växlat en smula på sina parisiska ideal.”* [32] När utställningen kommer till London samma år pekar Aftonbladets Londonkorrespondent på ett vedertaget samband mellan det att Knutson lever i Frankrike och därmed förutsätts representera den moderna franska konstriktningen: ”*Greta Knutson-Tzara är nu bosatt i Frankrike och ger naturligt och känsligt uttryck åt den moderna franska konstriktningen.” [33]*

Yngve Berg, ytterligare en verksam kritiker vid denna tid, upplever sig 1932 ”*nästan förflyttad till Rue de la Boëtie”*[34] när han betraktar Knutsons konst på Galerie Moderne och tillägger att den *smakar mycket av modern parisisk konsthandelskonst.* Karl Asplund, proklamerar åter tämligen bestämt att *”denna konst är helt och hållet fransk”* om samma utställning. Ett antal år senare är det dags för en separatutställning på Svensk-Franska galleriet vilket är Knutsons första utställning i Sverige sen andra världskriget. Här rekapitulerar man hennes gärningar och förehavanden med tillägget att hon numera är skild men framför allt att hon i många år varit bosatt i Frankrike och framträder som en förfinad artist med fransk kultur. Även här beskrivs hennes franska kopplingar utifrån att hon gentemot sitt hemland Sverige utgör en slags förbindelse eller förmedling mellan den franska konsten och Sverige: ”… *denna förfinade artist, vars måleri bringar oss ett nytt budskap om vad som rör sig i dagens Frankrike.”*[35] 1954 går Clas Brunius så långt att nästan helt och hållet tillskriva henne ett franskt sinnelag (!): ”*Greta Knutson är visserligen svenska till börden, men sinnelag och erfarenhet är hon helt och hållet fransysk”*[36]

---

[29] Asplund, Karl. ”Optimisternas utställning”, *Svenska Dagbladet*, 5 maj 1926

[30] Gotthard, Johansson, ”Optimisterna”, *Aftonbladet* 1 maj 1926, s.8

[31] Karl Asplund, ”Optimisternas vernissage”, *Svenska Dagbladet* 5 februari 1928, s. 10

[32] Gotthard Johansson, ”Optimisterna II”, *Aftonbladet* 23 februari 1928, s.8

[33] M.M, ”Modern svensk konst i London”, *Aftonbladet*, 25 april 1928, s.9

[34] Yngve Berg, ””Konstkrönika”, *Dagens Nyheter* 17 november 1932, s.4

[35] Ulf Hård af Segerstad, ”Utställningsrond”, *Aftonbladet*, 6 november 1946, s.8

[36] Clas Brunius, ”Utländskt i stan”, *Expressen* 24 november 1954, s.4

När man recenserar hennes gärning mer övergripande inför hennes retrospektiv beskrivs den som ”… *en sextioårig svensk konstnärsgärning på fransk botten”*.[37] Här anas att åren har gått och att Knutsons namn inte längre är en given referenspunkt för den svenska moderna konsten och Bo Åkermark ger enligt sig själv en mycket enkel förklaring till hennes ”bristande ryktbarhet i Sverige”:

> … hon avreste i början på 20-talet till Frankrike. Där har hon förblivit. Utlandssvenska konstnärer bör komma hem igen. Kortare eller längre bosättning i utlandet räknas som goda meriter, men man får inte bli kvar där borta. Då försvinner man under den lokala horisonten. Att man sedan finns med i biografierna över världskonstens store, det hjälper föga i Sverige. [38]

Slutligen summerar han hennes måleri utifrån att den ”… *i huvudsak varit i Parisskolans stil.”*[39]

Kritikerna gör även återkommande jämförelser mellan Knutson och andra konstnärer vilka i regel också är franska eller som tydligt företrätt en modernistisk stilriktning i Frankrike. Under optimisternas tid jämförs Knutson inledningsvis med den unge Picasso vilket följer med ett antal framöver. Asplund relaterar ett av hennes stilleben till Renoir och att detta skulle vara ett tydligt lån från Gretas sida samt även ”*den aktuelle Bonnard och åtskilliga yngre berömdheter ha väl också sin del i utdaningen av hennes konst*.” En ”*Braque-Leger-stil”* är ytterligare ett sätt för kritikerna att beskriva Knutsons konst samt även Cezanne nämns. [40] Bland franska konstnärer, under hela tre decennier.

Mottagande

I förståelsen och bedömningen av Knutsons konst ville kritikerna alltså ofta knyta henne till Frankrike och de moderna konstströmningarna och konstnärerna som var aktuella. Återkommande har paralleller dragits mellan Knutsons konst och exempelvis Matisse. Huruvida man ska förstå det som önskvärt eller icke-önskvärt att jämföras med nämnda konstnärer beror givetvis vem man jämförs med och vem som gör jämförelsen samt på vilka grunder. För Knutsons vidkommande var detta oftast fördelaktigt eftersom konstkritiken och institutionerna i Sverige generellt ofta förhöll sig till Frankrike och den franska moderna konsten som något kvalitativt och föredömligt.[41] Samtidigt tillskrevs Knutson en roll som betydelsefull förmedlare

---

[37] Lars Bergquist, ”Under strecket: med tålamod längs egna vägar”, *Svenska Dagbladet* 19 april 1980, s.10

[38] Bo Åkermark, ”Världsberömd profet i hemlandet”, *Dagens Nyheter* 21 juni 1981

[39] Lars Bergquist, ”Under strecket: med tålamod längs egna vägar”, *Svenska Dagbladet* 19 april 1980, s.10

[40] Karl Asplund, ”Paris-fransk målarinna”, *Svenska Dagbladet* 28 november 1932, s.12

[41] Lärkner (1982) s. 265

och länk mellan den svenska och franska konstvärlden, vilket förutom hennes konstnärskap också torde haft att göra med hennes gärning som konstkritiker själv då hon återkommande recenserade och skrev för såväl svenska som franska konsttidskrifter samtidigt som hon levde och var verksam i Frankrike. Mot bakgrund av detta kan sägas att Greta Knutson på så sätt också själv företrädde den franska konsten vilket i sin tur stärkte hennes mandat och ställning i frågan.

Figur 3. *Stilleben, Greta Knutson Tzara, okänt årtal*

Vidare tar konstkritiken ytterligare steg längre i att tillskriva Greta Knutson, och därmed betydelsen för hennes konst, egenskaper utifrån det franska sinnelaget som en inneboende essens vilket inte närmare specificeras men som antyder och insinuerar en slags exotism eller åtminstone ”annat-skap” inför det svenska.

Utöver en allmän ”franskhet”, förekommer det återkommande temata rörande ytterligare egenskaper man värderar och bedömer Knutsons konst utifrån – vilka kan sammanfattas som *originell*, *personlig*, *begåvad* samt *intellektuell*. Vad som utgör det personliga och originella i Knutsons konst är inte entydigt och beskrivs på olika sätt av olika kritiker. Men själva konstnärsbegåvningen är inte sällan med referens till hennes sätt att arbeta med färger och hennes färgsinne. Det intellektuella refererar inte osannolikt till vetskapen om hennes omfattande bildning och samröre med betydande kretsar i Paris. Överlag är intrycket att ett betydelsefullt mått på hur originell, vilket uppfattas som eftersträvansvärt, hennes konst har uppfattats, handlar om i vilken mån konstkritikerkåren upplever Knutson som fri från rådande konventioner. Konstkonventioner i detta fall är inte helt okomplicerat att fastställa, men kan till stor del knytas till den modernistiska rörelsen i relation till akademien och institutionerna, det vill säga i vilken utsträckning man rör sig bort från dessa. Det är tveksamt huruvida Greta Knutson själv skulle beskriva sig som en särskilt radikal modernist – hon har emellanåt gett uttryck för att hon förankrat sin konst i delvis äldre

ideal både vad gäller komposition och intellektuellt förarbete, men även i valet av André Lhote som mentor.

Det tycks ha funnits en gräns för hur långt Knutson kunde driva sin originalitet och egensinnighet. När Knutsons riktning och konstnärliga uttryck kraftigt förändras under 1970-talet slår dessa egenskaper över till att uppfattas som alltför dominerande och därmed svårare att förstå. I huvudsak kan dock sägas att Greta Knutsons mottagande i mångt och mycket, åtminstone under tiden då hon ställde ut frekvent i Sverige, ansågs uppfylla de krav och föreställningar som konstvetaren Barbro Schaffer[42] i sin avhandling om konstkritik under modernismen, menar utgjorde den gemensamma grund och värderingsnormen för konst vid denna tid – och att hennes

Summering av ett liv

1984 begår Greta Knutson självmord i sitt hem i Paris, 85 år gammal. Efter sin död beskrivs Knutson i huvudsak utifrån surrealistsamröret, hennes mångsidighet och åter igen egensinnighet. Därutöver kompletterar man förståelsen av Knutsons gärningar utifrån hennes andra verksamma yrkesområden utöver konsten, bland annat hennes författarskap och engagemang i den franska motståndsrörelsen under andra världskriget.

I samband med den retrospektiva utställningen ”Greta Knutson i nytt ljus” på Norrköpings konstmuseum 2019 antyds även att hennes egenskaper bidragit till att hon emellanåt blev missförstådd, samt att det eventuellt även kan utläsas en del förklarande faktorer kring hennes ”försvinnande” i anslutning till dessa teman. De tidigare nämnda egenskaperna och attributen som användes som värdemått för hennes konst tycks användas för att beskriva Greta Knutson på en övergripande nivå och utifrån henne som *person* snarare än hennes konst. Det förefaller överhuvudtaget som att hon har uppmärksammas i lika hög grad för sin *person* som sin konst, vilket också kan tänkas få betydelse om *personen* faller i träda och *konsten* med den. Det är en svår men betydelsefull aspekt i att spekulera kring hur hennes eftermäle hade förefallit om utrymmet för hennes person hade stått tillbaka till förmån för hennes konst.

Greta Knutsons bakgrund och uppväxt ger oss information om att hon i relation till många andra konstnärer, i synnerhet kvinnor, ägde en priviligierad position i bemärkelsen att det dels fanns tillgång till olika former av intellektuellt och kulturellt kapital i föräldrahemmet men inte minst även ekonomiskt sådant. Knutsons konst kunde på så sätt delvis utövas på andra grunder än att hon tvunget behövde försörja sig själv eller sin familj. Hon var inte beroende av att sälja sin konst

[42] Barbro Schaffer, *Analys och värdering – en studie i svensk konstkritik 1930-35*. Förlag, (1982) s. 154

men desto mer av att få erkännande och utrymme i relevanta sammanhang och kulturella kretsar. Huruvida detta potentierade eller hämmade hennes möjligheter att ”gå sin egen väg” och att verka självständigt kan det råda delade meningar om.

En tämligen avgörande händelse för Greta Knutsons och hennes konstnärliga förutsättningar är dock hennes flytt och vistelse i Frankrike. Detta drag var Knutson visserligen inte ensam om som konstnär, men den avgörande punkten består i att hon valde att bli kvar där fram tills sin död samt att hon behärskade flera språk vilket tillät henne att nyttja franskan som arbetsspråk. Trots detta var vikten av samröret och nätverken genom de svenska konstnärssammanslutningarna i Paris viktiga för Knutson, dels av sociala men även strategiska skäl – dessa nätverk hade sannolikt betydelse för vidmakthållandet av hennes aktualitet i Sverige då det trots allt var svårt för utländska konstnärer att slå igenom i Frankrike. Äktenskapet med Tristan Tzara och surrealistsamröret före kriget möjliggjorde ytterligare för Knutson att etablera nätverk och relationer för sitt arbete i Frankrike – men med viss tudelning eftersom dessa kretsar knöt henne till en ism vars fundament och filosofiska hållning var något som hon egentligen tog avstånd ifrån. Knutson själv tillstår att umgänget delvis utgjorde en blockad för hennes egna intressen.

Ytterligare faktorer av betydelse för hennes framgång och försvinnande knyter an till hennes samtid – bestående av både ett världskrig, modernismens utveckling med dess grundläggande idéer samt det generationsskifte och attityder som kan sägas präglade den svenska konstkritikerkåren vid nittonhundratalets första decennier. Knutsons första tid i Paris var beroende av de svenska kollegor och konstsammanslutningar som fanns där. Konstsammanslutningarna var viktiga dels utifrån strategiska och sociala hänseenden både i Frankrike där de ju tillhörde en utländsk minoritet men också hemma i Sverige. I Sverige är slitningen mellan den akademiska konsten och den moderna en övergångsperiod i svensk konst som sträcker sig över decennier – vilket också präglar generationsskiftet inom den svenska konstkritikerkåren. Förutsättningarna för modernismens framfart i Sverige och den kontext i vilken svenska modernister verkade inom samt med *vilka*, blev därför även delvis Knutsons.

Inom konstkritikerkåren men också genom relationerna inom de tidigare nämnda svenska konstgrupperingarna, återfanns inflytelserika opinionsbildare och ett etablissemang som på sätt och vis Knutson var en del av själv som aktiv konstkritiker. Det är även rimligt att tänka sig hur valet av mentor och lärare, i Knutsons fall valet av André Lhote ger följdeffekter på den riktning ens konst slår in på, samt även i vilken mån mentorn betraktas som ett bättre eller sämre val utifrån sin egen framgång.

Det är viktigt att framhålla att Knutson och hennes konst under merparten av sin aktiva tid och synlighet i Sverige var väl mottagen och väckte intresse. Framgångsfaktorer som konstaterats, kan knytas till hennes personliga attribut, kvalitéten på hennes konst eller att hon av ett etablissemang uppfattades göra ”rätt saker vid rätt tidpunkt på rätt plats”. Att Greta Knutsons namn fallit i träda trots lovande förutsättningar och goda framgångsfaktorer är en omfattande studie i sig. Men genom att föreställa sig hur framgångsfaktorerna också kan sträckas till en punkt där de övergår i nackdelar, torde vi med full rimlighet kunna säga att vi också skönjer ”riskfaktorer” för hennes senare öde. Det finns med andra ord en gräns för hur länge man kan vara aktuell eller intressant inom en pågående rörelse, i det här fallet modernism, den dagen rörelsen övergår i något annat. Det finns en gräns för hur länge man kan förbli intressant för sitt hemland om man i huvudsak är verksam i ett annat och inte ”kommer hem”. Det finns till synes även en gräns för hur egensinnig, personlig och begåvad man kan vara till förmån för mottagandet av sin konst. För Greta Knutson var behovet att gå sin egen väg en grundläggande drivkraft - och hon var med den beredd att till slut vandra ensam.

Källförteckning

Otryckta källor

Montgomery, Külik, ”*Färg och formarna – Bror Hjort möter konstnärer i Paris på 1920-talet*”: https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/co-bror-hjorths-hus/katalogtext-av-kullike-montgomery-museichef-bror-hjorths-hus/, hämtad 2023-04-10

Sundberg, Martin. ”*Greta Knutson-Tzara*” i Svenskt kvinnobiografiskt lexikon: https://www.skbl.se/sv/artikel/GretaKnutsonTzara, publicerad 2018-03-18, hämtad 2023-04-25

Utställningstext Moderna Museet ”10 historier”:
https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/10-historier/fordjupning/, hämtad 2023-04-10

Tryckta källor

Asplund, Karl. ”Optimisternas vernissage”, *Svenska Dagbladet*, 5 februari, 1928

Asplund, Karl. ”Paris-svensk-Målarinna – Greta Knutson Tzara i Galerie Moderne”, *Svenska Dagbladet*, 28 november, 1932

Berg, Yngve. ”Konstkrönika”, *Dagens Nyheter*, 17 november, 1932

Bergquist, Lars. ”Ett litterärt triangeldrama – Greta Knutson, Tristan Tzara & René Char”. *Finsk Tidskrift*, nummer 2 (2017), s.37-51.

Bergquist, Lars. ”Under strecket: Med tålamod längs egna vägar”, *Svenska Dagbladet*, 19 april, 1980, s. 10

Brunius, Clas. ”Utländskt i stan”, *Expressen*, 24 november, 1954, s. 4

Dahlström, Per. ”Amalia Lindegren – ut ur konsthistorien och tillbaka”. *Göteborgs konstmuseums skriftserie Skiascope - Kanon Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning” nr 10 (2021*) s.106

Hayden, H. 2019. ”Inledning” i *Kontextualisering: teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2*. red. Hans Hayden (Stockholm: Stockholm University Press. 2019) 143-169

Holst, Hans. *Nu brinner bergen. Greta Knutson och modernismen i Paris*. Holtres, Ystad, 2001.

Honour, Hugh & Flemming, J (red) *A World History of Art* (7ed) (London: Laurence King Publishing. 2018) s.799-805

Hård af Segerstad, Ulf. ”Utställningsrond”, Svenska Dagbladet, 6 november, 1946 s.8

Johansson, Gotthard. ”Optimisterna”, *Aftonbladet*, 1 maj, 1926

Johansson, Gotthard. ”Optimisterna II”, *Aftonbladet*, 23 februari 1928

Lärkner, Bengt. *Det internationella avantgardet och Sverige 1914-1925*. Stenvall, Malmö, 1984.

Lärkner, Bengt. ”Från sekelskiftet 1900 till första världskriget”. *Konst och visuell kultur*. Johansson, L. (red). Signum, Stockhom, 2016

M.M, ”Modern svensk konst i London”, *Aftonbladet*, 25 april, 1928

Sidén, Karin & Meister, Anna. ”André Lhote’s impact on Swedish Cubism and Modernism: An important teacher-student relationship lasting five decades” i *André Lhote and his international students,* red. Zeynep Kuban, Z. Simone Wille, S (Innbruck University Press. 2020) 123-124

Schaffer, Barbro. *Analys och värdering – en studie i svensk konstkritik 1930-35*. Akademlitteratur, Stockholm, 1982.

Sjöholm Skrubbe, Jessica. ”Routes and Ruptures. Swedish Artistisk Mobility in the Early Twentieth Century”. *Artl@sBulletin vol 11,* nummer 2 (2022), s.20-35.

Sundberg, Martin. *Greta Knutson Tzara.*, Art and theory publishing 2019.

Winell-Garvén, Iréne. *Vägen till parnassen – en sociologisk studie av kvinnligt konstnärsskap i Sverige 1864-1939*, 2005

Åkermark, Bo. ”Världsberömd profet i hemlandet”, *Dagens Nyheter,* 21 juni, 1981

Bildförteckning

Figur 1.
Greta Knutson fotograferad av Thora Dardel
Okänt årtal
Hämtad från boken "Kikis Paris: konsten, livet och kärleken 1900-1930". Klüver, B & och Martin (1990), Schultz, Stockholm

Figur 2.
Nature Morte
1948
Olja på duk (okända mått)
Privat ägo (bild hämtad från https://enflo.one/samtidskonst/uppgift1/uppgift2)

Figur 3.
Stilleben
Utan årtal (1930-tal)
Olja på duk, 50x73 cm
Göteborgs Konstmuseum