

## Tyra Kleen – andligt sökande konstnär

Den svenska konstnären Tyra Kleen (1874–1951) var ständigt på resande fot. Hon var en exceptionell och världsvan kvinna som under långa perioder bodde utomlands. Samtiden beskrev henne som en kosmopolit. Efter flera år i Rom (1898–1906) reste hon till Indien och Ceylon 1911, till Bali och Java 1919–1921 och till Egypten 1926. Hennes möten med främmande kulturer resulterade i ett stort antal texter och bilder. Kleens resebilder, som ännu är en outforskad del av hennes konstnärskap, kan betraktas som exempel på den nyandlighet som genomsyrade samhället kring sekelskiftet 1900. Konstnärens intresse för det andliga blev allt starkare och kulminerade i dansbilder från Java och Bali. Nyare forskning visar att esoteriska strömningar var kraftigare vid sekelskiftet 1900 och decennierna därefter än man tidigare haft kännedom om och påverkade samhället mer än tidigare antagits.<sup>1</sup>

Kleen växte upp i en adlig överklassmiljö, med en far som var diplomat med ett stort internationellt umgänge. Hon fick sin konstnärliga skolning i Tyskland och Paris och är främst känd för sina symbolistiska litografier och skildringar av dansare från Java och Bali. Förutom i symbolismen var Kleen skolad i jugendstilen. Hon hade också ett stort intresse för samtida esoteriska strömningar, specifikt teosofin som hon kommit i kontakt med under sin studietid i Paris och senare

- 
1. För vidare läsning om tidigmodern esoterism i Sverige, se Henrik Bogdan, 'Freemasonry in Sweden', Henrik Bogdan & Olav Hammer (eds.), *Western Esotericism in Scandinavia* (Leiden 2016); Henrik Bogdan, 'Den svenska esoterismens historia', Kurt Almqvist & Carl Philip Passmark (red.), *Det esoteriska Sverige – Från Swedenborg till Strindberg* (Stockholm 2023); Per Faxneld, *Det ockulta sekelskiftet. Esoteriska strömningar i Hilma af Klins tid* (Stockholm 2020); Per Faxneld, "Mäktiga runors hemlighet dolde jag här". Esoterism i den svenska litteraturen', Kurt Almqvist & Carl Philip Passmark (red.), *Det esoteriska Sverige – Från Swedenborg till Strindberg* (Stockholm 2023).

i Rom. Under sin livstid var hon känd och etablerad som konstnär, men intresset för hennes konstnärskap minskade när modernismen blev dominerande i svenskt konstliv under 1930-talet. Hon glömdes i stort sett bort efter sin död 1951.<sup>2</sup>

Syftet med denna uppsats är att granska hur samtidens esoteriska och teosofiska strömningar uttrycktes i Kleens resebilder. Under resorna tecknade, målade och fotograferade hon de olika platser hon besökte och de invånare hon träffade. Hon författade även illustrerade rese-skildringar, artiklar och böcker, samt skrev dagbok. Teckningarna, målningarna och de illustrerade reseskildringarna betraktas i den här uppsatsen som uttryck för andlighet och religiöst sökande.

Med utgångspunkt i den övergripande frågan om hur Kleens andliga sökande och värderingar återspeglas i hennes konst, ligger fokus på att finna esoteriska tecken och esoterisk symbolik i bilderna. Finns liknande uttryck i hennes litterära material? Vidare utreds hur Kleen valde sina resmål, och hennes självpositionering i förhållande till de kulturer som hon besökte. Kan man i det visuella och skriftliga materialet spåra binära spänningar mellan ”oss” och ”dem”? Med andra ord: hur konkretiseras mötet med det Andra i bildernas uttryck?

Materialet till studien utgörs av ett urval av Kleens bildverk från respektive resor, samt reseskildringar och dagboksanteckningar.<sup>3</sup> Kleen skrev dagbok i sextio år genom att stenografera korta anteckningar. De stenograferade dagböckerna, som nyligen transkriberats och ännu inte beforskats, är en viktig del av det empiriska materialet i studien eftersom de används i en närläsning tillsammans med konstnärens litterära texter.<sup>4</sup> Urvalet av bilder har gjorts utifrån reseskildringar och

- 
2. Ny forskning visar ändå att Kleens konstnärskap inte glömts bort i Italien. Se Birte Bruchmüller, *Spiritual Transcendence and Androgyny within Swedish and Finnish Transnational Symbolism* (Möklinta 2022).
  3. Till artikelns analyser har valts bilder som Kleen skapade under sina resor åren 1911–1926.
  4. Kleen dog barnlös och testamenterade sin samling bestående av konstverk, korrespondens och dagböcker med mera till svenska Riddarhuset, med föreskriften att samlingen skulle hållas gömd i femtio år. Samlingen togs fram 2001 och förvaltas i dag på Kleens barndomshem Valinge gård nära Nyköping i Sverige. Samlingen är inte digitaliserad och ännu ytterst sparsamt beforskad. Konstnärens brors dotterdotter Kerstin Gullstrand Hermelin förvaltar samlingen. En utförlig beskrivning av konstnärens formativa år finns i min masteruppsats *I Tyra Kleens fotspår, en studie av konstnärens tid i Paris och Rom 1895–1908*, Uppsala universitet 2018. Information om konstnären finns även i *Rebeller och Mademoiseller. Emma Toll, Tyra Kleen, Märta Rudbeck* (Linköping 2021).

bilder från Kleens tre långa resor åren 1911, 1919–1921 och 1926. Bilderna analyseras dels med stöd i dagboksanteckningar, dels med stöd ur delar ur hennes litterära produktion kopplade till resorna.

Den huvudsakliga metoden för undersökningen av det visuella materialet är konsthistorisk hermeneutik i kombination med ikonografi. Därtill görs en närläsning av Kleens texter. Den teoretiska referensramen är en diskursiv praktik som tillsammans med hermeneutik skapar en modell för andligt sökande, *seekership*, som används för att undersöka kopplingar mellan konst och esoterism. Verktuget har utformats med inspiration från religionssociologin.<sup>5</sup> I uppsatsen placeras Kleen in i en konstnärlig och esoterisk diskurs. Postkolonial teoribildning, med fokus på andrafiering och Homi Bhabhas begrepp *third space*, används för att förankra Kleens bilder och texter i en samtida, kolonialistisk/västerländsk diskurs och för att visa hur hon positionerade sig i förhållande till sina medresenärer, turisterna, och de personer hon studerade.

Uppsatsen inleds med en kort bakgrund till Kleens konstnärliga uttryck som var symbolism och jugend, två stilinriktningar som båda genomsyrades av konstnärernas sökande efter andlighet. Därefter beskrivs Kleen i sin esoteriska kontext, först i Paris under fin-de-siècle och senare i Rom. Kleens konstnärliga och litterära skapande under de långa resorna till Orienten och Egypten placeras in i en kolonial kontext och analyseras med hjälp av begreppet *seekership*. Till sist analyseras och diskuteras Kleens bildskapande och andliga sökande i sekelskiftets kontext.

### *Konstnär i vardande*

Tyra Kleen tillhörde överklassen och hade en stor umgängeskrets och ett stort nätverk av svenska och internationella vänner och konstnärskollegor. Hon föddes i Sverige, och med en far som var diplomat och tog med familjen på sina resor blev hon berest redan som ung. Som

5. Nina Kokkinen, 'Artists as truth-seekers. Focusing on agency and seekership in the study of art and occulture', *Approaching Religion* 11 (2021:1); Steven J. Sutcliffe, 'Seekership revisited. Explaining traffic in and out of new religions', Eugene Gallagher (ed.), *Visioning New and Minority Religions. Projecting the Future* (London 2017), s. 33–36; Steven Sutcliffe, *Children of the New Age. A History of Spiritual Practice* (London & New York 2003), s. 200–203; Steven Sutcliffe, '"Wandering Stars". Seekers and gurus in the modern world', Steven Sutcliffe & Marion Bowman (eds.), *Beyond New Age. Exploring Alternative Spirituality* (Edinburgh 2000), s. 17–36.

van resenär lärde hon sig flera språk och levde många år, från 1890-talet fram till 1920-talet, i Europa där hon arbetade som konstnär och författare. Hon deltog genom åren i många internationella utställningar och var hemmastadd så väl i Europa som i Sverige.

Tyra Kleen hade tidigt i sitt liv blivit intresserad av andligt sökande. Redan som mycket ung lyssnade hon på sin morfars predikningar på barndomsgården Valinge. I en opublicerad självbiografisk text, ”Ödet och jag”, beskriver Kleen långt senare att hon näst intill dyrkade sin kloka, omsorgsfulle morfar.<sup>6</sup> Kleen var beläst och väl insatt i esoterisk idélära. Hon beskriver i sina dagböcker hur hon läser verk bland annat av sin goda vän Ellen Key. Keys för tiden radikala åsikter om religion var en viktig källa till inspiration för Kleen.<sup>7</sup>

Att vara en modern konstnär innebar också att vara en resande konstnär.<sup>8</sup> Resenären Kleen var inte en så kallad *armchair orientalist* som beskrev Orienten utan att själv ha satt sin fot i det land som beskrevs, utan tvärt om. Hon begav sig i väg på längre eller kortare resor; på vissa hade hon sällskap, på andra reste hon på egen hand. Under sina utbildningsår i Europa åkte hon med båt eller tåg runt Medelhavet till Nordafrika, Spanien, Frankrike och Grekland för inspiration och rekreation. Sin första längre resa, som räckte tre månader, gjorde Kleen till Indien och Ceylon (idag Sri Lanka) 1911. Den längsta resan, till Java och Bali, varade åren 1919–1921. Den tredje resan som undersöks i uppsatsen var en fyra månader lång vistelse i Egypten och Grekland 1926.<sup>9</sup>

Kleen fick sin konstnärliga utbildning i Europa och det var de kunskaper hon fick där som hon sedan använde sig av när hon målade under sina långa resor. Hon inledde sina konststudier i Tyskland där hon studerade i Dresden, Karlsruhe och München, bland annat vid konstakademien i München 1894–1895. Under dessa år utbildades Kleen i konstnärliga tekniker; hon kopierade verk på museer och gallerier. Då

---

6. Tyra Kleen, ’Ödet och jag. Tyra Kleen självbiografi’, opublicerad artikel daterad april 1938, Tyra Kleens samling, Valinge gård, s. 5–6.

7. För mer om deras vänskap, bland annat om deras umgänge i Rom, se *I Tyra Kleens fotspår*.

8. Jessica Sjöholm Skrubbe, ’Routes and ruptures. Swedish artistic mobility in the early twentieth century’, *Artl@s Bulletin* 11 (2022:2).

9. Kleen reste till New York och Västindien krigsvintern 1916–1917, men den resan ingår inte i undersökningen eftersom hon inte verkar ha tecknat under denna resa. Hon visade sin konst på Berlin Photographic Gallery i New York.

kom hon också för första gången i kontakt med ”det andliga” i konsten i samband med att hon utbildades i symbolism och jugendstil.<sup>10</sup>

Efter åren i Tyskland fortsatte Kleen sina konststudier i Paris 1895–1897. Hon besökte flera privata akademier när hon anlände till staden och valde att delta i undervisningen vid Académie Delécluse i oktober 1895 genom att gå en kurs i kroki, (*cours de croquis*).<sup>11</sup> Likt andra svenska konstnärer studerade hon samtidigt vid flera av privata akademierna – vid Académie Vitti, Académie Julien, Académie Colarossi och École des Beaux-Arts.<sup>12</sup> Kleen var mycket aktiv i Paris: när hon inte följde undervisningen på någon akademi kopierade hon verk i museer såsom Louvren, eller målade tillsammans med konstnärskollegor. Sommaren 1896 spenderade hon i Étapes vid franska Atlantkusten, där hon deltog i konstkurser tillsammans med amerikanska elever. Hon fick inspiration och influenser från akademierna i Paris och umgicks med såväl skandinaver, amerikaner som fransmän. Likt flera svenska konstnärer levde Kleen som i ett transnationellt parallellsamarbete, med studier och arbete i Paris.<sup>13</sup> I symbolistisk anda besökte hon ett bårhus för att teckna lik till sina verk. Hon inspirerades av symbolisternas måleri och besökte utställningar samt privata konstnärateljéer.<sup>14</sup> I sin dagbok skriver hon den 2 november 1895: ”Em steg ned o besökte katakomberna samt en symbolisk utställning [...] Var med mamma å en svensk Viktor Rydbergafton.”<sup>15</sup>

Kleen inspirerades av den franske poeten Charles Baudelaires (1821–1867) tankar om idévärldar och av Edgar Allan Poes (1809–1849) och andra poeters dikter. Hon var också intresserad av teosofiska mystiker och besökte filosofiska och teosofiska föreläsningar samt deltog i spiritistiska seanser.<sup>16</sup>

10. Tyra Kleens dagboksanteckningar 1892 och framåt, Tyra Kleens samling, Valinge gård. De dagböcker av Kleen som jag hänvisar till i denna uppsats ingår i denna samling.

11. Tyra Kleens dagbok 29.11.1895.

12. Tyra Kleens dagboksanteckningar från åren 1895–1897. Karin Bergöö Larsson följde flera akademier samtidigt. Se Eva-Lena Bengtsson & Barbro Werkmäster, *Kvinna och konstnär i 1800-talets Sverige* (Lund 2004), s. 50 not 83.

13. Kleen omnämns inte bland de svenska konstnärer som vistades i Paris under sent 1800-tal och tidigt 1900-tal i Vibeke Röstorps bok *Le Mythe du Retour. Les Artistes Scandinaves en France de 1889 à 1908* (Stockholm 2013). Detta visar att hon inte räknades till den svenska konstnärskretsen.

14. Tyra Kleens dagbok 2.11.1895.

15. *Ibid.*

16. Tyra Kleens dagboksanteckningar 1895–1897.

Vid sekelskiftet 1900 var det svårt att arbeta professionellt som kvinnlig konstnär i det mansdominerade konstfältet i Paris. Detta gällde i synnerhet det symbolistiska konstfältet som kvinnor var utestängda ifrån. Exempelvis förbjöd Sâr Péladan, som ledde den teosofiska föreningen Salon de la Rose+Croix, kvinnliga konstnärer att delta i föreningens utställningsverksamhet. Kvinnor sågs främst som musér.<sup>17</sup> Kleen verkar ha tröttnat på den njugga inställningen till kvinnliga konstnärer och skrev en artikel som var skarpt kritisk till både Péladans konstnärskap och ledarskap.<sup>18</sup> Tillsammans med sin mor, som varit med som förkläde, lämnade Kleen 1897 Paris och reste hem till Sverige.

Hösten 1898 reste Kleen till Rom där kvinnliga konstnärer hade bättre förutsättningar att verka än i Paris. Hon arbetade som professionell konstnär i Rom i nära tio år. Kleen deltog i den Skandinaviska föreningens aktiviteter, gick på konstkurser och besökte gallerier och museer, samt åhörde föreläsningar. Under somrarna reste hon antingen hem till Sverige eller runt Medelhavet. År 1904 gick hon med i den teosofiska föreningen i Rom. Under hela sin tid i Rom hyrde Kleen en egen ateljé där hon arbetade och visade sin konst, men där hon även undervisade elever och lät inbjudna kollegor teckna och måla. Kleen deltog även i många konstutställningar under sina år i Rom. Dessa år var betydelsefulla för Kleens konstnärskap, eftersom hon arbetade intensivt och utvecklade den symbolistiska stil som hon anammat i Paris. Några av hennes mest uttrycksfulla symbolistiska verk skapades vid denna tid.<sup>19</sup> Efter tiden i Rom flyttade Kleen 1907 till Stockholm där hon fortsatte sitt konstnärliga arbete, varvat med kortare uppehåll i Paris, Berlin och London. Sina längre resor gjorde hon efter åren i Rom.

### *Symbolism, esoterism, teosofi och sökande*

Symbolismen uppstod i Paris, som under slutet av 1800-talet var Europas kulturella smältdegel, där konstnärer, författare och filosofer hade

---

17. Michelle Facos, *Symbolist Art in Context* (Berkeley 2009), s. 174–175; Patrik Steorn, 'Med känsla för överskridningar, androgynitet och konst kring sekelskiftet 1900', Johan Sjöström (ed.), *Anywhere out of the World. Olof Sager-Nelson and his Contemporaries* (Göteborg 2015).

18. Tyra Kleen, 'Symbolism för alla', *Aftonbladet* 24.9.1910.

19. Enligt Daniel Prytz, 'En personlig kosmopolitisk gestaltning. Tyra Kleens symbolistiska konst', Daniel Prytz, Karin Sidén & Anna Meister (red.), *Symbolism och dekadens* (Stockholm 2015), s. 119–125.

samlats. Det rådde en rastlös stämning av *fin de siècle*, som å ena sidan innebar en känsla av osäkerhet, livsleda och oro inför framtiden, och å andra sidan en positiv optimism. Känslan av oro fick sitt uttryck i den tidens teosofiska och filosofiska diskussioner, och uttrycktes konstnärligt och litterärt genom symbolismen. Som stil är symbolismen svårfångad. Det handlar inte om en egentlig konststil utan snarare om en konstfilosofi, i vilken konstnärsrollen och förhållningssättet till en yttre och en inre värld är betydelsefulla. Rörelsen uppstod som en litterär reaktion mot realism och naturalism, och mot det alltmer industrialiserade samhället. I stället för att avbilda verkligheten på ett realistiskt sätt, placerades konstskapandets djupare syften i fokus i stilens idélära. Konstnärerna skulle vända blicken inåt och uttrycka sina känslor, fantasier, mardrömmar och drömmar, och även låta sig inspireras av sagor och myter.<sup>20</sup> Symbolismen blev en viktig drivkraft för konstlivet i Europa, och en stor källa till inspiration för Tyra Kleen.

Symbolismen som stil lockade konstnärer från många länder som inspirerades kortare eller längre tid. Man kan se dessa konstnärer som del av en transnationell sammanslutning som hölls samman av sin konstnärliga motivkrets i stället för nationsgränser.<sup>21</sup> Kleen var starkt förankrad i den symbolistiska bildtraditionen. De flesta av hennes verk från tiden i Tyskland, Paris och Rom, och även senare, är symbolistiska. Med motiv som mardrömmar och myter utmanade hon givna konventioner att enbart måla ”kvinnliga motiv”, såsom stilleben.<sup>22</sup> Som nämnts ovan fick hon inspiration från författare som Edgar Allan Poe (*The Raven*) och Charles Baudelaire (*Fleurs du Mal*), vilkas berättelser hon illustrerade med sina uttrycksfulla bilder.

Begreppet esoterism är relativt diffust och svårdefinierat.<sup>23</sup> Begreppet används ofta som ett samlingsnamn som omfattar en mängd alternativa rörelser och praktiker, till exempel alkemi, Rosicrucianism, kabbala och teosofi. Begreppet användes även i betydelsen dunkel. Viss esoterisk

20. Facos, *Symbolist Art in Context*, s. 9–37; Salme Sarajas-Korte, *Vid symbolismens källor. Den tidiga symbolismen i Finland 1890–1895* (Jakobstad 1981 [1974]), s. 191–192.

21. Bruchmüller, *Spiritual Transcendence and Androgyny*, s. 20–25.

22. Norman Bryson, ’Stillebenmåleri och det ’kvinnliga rummet’, Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* (Stockholm 1995), s. 89–136.

23. För en djupare introduktion i ämnet, se till exempel Kocku von Stuckrad, *Western Esotericism. A Brief History of Secret Knowledge* (New York 2003); Faxneld, *Det ockulta sekelskiftet*; Bogdan, ’Den svenska esoterismens historia.’

kunskap var avsedd endast för initierade personer inom vissa grupperingar som använde sig av hemliga symboler, tecken och riter.<sup>24</sup> En habitus med hög kulturell status för de utvalda hörde ihop med denna hemliga kunskap.<sup>25</sup> Esoterismens idélära spreds bland annat genom teosofin, vars förespråkare hävdade att läran hade en vetenskaplig grund, eller åtminstone var kompatibel med den moderna forskningen och naturvetenskapen.<sup>26</sup> De esoteriska idéströmningarna var betydande under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet och påverkade samhället starkt.<sup>27</sup>

Kopplingarna mellan konst och esoterism i Kleens bilder kan analyseras utifrån begreppet sökande, tillsammans med ikonografi och konsthistorisk hermeneutik. Begreppet sökande är inlånat från sociologin, specifikt religionssociologin, och innebär ett sätt att förklara vad sökare strävar mot, vad de letar efter. Sökande kan beskrivas som något diskursivt som uttrycks i upprepade teman och motiv, eller som gärningar och uttalanden.<sup>28</sup> Det handlar om ”jaget”, men också om en ny era, och även om att sökaren vill fördjupa sitt förhållande till det andliga och det heliga. Typiskt för en sökare är att distansera sig från de institutionella religionerna, som enligt sökarna inte kan erbjuda tillfredsställande svar på livets stora frågor. En sökare eftersträvar personlig utveckling och försöker hitta och förstå meningen med livet och dödens stora mysterier. Sökaren blir dock inte tillfreds med en viss religiös tro, utan fortsätter ändlöst sitt sökande. Sökaren letar inte endast efter ny kunskap, utan också efter en djupare känsla för och mening med livet.<sup>29</sup> Min forskning visar att Kleen var en sökare, och således, i likhet med andra esoteriker och sökare, på samma gång intresserad av olika religioner och andliga frågeställningar, såsom drömtydning, ockulta seanser och möjligheterna till ett liv efter detta.

24. Faxneld, *Det ockulta sekelskiftet*; von Stuckrad, *Western Esotericism*, s. 9.

25. von Stuckrad, *Western Esotericism*, s. 10.

26. Hedda Jansson, *Solbadets Buddha. Buddhism och teosofi i Ellen Keys Livstro* (Stockholm 2023), s. 90; Kokkinen, 'Artists as truth seekers', s. 5; von Stuckrad, *Western Esotericism*, s. 8–10; Per Faxneld, *Det ockulta sekelskiftet*.

27. Bogdan, 'Den svenska esoterismens historia'; Faxneld, *Det ockulta sekelskiftet*.

28. von Stuckrad, *Western Esotericism*, s. 9–11; Margit Warburg, 'Seeking the seekers', *Social Compass* 48 (2001:1), s. 91–101.

29. Kokkinen, 'Artists as truth-seekers', s. 15–16; Sutcliffe, *Beyond New Age*, s. 17–23; *Children of the New Age*, s. 200–203.

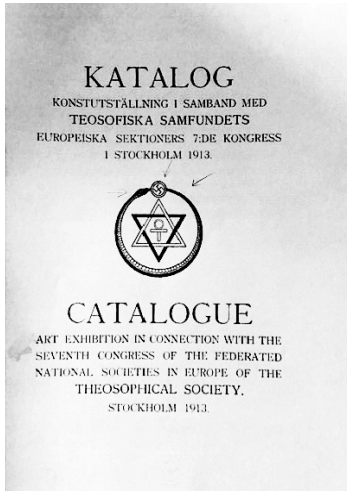


Hon plockade upp inspiration från olika håll, och låste sig inte fast vid någon speciell religion.<sup>30</sup>

Som nämnts ovan var Ellen Key en viktig källa till inspiration för Kleen som läste Keys böcker. Key var själv tveksam till den teosofiska läran, men hon var väl insatt i den och baserade partier i sin bok *Lifslinjer II* på den teosofiska ledaren Annie Besants skrifter.<sup>31</sup> Keys tvivel på samtidens kristendom som religion, som överensstämde med den teosofiska idégrunden, påverkade starkt även Kleens ifrågasättande inställning, något vi kan uttolka i hennes självbiografiska roman *Lek* som utkom 1900.<sup>32</sup> I boken ifrågasätter den självständiga Sigrid, Kleens alter ego, bland annat kristendomens starka manliga dominans.<sup>33</sup> Redan under sin tid i Paris som 20-åring, 1895–1897, hade Kleen lyssnat på föreläsningar om teosofi och inspirerats som så många andra. Hon blev medlem i det Teosofiska Samfundet i Rom den 7 januari 1904 och skrev i sin dagbok: ”Fm ut på ärenden. Var på teosofiska föreningen och träffade Mr Smitowska (bra) och gjorde mig medlem av Teosofiska samfundet [...] Lånade Leadbitter: (sic) Man Visible and Invisible.”<sup>34</sup>

Det Teosofiska Samfundet hade bildats 1875 i New York av den ryska adelskvinnan Helena Petrovna Blavatsky och den tidigare militären och tidningsmannen Henry Steel Olcott. Föreningens syfte var att genom att studera äldre esoteriska traditioner efterforska gömd och glömd kunskap samt ockulta metoder.<sup>35</sup> Blavatsky och Olcott gjorde i slutet av 1800-talet två betydelsefulla resor till Indien, i sökandet efter denna uråldriga esoteriska kunskap, vilket jag även ser som den främsta orsaken till Kleens resa till Indien. Indien och Egypten hade stor betydelse i esoteriska sammanhang.<sup>36</sup> Blavatsky skrev i boken *Isis Unveiled* (1877) en sammanfattning av den teosofiska världsåskådningen, bland annat

- 
30. På ett snarlikt sätt arbetade Kandinsky enligt Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* (Åbo 1970).
31. Ellen Key, *Lifslinjer II* (Stockholm 1905); Jansson, *Solbadets Buddha*, s. 227–228. Eftersom Tyra Kleens eget bibliotek är skingrat får i stället anteckningar i dagböcker och information från den litteratur som konstnären själv författade ge ledtrådar till vilka böcker som hon läst.
32. Tyra Kleen, *Lek* (Stockholm 1900). Utgiven under pseudonymen Isis.
33. *Ibid.*
34. Tyra Kleens dagbok 7.1.1904.
35. Jansson, *Solbadets Buddha*, s. 82–83; von Stuckrad, *Western Esotericism*, s. 122.
36. Jansson, *Solbadets Buddha*, s. 83–84. Blavatsky och Olcott reste i Indien åren 1876–1877 och 1878–1879.



Tyra Kleen: Reflexion (litografi) visades på "Konstutställning i samband med Teosofiska Samfundets Europeiska Sektioners 7:de Kongress i Stockholm 1913". Katalogens framsida. Tyra Kleens samling, Valinge gård.

kunskapen om att alla religioners ursprung och källor fanns i Indien och Egypten.<sup>37</sup> Bokens titel anspelade på den egyptiska Isiskulten där människans inre väsen fanns dold bakom Isis slöjor.<sup>38</sup> Under 1800-talet var män dominerande i teosofiska sammanhang, även om kvinnor kunde få en ledande roll i beslutande organ. Under 1900-talet fick kvinnor gradvis större inflytande i rörelsen. Rörelsen fick stor genomslagskraft i Europa, speciellt bland de övre samhällsskiktens kvinnor.<sup>39</sup>

Per Faxneld har visat att Kleen använde sig av teosofiska idéläror, bland annat kunskapen om religioners ursprung och källor, i sitt konstnärliga skapande.<sup>40</sup> Min forskning kompletterar bilden genom att visa hur Kleen, i egenskapen av sökare, använde sig av dessa idéläror där det passade motiven för tillfället. Kleen höll fast vid den symbolistiska basen med en esoterisk idékärna under resten av sin konstnärliga verksamhet.

37. Helena Blavatsky, *Isis Unveiled. A Master-Key to Mysteries of Ancient and Modern Science and Technology*, vol. 2 (New York 1877); Jansson, *Solbadets Buddha*, s. 83–84.

38. Jansson, *Solbadets Buddha*, s. 83–84.

39. Joy Dixon, *Divine Feminine. Theosophy and Feminism in England* (Baltimore 2001), s. 67–68.

40. Per Faxneld, "Unveil the secret symbols". Tyra Kleen's ethnographic work on Java and Bali in relation to contemporary occult understandings of dance', kommande artikel.

De verk som Kleen ställde ut på teosofiska konstutställningar visar att hon var väl förankrad i och hade kunskap om rörelsens idélära. Exempelvis deltog hon år 1913 med sex verk i den teosofiska utställningen i Stockholm, tillsammans med konstnärer som Hilma af Klint (1862–1944), Anna Cassel (1860–1937) och Fidus (Hugo Höppener 1868–1948).<sup>41</sup> Kleen befäste därigenom sin position som teosof, och samtidigt som symbolist och sökare.

*Hermeneutisk bildtolkning, ikonografisk analys, Third space och Den Andra*

Konsthistorisk hermeneutik är en metod och en teori för att tolka bilder och konstverk som innebär att man noggrant betraktar och beskriver verkets innehåll, uttryck och stil samt även historia kring tillkomst, för att därefter analysera och tolka informationen om verket.<sup>42</sup> Genom att använda denna metod för att undersöka en bild får man en djupare förståelse för hur de olika delarna i bilden påverkar varandra. Hur delarna förstås och uppfattas påverkar i sin tur hur helheten uppfattas. Den hermeneutiska cirkeln fungerar som analytiskt verktyg för att fördjupa kunskapen om en specifik fråga. Cirkeln är egentligen en uppåtsträvande spiral, eftersom kunskapen om frågeställningen ökar genom analyser och tolkningar som ökar förståelsen för helheten.<sup>43</sup>

Verk av Kleen tolkas i den här uppsatsen med hjälp av hermeneutik i kombination med ikonografi. Ett konstverks visuella och litterära referenser kommer fram genom att verkets delelement studeras med hjälp av ikonografisk analys. Vilken genre och stil verket tillhör undersöks, tillsammans med förhållanden kring verkets tillkomst. Verkets visuella och litterära referenser valideras därefter för att säkerställa undersökningens korrekthet och för att garantera att de antaganden som gjorts är rimliga. Den konsthistoriska tolkningen uttrycks språkligt. Trots att de objekt som tolkningen omfattar är fysiska konstföremål, som

41. Konstutställning i samband med Teosofiska samfundets europeiska sektioners sjunde kongress i Stockholm 1913.

42. Metoden beskrivs bland annat i följande verk: Oskar Bätschmann, 'A guide to interpretation', Claire Farago & Robert Zwijnenberg (eds.), *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History* (London 2003), s. 179–210; Carina Rech, *Becoming Artists* (Stockholm 2021); Bruchmüller, *Spiritual Transcendence and Androgyny*.

43. Björn Vikström, *Den skapande läsaren. Hermeneutik och tolkningskompetens* (Lund 2005), s. 26.

skulpturer, målade konstverk och teckningar, innebär tolkningen att vi ”läser” och beskriver dem i ord.<sup>44</sup> När det gäller att tolka bilder förklarar Björn Vikström i artikeln ”Tron som en aktiv reception” hur något viktigt går förlorat när en mångtydig och gåtfull erfarenhet uttrycks i ord. En del av det gåtfulla försvinner när erfarenheten nedtecknas. Det innebär dock att fler kan få ta del av det budskap som orden förmedlar, samtidigt som avsändaren delvis förlorar kontrollen över budskapet och det börjar leva sitt eget liv.<sup>45</sup>

Under sina resor till Indien, Ceylon, Java, Bali och Egypten reste Kleen till vad som då kallades Orienten<sup>46</sup> och blev del av en kolonial diskurs. Hon positionerade dock sig själv i vad den indisk-brittiska filosofen Homi Bhabha benämner *third space*, där man betraktar och beskriver sin omgivning utan att själv behöva ta avstånd ifrån eller vara närvarande i den. Detta *third space* utgår ifrån ett motstånd mot en binär, dualistisk uppdelning i ”vi” och ”dem” och innebär i stället en kreativ reflektion och en form av förhandling.<sup>47</sup> Teorin om *third space* baserar Homi Bhabha på Edward Saids teorier om hur väst exotiserar länderna i Orienten. I teoribildningen ingår också den Andra och andrafiering, som visar vad den egna kulturen inte är.<sup>48</sup>

### *Strövtåg i Orienten – reseskildringar i text och bild*

På sina resor hade Kleen ibland sällskap, ibland reste hon på egen hand. Hon hade ständigt anteckningsboken och skissblocket till hands och samlade sina iakttagelser i text och bild från båtdäck och utfärder.

44. Bättschmann, 'A guide to interpretation', s. 181–204.

45. Björn Vikström, 'Tron som en aktiv reception. Ricoeur och det religiösa språket', *Finsk Tidskrift* 2001:8–9, s. 404–405.

46. Enligt *Nationalencyklopedins* definition är Orienten landområdet ”Asien utom det forna Sovjetunionen samt den nordöstligaste delen av Afrika”. Användningen av begreppet Orienten har kritiserats eftersom det stora landområdet inkluderar en mängd länder med väsensskild kultur. Orientalism kan i sin tur beskrivas som en västerländsk förenklad, stereotyp och nedsättande syn på länderna inom Orienten.

47. Homi K. Bhabha, 'Cultural diversity and cultural differences', Bill Ashcroft et al. (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, 2 ed. (Oxford 2006), s. 155–158; Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London & New York 2004), s. 94–121.

48. Edward W. Said, 'Orientalism', *The Post-Colonial Studies Reader*, 2 ed. (Oxford 2006 [1995]), s. 24–28; Edward W. Said, *Culture & Imperialism* (New York 1994), s. 3–43; Marie-Sofie Lundström, 'Turistens blick. Finländska konstnärsresor i "Orienten" från sent 1800-tal till andra världskriget', *Finsk Tidskrift* 2018:5, s. 9–30; Åsa Bharathi Larsson, *Colonizing Fever. Race and Media Cultures in Late Nineteenth-Century Sweden* (Lund 2016).

Motiven varierar från människor – dansare, mödrar, barn, tiggare och munkar – till tempel och palats, trädgårdar, landskap och växtlighet. Hon besökte utgrävningsplatser i Egypten och lyckades komma in i tempel och palats i Orienten, och även i harem, dit män inte hade tillträde. Ofta rapporterade hon direkt från sina resor genom artiklar som publicerades i tidningar och tidskrifter.<sup>49</sup> Efter sina resor publicerade hon reseskildringar och böcker om javanesiska och balinesiska handrörelser, danser och skådespel samt även en barnbok.

Kleens första längre resa varade drygt tre månader, från den sista december 1910 till den 18 mars 1911. Båtfärden som för hennes del startade i Neapel tog två veckor och gick genom Suezkanalen till Colombo, huvudstaden på Ceylon. Kleen åkte i tredje klass medan hennes väninna Ellen von Platen (1869–1955) reste i första klass. I reseskildringen *Strövtåg i Orienten*, som hon 1911 publicerade i anknytning till resan, beskrev Kleen färden på ångaren och aktiviteterna ombord med middagar och gymnastikövningar samt hur personalen bytte till vita uniformer när ångaren korsade den tjugotredje breddgraden och det blev allt varmare. Kleen skildrade sin resa på Ceylon och i Indien, med besök på teplantager, i tempel och palatser samt i trädgårdar. Naturen på Ceylon beskrev Kleen som ett paradiset med djurliv och ett intensivt ljus.<sup>50</sup>

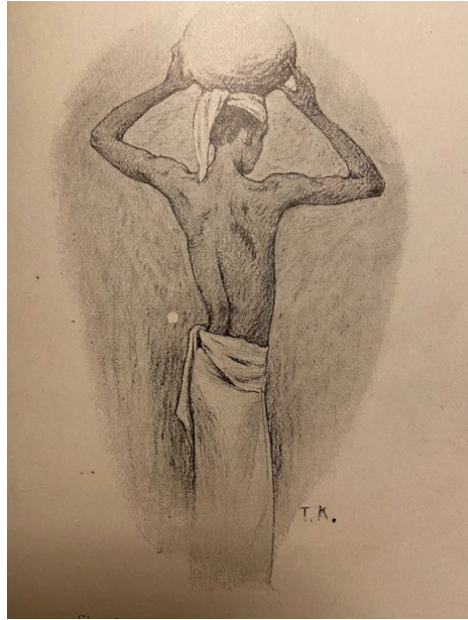
I inledningen till *Strövtåg i Orienten* förklarar Kleen att boken inte gör anspråk på att vara en studie över Ceylon och Indien, inte heller att den innehåller något lärorikt om länderna. I stället utgör boken det ”ytliga synintrycket hos en dagdrivare, som lever och njuter med ögonen, undvikande fördjupning åt något håll”.<sup>51</sup> Hon fascinerades bland annat av de vackra färgerna och konstaterar: ”En av de bidragande orsakerna till Orientens färgskönhet är frånvaron av svart. Inga svarta kläder, inga rent svarta föremål med undantag av människornas hår och ögon, inga svarta skuggor.”<sup>52</sup>

49. Kleens fascination för Orienten och inställning till ”den andre” har tidigare undersökts i Karin Ström Lehander, ’Tyra Kleen och Orienten. ”Den andre” gestaltad av Tyra Kleen och andra svenska konstnärer vid förra sekelskiftet’, Kjell O. Lejon (red.), *Perspektiv på ”den andre”* (Stockholm 2018), s. 140–162; Karin Ström Lehander, ’Ständig sökare – konstnären Tyra Kleens skildringar av lycka’, Kjell O. Lejon (red.), *Perspektiv på Lyckan* (Stockholm 2019).

50. Tyra Kleen, *Strövtåg i Orienten* (Stockholm 1911), s. 1–22.

51. *Ibid.*, s. 1.

52. *Ibid.*, s. 64.



Tyra Kleen: *Singalesisk vattenbärare* (skissboksblad).

Hur kommer det sig att Kleen valde att resa till Indien och Ceylon? En viktig förklaring är Indiens position i den teosofiska idéläran. Landet ansågs vara platsen för ursprunget till alla världens religioner. Indiens viktiga betydelse för teosofisk idélära visas exempelvis av att Blavatsky och Olcott reste dit vid två tillfällen ett par år efter att det Teosofiska sällskapet hade grundats 1875. Ytterligare en förklaring torde vara att väninnan Ellen von Platens bror hade rest runt i Indien och Ceylon, och därmed hade han ett kontaktnät som möjliggjorde besök på plantager och hos societeten.<sup>53</sup>

Kleens teckningar i blyerts, som använts som illustrationer i *Ströv-tåg i Orienten*, föreställer barn, kvinnor och fakirer. Figurerna saknar bakgrund varför det är oklart var de är avbildade.<sup>54</sup> Ett exempel är ”Singalesisk vattenbärare” som föreställer en man avbildad snett bakifrån. Fokus i bilden är mannens bara överkropp. Han bär ett långt

53. Kleens dagboksanteckningar inför och under resan 1910–1911.

54. I Kleens arkiv, bland bilder från Indien, finns suddiga svartvita fotografier som visar fakirer och tempel. Fotografierna har årtalet 1911 skrivet på baksidan och kommer med all sannolikhet från de ca 200 fotografier från resan som inte kunde användas på grund av sin dåliga kvalitet.

kjolliknande tygstycke om höfterna, är kortklippt och har en turban på huvudet. Enligt titeln föreställer bilden en vattenbärare: ovanpå sin turban bär mannen ett vattenkärl.

Kleen uppehöll sig länge vid beskrivningen av invånarna på Ceylon, speciellt vid singaleserna som hon beskrev som mycket vackra. Hon såg singaleserna som exakta förebilder för indiska gudar och statyer och skrev att hon tidigare trott att de indiska statyerna hon sett varit stiliserade, som ”en avsiktlig symbolisk sammansmältning av det manliga och kvinnliga elementet hos den perfekta, allomfattande gudomligheten”.<sup>55</sup> Men på Ceylon hade hon upptäckt att singaleserna, likt vattenbäraren i bilden ovan, verkligen såg ut som gudabilderna. I sitt sökande finner hon gudomligheten runt omkring sig bland singaleserna, som hon uppfattade som förkroppsligade gudar. De levde lyckliga, obekymrade om klocka, almanacka och ålder. Att få vara vacker och frisk så länge man levde, i singalesernas fall visserligen bara i ungefär femtio år, var något som hon ansåg att européer borde ta efter.<sup>56</sup> Kleen beskrev sammansmältningen av det manliga och kvinnliga som en perfekt gudomlighet, och refererade till det symbolistiska androgyna idealet.<sup>57</sup>

Konstnären lämnade Ceylon och fortsatte sin färd med tåg i Indien där hon besökte städer, byar och plantager. Hon berättade om besök i harem och på teplantager och om hur väl hon blev mottagen av de vänliga ”infödingarna” vart hon än kom. De förstod varandra utan att kunna varandras språk eftersom de kommunicerade med kroppsspråk.<sup>58</sup>

Genom att närläsa Kleens dagboksanteckningar från resan framkommer att reseskildringen *Strövtåg i Orienten* i stort sett följer dagboksanteckningarna från resan, med vissa undantag. Reskamraten, väninnan Ellen von Platen nämns inte i reseberättelsen – i stället framställer Kleen sig som om hon hade rest ensam.<sup>59</sup> I boken berättar Kleen att det var så tryggt i Indien att hon inte behövde vara rädd när hon övernattade utan sällskap utomhus vid Taj Mahal, men av dagboken framgår att hon vid tillfället hade sällskap av två manliga medrese-

55. Kleen, *Strövtåg i Orienten*, s. 16.

56. *Ibid.*, s. 15–16.

57. Bruchmüller, *Spiritual Transcendence and Androgyny*, s. 92–93.

58. Kleen, *Strövtåg i Orienten*, s. 41–42.

59. Ellen von Platen nämns inte i reseskildringen *Strövtåg i Orienten*. I dagböckerna beskriver Kleen dock hur de reser tillsammans på Ceylon, men hon blir irriterad på sin väninna och de skiljs åt.

närer.<sup>60</sup> Sannolikt ville Kleen framställa sig själv som självständig och handlingskraftig som reste runt i Indien och på Ceylon på egen hand, vilket dock inte helt överensstämde med verkligheten.

Kleen såg hindutempel som synliga uttryck för abstrakt symbolistisk konst, där de olika arkitekturdelarna hade sin bestämda symbolik. Hon ansåg att tempen, med väl avvägda proportioner, inspirerade till eftertanke lika mycket som ”hinduiska religionsfilosofer, som en del av det bildade England nu som bäst söker lära av och införliva med sin moderna teosofilitteratur”.<sup>61</sup> Hon beskrev även en koppling mellan hinduism och teosofi, ett tema som Hedda Jansson diskuterar i sin undersökning om Ellen Keys religiositet, *Solbadets Buddha* (2023).<sup>62</sup> Under resan passerade Kleen städerna Madras (i dag Chennai) och Adyar, dit en gren av teosoferna flyttat sitt högkvarter och som nu fungerade som bostad åt Anne Besant, general Olcott och ett prinspar:

Vid Adyar utanför Madras ligger en teosofisk koloni, Olcott House, som Annie Besant grundat, och där hon numera bosatt sig – om man kan kalla det så, då hon fortfarande mest lever på resor. Däremot residerar där året om ett ungt teosofpar, prins Ruspoli och hans engelska fru, som för några år sedan träffades mycket i Roms sällskapsliv. Nu leva de, avskilda från världen, i Adyar, nöjda och belättna.<sup>63</sup>

Det framgår inte av dagboken om Kleen besökte det teosofiska högkvarteret i Adyar, men hon hade kännedom om Indiens betydelse för teosofins teorier om religioners ursprung.

Reseskildringen *Strövtåg i Orienten* var till sin form lik den typiska turistlitteratur som blev vanlig under slutet av 1800-talet, exempelvis *Baedekers* reseguider som var populära vid sekelskiftet 1900. Kleen hade tagit cirka tvåhundra fotografier under sin vistelse, men filmerna förstördes. I stället använde hon blyertsteckningar, såsom den singalesiska vattenbäraren, samt inköpta fotografier och vykort med motiv av tempel, trädgårdar och fakirer, för att illustrera boken. Hon hade köpt hundratals vykort som föreställer typiska turistiska platser under resan, men verkade inte nöjd med att tvingas välja bland vykortet till boken: ”Till dessa illustrationer har jag därför måst använda köpta

60. Kleens dagboksanteckningar 1911.

61. Kleen, *Strövtåg i Orienten*, s. 55–56.

62. Jansson, *Solbadets Buddha*, s. 88–89.

63. Kleen, *Strövtåg i Orienten*, s. 67.



fotografier och vykort, bland vilka man ju aldrig finner de motiv man själv väljer.”<sup>64</sup> Kleen letade efter illustrationer som visade något utöver typiska turistmotiv, vilket man kan se som ett uttryck för hennes sökande karaktär.

### *I jakt på ”ögonfröjd” – Bali och Java 1919–1921*

Hela Bali är ett enda stort sagospel,  
där allt folket spelar med och alla äro samspelta.<sup>65</sup>

Svaret på frågan varför Kleen reste till Bali och Java i Indonesien 1919–1921 framgår av en opublicerad artikel, ”Hur jag kom till Bali”. I den förklarar konstnären att hon egentligen var på väg tillbaka till Indien redan 1914 för att närmare undersöka ”all ögonfröjd som natur, folk-liv & konst erbjuda, men med speciellt intresse för religionsformer & heliga danser & all slags ritual” – men kriget kom i vägen.<sup>66</sup> När Suezkanalen 1919 öppnats igen efter första världskriget begav sig Kleen i väg på en resa vars ursprungliga mål var Indien. Men under vad som var planerat som en mellanlandning på Java upptäckte hon så mycket spännande att hon bestämde sig för att stanna kvar där. Vistelsen på Java och Bali sträckte sig ända till hösten 1921.

Under tiden på Java och Bali tecknade och målade Kleen skådespel, dansare och de balinesiska prästernas speciella rituella handrörelser. Handrörelserna kallades mudras och var en ny motivkrets för henne. Bilderna av tempeldansare i traditionella dräkter är färgstarka och målade i klara färger. Jag ser det som att Kleens sökande, som tidigare uttryckts främst genom symbolistiska litografier, nu i stället fick sitt uttryck genom rituella danser och besvärjelsegester.

Kleen har avbildat en Legongdansare i profil i bön inför ett dansframträdande. Den unga kvinnan sitter på knä framför ett lågt runt bord, med händerna sammanhållna som i bön och tummarna vilande på pannan. Hon tittar nedåt med halvt slutna ögon. Hennes färgstarka klädedräkt består av en långärmad grön dekorerad tröja och en kjol i lilafärgat tyg med dekorationer i guld som är lindad runt hennes

---

64. Ibid., s. 1.

65. Tyra Kleen, *Tempeldanser på Bali* (Stockholm 1931), s. 24.

66. Den oavslutade och opublicerade artikeln är daterad 1.11.1936 och ingår i Tyra Kleens samling, Valinge gård.



Tyra Kleen: Bild ur Tempeldanser på Bali, plansch 5, Legongdansare i bön före uppvisning, 1920-tal.

kropp. Mönstrade tygband hänger ner från klädedräkten och vilar mot underlaget. Hon bär en guldfärgad huvudbonad med guldfärgade blommor och fjädrar. På marken bredvid henne ligger röda, vita och gula blommor. Några blommor är placerade på det låga bordet där ett rökelsekar brinner och röken stiger uppåt i jugendformade slingor. Bilden är tvådimensionell utan djup och skuggor, och bakgrunden är tom. Det är en stillhet, andlighet och djup koncentration i bilden. Många av Kleens bilder från Java och Bali visar dansare i olika poser. Hennes avbildning av Legongdansaren är likt ett fruset ögonblick ur ett skådespel.<sup>67</sup>

Kleen blev fascinerad av danserna på Java och Bali, eftersom de rituella danserna i Indien i stort sett hade försvunnit. Etnografer vid museet i Batavia (i dag Jakarta) hade berättat att autentiska kvarlevor

67. Kleen, *Tempeldanser på Bali*, s. 8–10, bilden från plansch 5, Legongdansare i bön.

av de ursprungliga heliga danserna från tiden före islams införande, de så kallade serimpiedanserna, levde kvar vid de två sultanhoven på Java. Det tog månader innan Kleen lyckades komma innanför ”sultanhovens höga haremsmurar” för att titta på dansarna.<sup>68</sup> Rajan på Bali bjöd sedan in henne till sin ö där hon fick besöka hans hovdanserskor. År 1920 hade, enligt Kleen, varken turister eller filmfotografer hittat till Bali, så sökaren Kleen var en av de första västerlänningarna på delar av ön. Bali överträffade hennes förväntningar. Kleen fick hjälp av den dansmästare som utbildade de unga dansarna med att avbilda och teckna och även att tyda de uråldriga poserna som dansarna utförde.<sup>69</sup> Kleen skriver:

Bali överträffade mina förväntningar i alla avseenden [...] & varje dag bjöd på nya överraskningar & upptäckter. Dessutom äro balineserna världens mest förtjusande folk att leva ibland & umgås med. Jag började i rajah's residensstad Karangasem med att måla de danserskor som hörde till hans hovtempel men erfor snart att det bästa & mest typiska danserskorna funnos i byn Klungkung på sydkusten, där även öns förnämste dansmästare bodde, som utbildade dem [...] Med alltid samma öppna älskvärdhet & outtröttliga intresse lät han varje dag ett par elever ikläda sig drägterna & visa dansrörelserna varvid vi för mina skizzer utvalde de mest typiska & symboliska poserna [...] Hela tiden var dansmästaren själv med & såg till att varje detalj av ställningen blev fullt korrekt, i synnerhet beträffande handgesterna, varvid varenda fingerled utför en symbolisk rörelse.<sup>70</sup>

Den jugendstil och symbolism som Kleen var skolad i uttrycks i rök-slingorna och i hennes dansbilder. Rök som stiger uppåt är enligt kristen ikonografi en symbol för människors böner som stiger upp till himlen.<sup>71</sup> Genom dansbilderna från Bali och Java dokumenterade Kleen de färgstarka dansdräkterna med noggrant tecknade detaljer, som hon tolkade som uttryck för ursprunglig och primitiv religion:

Magin och den magiska kulten ha en hel del att göra med dansernas uppkomst. I de ursprungliga rituella bruken spela besvärjelsegестerna – mudras – huvudrollen, vissa gester ackompanjerade av vissa mantras eller trollformler.<sup>72</sup>

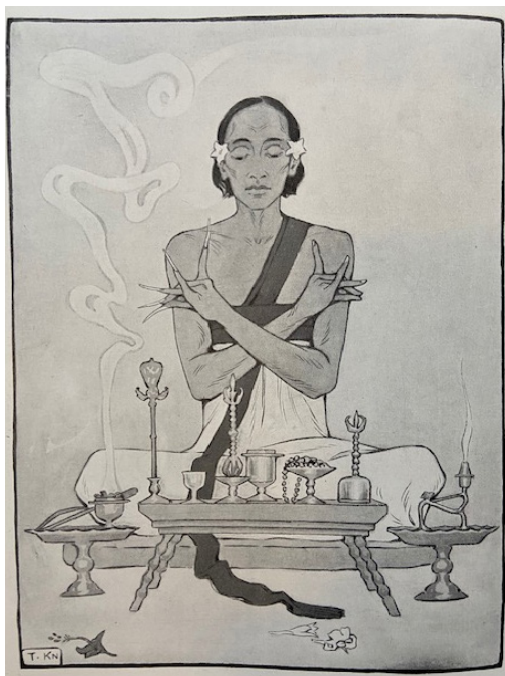
68. Kleen, 'Hur jag kom till Bali', s. 2.

69. Ibid., s. 3.

70. Ibid.

71. Exempelvis ur Psaltaren 141:2, *Bibeln*: ”Låt min bön vara rökelse för dig, mina lyfta händer ett kvällsoffer [...]”, <https://www.svenskakyrkan.se/indalens-pastorat/det-medeltida-rokelsekaret-i-indals-kyrka> (hämtad 3.4.2024)

72. Kleen, *Tempeldanser på Bali*, s. 7–9.



Tyra Kleen: en Pedandapriest, som utför magiska besvärjelsegester. Bild ur Mudrás.

Pedandapriesterna, som är avbildad rakt framifrån, sitter i lotusställning på en fyrkantig dyna och håller sina armar i kors över bröstet, med fingrarna och de långa naglarna spretande i en gest, en mudra. Priesterna håller blicken sänkt med ögonen halvt slutna. Han har ett lågt bord framför sig med religiösa föremål, som klockor och rökelsekar, noggrant uppställda på rad enligt ett schema. En oljelampa är placerad på ett metallfat med hög fot på ena sidan av bordet och ett rökelsekar på ett likadant metallfat på andra sidan. Från rökelsekaret slingrar rökelsen upp bredvid priesterna. Ett par blommor ligger på golvet. Priesterna bär en ljus dräkt, en sari, och har ett mörkt band lindat om dräkten, över ena axeln och ner på golvet. Han har bakåtkammat mörkt hår och en blomma bakom vardera örat.

I ursprungligt rituellt bruk var besvärjelsegesterna, mudras, mycket betydelsefulla. När vissa mudras framfördes, skulle de ackompanjeras av sång eller mumlande ljud, i syfte att jaga bort onda andar, butas, och blidka andra andar, devas. Motiven för de religiösa skådespelen kom enligt Kleen ur hinduiska hjältedikter uppblandade med javanska

legender och mytologi.<sup>73</sup> Kleen förklarade att magin och den magiska kulten var ursprunget till dansernas uppkomst.<sup>74</sup> Enligt henne ville prästerna egentligen inte avslöja betydelsen av sina symboliska gester, eftersom de trodde att de riskerade att släppa loss farliga, mörka krafter om gesterna utfördes felaktigt. Prästernas uppfattning om nödvändigheten att hemlighålla innebörden av de magiska mudras överensstämmer med den esoteriska idén om att symboler och riter ska hållas hemliga och endast vara tillgängliga för de invigda. Kleen såg sig som den första västerlänning som lyckats avkoda dessa handgester från Java och Bali, och nedteckna betydelsen av dem, så att tidigare gåtfullhet om handgesternas betydelse kunde tolkas.<sup>75</sup>

Kleen såg även likheter mellan ceremonierna som pedandaprästerna utförde och katolska ceremonier, från prästernas klädsel till rökelsen och det heliga vattnet som användes i ceremonierna. Detta överensstämmer med den esoteriska tanken om en gemensam kärna i alla religioner. I boken *Mudrás, the ritual hand-poses of the Buddha priests and the Shiva priests of Bali* beskriver hon de magiska handrörelserna på följande sätt:

De flesta av de balinesiska prästernas rituella redskap har snarlika i andra religioners ritualer. Till exempel finns en märklig likhet med den romersk-katolska kyrkan; både Bali och Rom använder rökelse, bågare, radband, handklockor, heligt vigvatten och små oljelampor.<sup>76</sup>

Kleen uppfattade användningen av levande blommor i danserna och ceremonierna som något mycket särpräglat för Bali. Blommorna ansågs vara heliga och hade en betydelsefull roll, eftersom de användes av både dansare och präster i de religiösa riterna. Blommorna skulle kastas på marken i ett speciellt mönster. De heliga blommorna, bland andra

73. Ibid., s. 7–9.

74. Ibid., s. 8.

75. Tyra Kleen, *Mudrás. The Ritual Hand-poses of the Buddha Priests and the Shiva Priests of Bali* (London 1924); Kleen, 'Hur jag kom till Bali', s. 3. I förordet (s. 5) till boken *Mudrás* skriver A. J. D. Campbell, intendent vid Victoria and Albert Museum, London: "I believe this book will prove to be a pioneer work and a foundation stone for future research in this little known branch of religious symbolism."

76. Kleen, *Mudrás*, s. 31. "Most of the ritual implements of the Balinese Pedandas have analogies with those used in other ritualistic religions. For instance, there is a remarkable analogy with those of the Roman Catholic Church; both Bali and Rome have the censer, the chalice, the rosary, the hand-bell, holy-water and the small, lighted oil-lamp." Översättning: Karin Lehander Ström.

hibiskus, skulle plockas samma dag som de skulle användas, helst av en släkting till dansaren.<sup>77</sup>

Kleen lämnade Bali 1921 med 400 skisser av dansare i bagaget.<sup>78</sup> Med de föremål som hon samlat under sin tvååriga vistelse på Java och Bali, tillsammans med bilderna av dansare och gester, skapade Kleen en utställning efter hemkomsten till Sverige.<sup>79</sup> Utställningen i sin helhet, eller delar av den, visades 1922 i Stockholm och i Haag i Nederländerna, och 1923 på Victoria and Albert Museum och på Royal Geographical Museum i London.<sup>80</sup> Baserat på materialet från resan författade Kleen också flera böcker. År 1924 publicerade hon den ovannämnda *Mudrás, the ritual hand-poses of the Buddha priests and the Shiva priests of Bali* som handlar om hinduiska prästers rituella handrörelser<sup>81</sup> och samma år utkom också den pedagogiska barnboken *Ni-Si-Pleng, en historia om svarta barn ritad och berättad för vita barn*.<sup>82</sup> År 1930 gav hon ut boken *Vajang. Javansk teater* som handlar om de olika former av teater som hon nedtecknat under sin vistelse i Java,<sup>83</sup> och 1931 publicerades *Tempeldanser på Bali*, en rikt illustrerad beskrivning av danser på Bali, med färgstarka bilder av dansare i poser och plaggens mönsterdelar. Hon separerade och beskrev således dans, skådespel och handgester i olika böcker, samtidigt som hon konstaterade att de olika uttrycksformerna överlappade varandra även i böckerna.

77. Kleen, *Mudrás*, s. 33–34.

78. Kleen, 'Hur jag kom till Bali', s. 6.

79. Utställningen Två vittberesta damer på Liljevalchs konsthall i december 1922, tillsammans med Ida Trotzig.

80. Kleens dagboksanteckningar från 1922 och 1923; arkivmaterial om Tyra Kleens utställning 1923 på Victoria & Albert Museum; brevväxling med intendenten på the Royal Geographical Society 1923, Tyra Kleens samling, Valinge gård.

81. Boken gavs ut på engelska, tyska och svenska av Londonförlaget Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 1924.

82. Tyra Kleen, *Ni-Si-Pleng. En historia om svarta barn ritad och berättad för vita barn* (Uppsala 1924). Den illustrerade barnboken *Ni-Si-Pleng* handlar om den balinesiska flickan Ni-Si-Pleng som räddar sin hemby från att förstöras av en lavaström från en vulkan, genom att dansa en speciell dans. I boken är lavaströmmen representerad av den mytologiska glödande ormen från underjorden. Kleen hade en pedagogisk tanke med boken, hon ville berätta för svenska barn om en modig flicka och om hur barnen på Bali levde. Tyra Kleen skapade även en balett av berättelsen som långt senare framfördes i Göteborg. Kleen beskrev sig som dagdrömmare i inledningen till reseskildringen *Strövtåg i Orienten*.

83. Tyra Kleen, *Vajang. Javansk teater* (Stockholm 1930).

Genom sitt konstnärliga skapande under resorna och genom att samla in intressanta föremål som solfjädrar, oljelampor och dolkar som hon senare visade i sina utställningar, bidrog Kleen till cirkulationen av konst.<sup>84</sup> Hon höll också många föreläsningar om sina resor och blev på 1930-talet, som första kvinna någonsin, belönad för sina antropologiska insatser. Hennes betydelse som pionjär visas också av att upptäcktsresanden Sven Hedin beundrade henne och skrev förordet till en av hennes reseskildringar.<sup>85</sup>

Då Kleen 1909 blev intervjuad i Sverige av Elin Wägner berättade hon att färger var av mindre betydelse i hennes skapande medan linjerna var viktigast.<sup>86</sup> Tack vare resan genom Indien och Ceylon, och därefter vistelsen på Bali och Java, blev dock starka färger tydliga i hennes verk. Dansarnas färgstarka och detaljerat avbildade dräkter var en nyhet i hennes motivkrets. Kleen hade tydligt påverkats av vistelsen i Orienten.

### Solens son – egyptisk andlighet

Kleens sökande efter de ursprungliga religionerna ledde henne till Egypten som fungerade som en viktig betydelsebärare för den teosofiska idéläran. Hon kände väl till det egyptiska formspråket och hade länge velat besöka landet. Hon landsteg i Port Said den 20 januari 1926. På resan läste hon flera böcker om Egypten och om Akhenaton, faraon som enligt historiska källor var gift med Nefertiti.<sup>87</sup>

I Kairo påbörjade Kleen ett digert schema av turistaktiviteter. Dagboksanteckningarna vittnar om såväl spännande besök i pyramider och vid utgrävningar, som huvudvärk, feber, illamående och magsjuka samt om att tyfus härjade i staden. Hon besökte typiska turistiska platser som pyramider och gravar i Kairo, Luxor och Assuan samt reste med båt på Nilen för att se Konungarnas dal. Hon besökte utgrävningsplatser där hon tecknade och skissade samt färdades i öknen på åsna eller kamel. Vid ett tillfälle tappade hon bort sitt resesällskap som gick

84. Michael Espagne, 'Cultural transfers in art history', Thomas Dacosta Kaufmann, Catherine Dossin & Béatrice Joyeux-Prunel (eds.), *Circulations in the Global History of Art* (London & New York 2015), s. 97–112.

85. År 1938 blev Thyra Kleen som första kvinna någonsin belönad för sina insatser av Geografiska Sällskapet för antropologi och geografi. Sven Hedin skrev förordet till *Tempeldanser på Bali* (utgåvan 1936).

86. Elin Wägner, 'Linjer och symboler. Några ord om Thyra Kleen och hennes konst', *Idun* 22 (1909:8).

87. Kleens dagboksanteckningar 1926.

ner i Tutankhamons grav, dit hon inte följde med. Hon besökte också museer och bjöds in till middagar och sammankomster. Hon såg magdansöser och besökte en opiumhåla i de så kallade syndiga kvarteren. Den 30 mars lämnade hon Kairo och fortsatte till Grekland, där hon besökte Aten och platser med antik koppling. Den 23 april 1926 var hon hemma på Lidingö igen efter en nästan fyra månader lång resa.<sup>88</sup>

Under resan skrev och illustrerade Kleen artikeln 'De rituella gesterna i det forntida Egypten', som senare publicerades i tidskriften *Ord och Bild*. Artikeln följer dagboksanteckningar från resan, och beskriver i ord och bild handgester och besvärjelsegester i egyptisk tematik samt förklarar deras betydelse. Kleen menar att forntida handgester haft en större betydelse som en kommunikationsform mellan människan och högre och lägre makter än vi tidigare förstått. I artikeln redovisar Kleen sina nyvunna kunskaper om de egyptiska gudarna, deras betydelse och utseende. Hon beskriver också skrivtecknen, hieroglyferna, och deras utseende och uttryck.<sup>89</sup>

I boken *Solens son* som Kleen publicerade 1946, tjugo år efter sin resa, fortsatte det egyptiska temat. Boken handlar om prins Amenofis, sedemera farao Akhenaton, som enligt historiska källor föddes i Egypten cirka 1360 f.Kr. Under sin tid som farao genomdrev Akhenaton mono-teism i Egypten, vilket innebar att endast en gud fick dyrkas.<sup>90</sup> Kleens beskrivning av den egyptiske faraon jämför honom med Jesus i det kristna narrativet, sannolikt i ett försök att se likheterna och kärnan i religionerna, en av teosofins bärande tankar.

Bokens illustrationer har ett stiliserat tvådimensionellt formspråk, likt egyptiska hieroglyfer. I avbildningarna av egyptiska gudar, farao-ner, präster, slavar och krigare är dessa placerade i linje, på ett sätt som liknar hieroglyfers utseende. Bilderna i *Solens son*, med sin tvådimensionalitet och sina figurer i profil följer tydligt det egyptiska formspråket och innebär därmed en förenkling och stilisering av Kleens tidigare formspråk. På bilden, i en gråskala av tusch, ser vi den unge, vackre faraon Akhenaton klädd i en tunika med skärp. Han står på knä på en avlång lejonformad pall, på en avsats framför två pelare. En svart katt

88. Ibid.

89. Tyra Kleen, 'De rituella handgesterna i det forntida Egypten', *Ord och bild* 36 (1927), s. 137–144.

90. Marilyn Stokstad, *Art History* (New Jersey 2011).





Tyra Kleen: En soldyrkare, okänt årtal. Bilden visades 1913 i den teosofiska utställningen i Stockholm, och användes även som illustration i *Solens son* (1946).

sitter på ett räcke vid pelarna. Centralt placerad i bilden står en låg piedestal med en kruka fylld med vad som ser ut att vara frukt. Tre vita blommor med långa stjälkar, sannolikt lotusblommor symboliserande andlighet, hänger över krukan. Akhenatons ögon är slutna, hans händer är höjda i en hälsning till sin fader solen, som med sina strålar, utformade som händer, når ut till det omgivande landskapet med palmer, vatten och flygande hägrar, som enligt egyptisk mytologi symboliserar pånyttfödelse.<sup>91</sup> En av solstrålarnas händer hänger över Akhenatons huvud som i en välsignande gest. En annan solstråle räcker honom den religiösa symbolen för livet, Ankh. Här kan man dra paralleller till det kristna narrativet, i vilket Gud fader bekräftar sin son Jesus.

Kleen skildrade prinsen i text och bild som en drömsk ung pojke intresserad av dans, musik och blommor. Prinsen såg solen som den enda guden. I Kleens berättelse är översteprästen missnöjd över prinsens bristande intresse för krigföring och traditionella gudar. Han anklagade prinsen för att ägna sig åt omanliga lekar, passande en ”enfaldig flicka men ovärdiga en blivande farao som ska härska över världen”.<sup>92</sup>

91. Roy Willis (ed.), *World of Mythology. The Illustrated Guide* (New York 2006 [1993]), s. 38.

92. Tyra Kleen, *Solens son* (Stockholm 1946), s. 9.

Prinsen ville dock inte härska över världen eller kriga. Han ville skapa en ny religion och en bättre värld, där alla var jämlika. Prinsens moder försvarade sin son och förklarade att hon blivit havande genom solens strålar och att sonen hyllade sin far – solen. När prinsen blev farao lät han bygga en ny huvudstad och ett lyckligt rike. Men det nya riket havererade, de gamla gudarna återvände och alla vände Akhenaton ryggen. Han dog med orden ”[d]en gud för vilken jag offrade mitt liv har övergivit mig”.<sup>93</sup> Kleen kopplar tydligt samman den egyptiske prinsens öde med Jesus lidande på korset. De kände sig båda övergivna av sina gudomliga fäder.

Boken *Solens son* är utformad som ett manuskript till en pjäs, med dialog och handling. Boken är mångdimensionell. Tidsmässigt utgiven strax efter andra världskrigets slut blir den en kommentar till och kritik mot krigföring och maktutövning. Kleen beskriver farao Akhenaton som progressiv och modern, eftersom han betraktade alla, såväl slavar som sitt folk, som sina jämlikar. Att han ägnade sig åt vad som betraktades som kvinnliga göromål kan tolkas som ytterligare en dimension av Kleens resonemang kring manligt, kvinnligt och det androgyna, det tredje könet, och därmed överensstämmande med teosofisk och symbolistisk idébildning om det androgyna uttrycket som den kompletta människan.<sup>94</sup> Ännu en dimension av boken är Kleens betraktande av Akhenaton som en Kristusfigur. Han hade en mor som blev havande av den heliga anden/solens ljus, var missförstådd och kände sig vid slutet av sitt liv övergiven av sin fader. Enligt teosofisk teoribildning har alla religioner en gemensam urkärna och Kleen uppmärksammar likheter i narrativet om den egyptiske Akhenaton och i den kristna berättelsen om Jesus.<sup>95</sup> I artikeln ”De rituella handgesterna i det forntida Egypten” påpekar Kleen skillnaden mellan de handrörelser som användes i Orienten och de egyptiska, och hänvisar till sin bok *Mudrås*.<sup>96</sup>

93. Ibid., s. 51.

94. Bruchmüller, *Spiritual Transcendence and Androgyny*, s. 92–93.

95. Tyra Kleen, ’De rituella handgesterna i det forntida Egypten’, s. 141. Kleen refererar till den bibliska berättelsen. Hon konstaterar att om man lärde sig att tolka handgesterna, i likhet med hur man kunde tyda egyptiska hieroglyfer, skulle man få en tydligare inblick i den fornegyptiska kulturen och dess mysterier.

96. Ibid.; Kleen, *Mudrås*.

### *Sökande efter konstens religiösa inspirationskällor*

Resorna var ytterst viktiga för Kleens konstnärskap. Hon beskriver sig själv som född till vagabond,<sup>97</sup> vilket överensstämmer med teorin om sökande. Som nämnts ovan var sökandet efter religionernas ursprungliga uttryck det huvudsakliga skälet till valet av Orienten och Egypten som resmål. Min undersökning visar att Kleen prövar sig fram och undersöker olika andliga och religiösa uttryck, och fortsätter vidare till nästa, vilket överensstämmer med det diskursiva mönstret för sökare.<sup>98</sup> ”Det nya sökandet” efter en grundläggande sanning och verklig frihet som exempelvis Ellen Key propagerade för, var endast möjligt bortanför den kristna religionen i ett modernare samhälle.<sup>99</sup> Kleens sökande överensstämmer också väl med hennes övertygelse och handlande, och hon fortsatte att söka i olika sammanhang och konstellationer under resten av sitt liv.<sup>100</sup>

Som nämnts tidigare var Kleen en modern och mobil konstnär som både hämtade intryck från nya platser och lämnade avtryck efter sig. På sina längre resor tog hon med sig en stor koffert fylld med sina konstverk som hon visade på de platser hon besökte. På det viset gjorde hon avtryck där hon vistades. Kleen pratade med de personer som besökte hennes utställning och fick därigenom värdefulla kontakter som ledde till olika konstnärliga projekt och uppdrag på Java och Bali. Tack vare konstutställningen i Surakarta 1920 lärde Kleen känna den holländska journalisten Beata van Helsdingen-Shoeyers (1886–1920). Av henne fick hon i uppdrag att teckna dansare i tempel och palats på Java och Bali för att illustrera den holländska boken *Het Serimpi Boek*.<sup>101</sup>

För att med hjälp av en hermeneutisk analys undersöka om en konstnär är en sökare, kan detaljer i konstnärens verk och skisser studeras för att upptäcka esoteriska tecken och symbolik.<sup>102</sup> Här finner vi svar på forskningsfrågan om huruvida några av Kleens konstverk inne-

97. Kleen, 'Hur jag kom till Bali', s. 1.

98. von Stuckrad, *Western Esotericism*, s. 9–11; Kokkinen, 'Artists as truth-seekers', s. 4–7.

99. Jansson, *Solbadets Buddha*, s. 90–92.

100. Efter resorna var Kleen aktiv i olika esoteriska sammanhang, såsom Edelweissförbundet och Poul Bjerres nätverk.

101. Kleens dagboksanteckningar 1919. Boken av Beata van Helsdingen-Shoeyers med illustrationer av Tyra Kleen, *Het Serimpi Boek* (Weltevreden 1925), publicerades fem år efter van Helsdingen-Shoeyers förtida död 1920.

102. Bätschmann, 'A guide to interpretation', s. 181–204.

håller bildelement som här tolkas som symboler med dold kunskap i enlighet med de esoteriska idéerna. Exempelvis kan verket *Förbjuden frukt* (alternativ titel *Syndafallet*) från 1915 tolkas på ett alternativt sätt jämfört med Bibelns traditionella kristna narratologi, där den elaka ormen lurade Eva och Adam. Till höger i bild, nära bildplanet, finns ett stort träd, vars grenar med gröna löv och röda blommor sträcker sig åt vänster. Orangefärgade, glänsande frukter, möjligen apelsiner, hänger från trädgrenarna. Centrerat i bilden finns en stor orange frukt strax bakom huvudet på den långa vita ormen med svartmönstrad rygg, som slingrar in från höger i bilden. Två personer till vänster i bakgrunden skyggar undan och gömmer sina ansikten. Den högra figurens ena öga kikar fram bakom händerna.

Enligt esoterisk (teosofisk) idélära har ormen som symbol skiftande betydelser. Den ses inte enbart som den onda varelse som var anledningen till att Adam och Eva fördrevs ur paradiset, utan kan också symbolisera en ljusbringare som kommer med ny kunskap. Ormen kan därför betraktas som en symbol med positiv konnotation. Ormen kan visserligen också ses som ett eldsslukande kräldjur, nära kopplad till mörka makter. Adams och Evas kroppsspråk avslöjar att de inte uppfattar situationen som positivt laddad, de verkar i stället skrämnda och avvaktande. Intressant är att Kleen skildrar de två per-



Tyra Kleen: *Förbjuden frukt*, alternativ titel *Syndafallet*, vattenfärg/gouache, 1915. Foto Mats Arvidsson.

sonerna som mörkhyade, vilket förstärker intrycket av det naturliga och ursprungliga i motivet.

Vi vet att Kleen var väl bekant med esoterismen eftersom hon under många år varit intresserad av teosofi och andlighet, och läst om och lyssnat på föreläsningar i ämnet. Därför är det högst sannolikt att hon använde sig av esoterisk idélära i sina verk. Kleen skapade verket 1915, fyra år efter sin första längre resa till Indien och Ceylon 1911. Hon använder sig av en ny och stark färgskala, som avspeglar hennes intryck från resan i färgval och motiv. Eftersom det var besvärligt att resa under första världskriget spenderade Kleen större delen av krigsåren i Sverige. Undantaget var den resa hon vintern 1916–1917 gjorde till USA för att visa sin konst på Berlin Photographic Gallery i New York.

*Vagabond av födsel och ohejdad vana – konstnärligt och andligt sökande i Orienten*

Som symbolist med ett starkt intresse för och kunskap om esoterismen, särskilt teosofin, överensstämmer Kleens konstnärliga uttryck i resebilderna med en esoterisk idébildning. Bakgrunden i symbolismen inom bildkonsten, tillsammans med intresset för teosofi, var utslagsgivande för hennes val att tillbringa långa perioder på resande fot. Det bevarade skriftliga och visuella materialet uttrycker en (stark) religiositet och respekt för det folk som hon avbildade. Hennes resor gick till Indien och Egypten som var viktiga platser för teosofin. Resorna till Bali och Java gav Kleen en fördjupad kunskap om symbolik och mysticism i orientalisk dans, handgester och skådespel. Min undersökning visar att Kleens resor till Orienten förändrade hennes bilder från svartvita symbolistiska litografier, från tiden i Paris och Rom, till färgstarka bilder av skådespel, orientaliska dansare och prästers handrörelser. Färgskalan förändrades och andligheten i motiven förstärktes i enlighet med teosofisk idélära och symbolik. Ett andligt perspektiv är således kopplat till såväl motivkrets som till resmål.

Undersökningen visar också att Kleen var en sökare, ständigt på resande fot. Resandet var ytterst viktigt för hennes konstnärskap, möjligen var resorna till och med en förutsättning för hennes konstnärliga skapande. Hon beskriver sig som ”[v]agabond av födsel och ohejdad vana”.<sup>103</sup> Hon var en modern konstnär, som fick intryck av resor och

103. Kleen, 'Hur jag kom till Bali', s. 1.

samtidigt lämnade efter sig avtryck vid vistelserna. Kleen var således en modern, sökande konstnär.

Kleen hade god ekonomi samt högt intellektuellt och kulturellt kapital. Hon var rastlös, nyfiken och mångspråkig samt hade ett stort nätverk och en stark konstnärlig strävan. Hennes visuella och textuella produktion uttrycker mysticism och andlighet samt omfattar färgsprakande skildringar av skådespel och dans. Per Faxneld visar att Kleen använde sin esoteriska kunskap strategiskt för att positionera sig som etnograf och konstnär.<sup>104</sup> Min forskning kompletterar bilden av Kleen genom att visa hur hennes intresse för det andliga blev allt starkare och kulminerade i dansbilderna från Java och Bali 1919–1921. Kleens skildringar av lokalbefolkningen, både i text och i bild, är färgade av tidens tendens till andrafiering, men innehåller samtidigt vittnesmål om hennes strävan att ta avstånd från samtidens kolonialistiska diskurs. Min tolkning är att Kleens avsikt med avbildningarna inte var att exotisera Orienten utan att hon avsåg att vara pedagogisk genom att berätta om främmande länder, deras människor och ursprungliga religioner.

Men hur positionerade Kleen sig själv? Min undersökning visar att Kleen under sina resor varken placerade sig bland européerna/turisterna, eller bland de infödda, utan i ett ”både-och”, eller kanske snarare i ett ”varken-eller”. Kleen placerade sig i den position som Homi Bhabha benämner som *third space*. Ur denna position kan man betrakta och beskriva sin omgivning utan att själv behöva närvara eller ta avstånd ifrån omgivningen. Som ovan nämnts innebär *third space* ett motstånd mot en binär uppdelning och är i stället en förhandlingsposition och en kreativ reflektion.<sup>105</sup>

På ett snarlikt sätt beskriver Vibeke Röstorp de svenska konstnärer som befann sig i Paris i slutet av 1800-talet. De beskrivs som ”third culture artists”, konstnärer ”in transit”, det vill säga resande konstnärer som likt Kleen reste mellan Paris och hemlandet och levde i en form av parallellsamhälle. De hade sin svenska bakgrund och konstnärliga skolning hemifrån men inspirerades i sitt konstnärliga skapande av platsen, Paris.<sup>106</sup> Kleen, som fått sin konstnärliga utbildning i Tyskland,

104. Faxneld, 'Unveil the secret symbols'.

105. Bhabha, 'Cultural diversity and cultural differences', s. 132–134.

106. Vibeke Röstorp, 'Third culture artists. Scandinavians in Paris', Charlotte Ashby et al. (eds.), *Imagined Cosmopolis. Internationalism and Cultural Exchange, 1879s–1920s* (Oxford 2019), s. 165–183.

Frankrike och Rom, verkar inte ha räknats till de svenska konstnärerna och nämns inte bland dem. Kleen ingick i stället i ett transnationellt sammanhang, i ett symbolistiskt nätverk bland internationella, framför allt många italienska, konstnärer.<sup>107</sup> Hon valde exempelvis att resa till Étapes vid Atlantkusten för konststudier på sommaren tillsammans med internationella konstnärsvänner, i stället för att åka till Grez-sur-Loing där många av de svenska konstnärerna spenderade somrarna under sin vistelse i Paris.<sup>108</sup>

Kleens något komplicerade inställning till det exotiska hon mötte på sina resor belyses i reseskildringen *Strövtåg i Orienten* samt böckerna *Mudrás* och *Ni-Si-Pleng*. Hon blev å ena sidan mycket illa berörd av den överlägsenhet i förhållande till ursprungsbefolkningen som hon menade att vissa västerländska kolonisatörer och missionärer gav uttryck för. Å andra sidan beskrev hon själv exempelvis singaleser och tamiler på ett sätt som vi i dag skulle uppleva som rasistiskt. Genom att skildra invånarnas färgstarka kläder och kropparnas färg på ett målande sätt förstärkte hon det Andra, det annorlunda och exotiska.<sup>109</sup> Kleens skildringar utgörs inte av *the seeing-man*,<sup>110</sup> ett manligt subjekt som betraktar omgivningen med en imperialistisk blick. Tvärtom kritiserar hon sina medresenärer och har ett intresse av och förståelse för invånarna på de platser hon besöker. Hon talar inte språket på Ceylon men gör sig ändå med hjälp av teckenspråk förstådd med en familj som hon träffar på en av sina utfärder, och de skrattar alla tillsammans.<sup>111</sup>

Kleen hade en pedagogisk vilja att berätta om de platser hon besökte. Hon dokumenterade skådespel, danser och magiska handgester som hon senare publicerade i olika skrifter och ställde ut. Hon förmedlade sin information genom litteratur och föreläsningar. Kleens välmenande och pedagogiska redogörelser för Orienten, exempelvis i barnboken *Ni-Si-Pleng*, förstärkte dock möjligen den stereotypa bild av Orienten som redan fanns i väst. I recensioner av boken beskrevs innehållet som exotiskt, något som enligt Edward Saids teorier skulle kunna förstärka

---

107. Bruchmüller, *Spiritual Transcendence and Androgyny*, s. 69–71.

108. Kleens dagboksanteckningar från sommaren 1896 i Étapes.

109. Said, *Orientalism*, s. 24–28.

110. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, 2. ed. (New York & London 2008); Bharathi Larsson, *Colonizing Fever*.

111. Kleen, *Strövtåg i Orienten*, s. 41–42.

främlingskapet, vilket dock inte var Kleens avsikt.<sup>112</sup> I stället värderade hon den traditionellt österländska kulturen och kunskapen högt, vilket också överensstämmer med teosofisk orientalism.<sup>113</sup>

Likt andra resenärer beskrev Kleen sina resor i reseskildringar och artiklar.<sup>114</sup> I sin reseskildring *Strövtåg i Orienten* framställde hon sig själv som en betraktare som iakttog både invånare och övriga turister på avstånd. Hon kommenterade turister som hon såg gå omkring med sina Baedekerguider och nämnde att hon kände sig främmande inför sina europeiska medresenärer, som hade bleka ansikten, oformliga kroppshyddor och svettades ymnigt. De passade varken in i det varma fuktiga klimatet eller i kontexten.<sup>115</sup> Genom att kritisera sina medresenärer, de andra européerna, placerar sig Kleen utanför både positionen som europé och invånare i landet, i ett *third space*.

Enligt Said kan den bild av personer i Orienten som förmedlas av västerlänningar skapa felaktiga uppfattningar.<sup>116</sup> Även om det inte är avsiktligt, ges en negativ bild och inte någon verklig kunskap om Orienten. Som exempel kan vi se hur Kleen beskriver de personer hon möter på en av sina resor: ”Singalesmännen ha långt hår, svart och slätt, uppsatt i en knut i nacken [...] De ha mjuka röster och mildt väsen, äro snälla mot barn och djur samt välvilliga och tjänstaktiga.”<sup>117</sup>

Kleens i och för sig pedagogiska redogörelser för Orienten och dess invånare förstärkte därmed möjligtvis den stereotypa bilden som redan fanns i väst. Hennes avsikt med reseberättelserna var att berätta om spännande och tidigare utforskade platser. Trots att hon ibland beskrev sig som en dagdrömmare är exempelvis barnboken om den lilla flickan Ni-Si-Pleng informativ och pedagogiskt upplagd.<sup>118</sup> Kleen förmedlade information om och upplevelsen av de platser hon besökt genom sina bildverk, reseskildringar och föreläsningar och blev senare

112. Said, *Orientalism*, s. 24–28; Christopher Partridge, 'Lost horizon. H. P. Blavatsky and theosophical orientalism', Olav Hammer & Mikael Rothstein (eds.), *Handbook of the Theosophical Current* (Leiden 2013).

113. Partridge, 'Lost horizon'.

114. För mer om reseskildringar, se till exempel Nile Green (ed.), *Writing Travel in Central Asian History* (Indiana 2014).

115. Kleen, *Strövtåg i Orienten*, s. 3–10.

116. Said, *Orientalism*, s. 24–28.

117. Kleen, *Strövtåg i Orienten*, s. 18, 59.

118. Kleen, *Ni-Si-Pleng*.



belönad för sina pionjärinsatser av det svenska Geografiska Sällskapet för Antropologi och Geografi.<sup>119</sup>

Enligt Joy Dixon var den teosofiska rörelsen en del av den koloniala världen. Den hade till synes välmenande kommit till Orienten med syftet att upptäcka och rädda en dold esoterisk tradition i det degenererande moderna Indien. Den teosofiska rörelsen förstärkte dock samtidigt maktpositionerna mellan det mystiska öst och det vetenskapliga väst. På samma gång gavs teosoferna en möjlighet att kritisera den västerländska, främst brittiska civilisationen och imperialismen. Även kristendomen, som av många feminister sågs som roten till det patriarkala onda, kritiserades.<sup>120</sup> En stor del av den teosofiska filosofin – bland annat idéerna om att teosofer skulle överge sin tro på en personlig gud för att i stället tro på panteism, en universell själ – hade sitt ursprung i indiska idétraditioner.<sup>121</sup>

Hur vi studerar platser har förändrats. I Kleens reseskildringar saknas naturligtvis postkoloniala frågeställningar kring till exempel resande, hierarkier och maktstrukturer, frågor som vi reflekterar över i dag. Dessa frågor är enligt James Cliffords benämning ”postkoloniala frågor” som inte ställdes i samband med resandet under 1800-talet och det tidiga 1900-talet. Det undersökta ursprungliga objektet sågs i ett romantiskt skimmer, som hotat, ursprungligt och specifikt, snarare än som något mer generellt som i dagens undersökningar.<sup>122</sup> Försöken att uppsöka och rädda ursprungliga danser och traditioner är också ett uttryck för modernitet, som ett modernismens paradox.<sup>123</sup> Kleen berättade om de lyckliga invånarna på Ceylon och romantiserade deras levnadssätt. Hon försökte också genom sina detaljerade teckningar av tempeldansare bevara kunskapen om dem för framtiden eftersom hon ansåg att deras uråldriga dansceremonier var hotade.<sup>124</sup>

I sina texter använde Kleen ord, uttryck och beskrivningar som vi i dag upplever som ålderdomliga, fördomsfulla och rent av rasistiska

119. Kleen fick silvermedalj för sina antropologiska insatser 1937, och var den första kvinnan någonsin att belönas med denna medalj.

120. Dixon, *Divine Feminine*, s. 11–12; Jansson, *Solbadets Buddha*, s. 97.

121. Jansson, *Solbadets Buddha*, s. 97.

122. James Clifford, *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (London 1997).

123. Lundström, ’Turistens blick’, s. 18–19.

124. Kleen, ’Hur jag kom till Bali’, s. 1.

och sexistiska. Men med tanke på den tidsålder och den kontext hon verkade i, upplevdes hon sannolikt som progressiv i den koloniala diskursen och därför modern i sin förståelse av den Andre. Den bild som gemene man i Sverige vid sekelskiftet 1900 hade om Orienten och den Andre var påverkad av den bild som kolonialmakterna skapat. Kleen hade assimilerats delvis och hade en förståelse för invånarna, men som västerlänning stod hon ändå utanför, trots att hon kritiserade sina medresenärer.<sup>125</sup>

Mudras, dans- och handrörelserna, var ett uttryck för andlighet och religiositet och ett sätt att komma i kontakt med gudarna. Under sin tvååriga vistelse på Java och Bali åren 1919–1921 försökte Kleen nedteckna uttryck och innehåll i prästers magiska handgester. Hon upplevde förmodligen en översättningsproblematik i samband med att hon samlade in information till boken *Mudrās* på Bali. Sannolikt tillämpade Kleen vad Ricoeur skulle benämna en misstänkande tolkningsmetod genom sitt nedtecknande och tolkande av gesterna. Hon ville förstå och beskriva den verkliga innebörden av de olika gesterna, de olika poserna och de olika föremål som användes av präster i ceremonier och i meditation.<sup>126</sup> Prästerna försökte lura henne och gav henne medvetet fel information om de olika gesternas betydelse, men Kleen anade att hon blev lurad och fick hjälp med en mer korrekt tolkning av en man som kunde språket och kände till gesternas betydelse. Enligt den esoteriska idévärlden ska symboler och riter hållas hemliga och endast vara tillgängliga för de invigda. Enligt Kleen var det första gången som betydelsen av dessa tidigare så gåtfulla handgester från Java och Bali nedtecknats och som nu kunde tolkas.<sup>127</sup>

Den konsthistoriska hermeneutiken är användbar för att tolka Kleens bildverk från vistelserna utomlands. Med all sannolikhet var hennes andliga sökande övergripande för både resmål och motivval. Under resorna förändrades såväl motiv som färgskala i bilderna och andligheten i motiven förstärktes, i enlighet med teosofisk idélära och symbolik. Eftersom Kleen var väl insatt i esoterism och teosofi, måste det anses klarlagt att hon använde sig av esoterisk idélära i sina verk. I Kleens konstverk finns bildelement som kan ses som symboler med

125. Bhabha, *The Location of Culture* (London 2004).

126. Vikström, 'Tron som en aktiv reception', s. 408; Vikström, *Den skapande läsaren*, s. 27.

127. Kleen, *Mudrās*; Kleen, 'Hur jag kom till Bali', s. 3.

dolt kunskap i enlighet med esoteriska idéer. Exempelvis kan ormen i Bibelns berättelse om Adam och Eva tolkas som en ljusbringare, en symbol med positiv konnotation, till skillnad från den traditionella kristna tolkningen där ormen ses som ansvarig för att Adam och Eva tvingades lämna Paradiset. Kleen hade redan före sina längre resor använt egyptiska stilelement och symboler för andligt sökande – i boken *En Psykesaga* från 1902 använde hon sfinxer, tempel och en lång vandringssväg mot ett tempel som motiv. Enligt antik romersk och etruskisk mytologi kan sfinxen ses som en symbol för solen.

Kleen sågs som en modern konstnär och omnämndes som en sådan i utställningssammanhang.<sup>128</sup> Modern konst och esoterism har länge haft nära kopplingar. Esoterismens betydelse för den moderna konstens utveckling är underskattad. Många av modernismens konstnärer har använt ett esoteriskt idébaserat skapande i sina konstverk.<sup>129</sup> Sixten Ringbom fann ”tecken” eller ”spår” av esoterisk idélära i den modernistiska målaren Vasilij Kandinskys verk. Ringbom fann hos Kandinsky också en medveten vilja att välja och vraka bland de olika religiösa rörelsernas idéer och tankar. Kandinsky höll sig således inte slaviskt enbart till teosofiska idéer och läror utan anammade i stället de idéer som passade hans skapande för tillfället. Detta beteende, att ta sig an det man hade intresse för och behov av för tillfället, var typiskt för en sökare.<sup>130</sup> Min undersökning visar att det sökande beteendet även fanns hos Kleen, som använde sig av ett urval av esoteriska idéer i sitt konstnärliga skapande. Hon använde sig av det som för tillfället passade hennes konstnärliga uttryck.

---

128. Exempelvis vid Föreningen Svenska Konstnärinnors utställning i Kungliga Akademien för de fria konsterna i Stockholm 1–30.3.1911.

129. Ringbom, *The Sounding Cosmos*; Kokkinen, 'Artists as truth-seekers', s. 22.

130. Kokkinen, 'Artists as truth-seekers', s. 22–23; Ringbom, *The Sounding Cosmos*.