# Stefan Karlsson

Paintings and Psychiatry

For Sara, Knut, Axel, and Sid

© 2026 Konstnär Stefan Karlsson
Författarna: Per Magnus Johansson, Sara Arvidsson,
Johannes Nordholm, Leif Holmstrand, Andreas Stiebe,
John Peter Nilsson

Korpen Förlag, Tryck: Ink `n´ Art

Tryckt med bidrag från Stiftelsen Längmanska kulturfonden

ISBN: 978-91-89401-82-2



Den oförliknelige Picasso: “Det tog mig fyra år att måla som Rafael, men en livstid att måla som ett barn.” Vad har hans ord med divanen att göra? Ursprungligen ett sumeriskt ord för skrivtavla har ordet också genom sin historia betecknat arkiv, brev och en författares samlade dikter – divan för vad som måste minnas, för ord riktade till en annan, för ord också riktade till en själv.

Denna divan, en lite luggsliten möbel, är en tom plats att inta. Ibland talande tystnad. Ibland ett tvingande tal om vad som varit, är, eller kanske skulle kunna bli. Ibland en insikt. Orden väcker bilder som insisterar, bilder som inte låter sig oses. Stefans ord, Stefans bilder. Fyra år i arkivet där orden är i rörelse och bilderna väcks.

Namnet “Picasso”: En fri association som strävar mot återupprättad spontanitet.

*Andreas Stiebe*

The incomparable Picasso: “It took me four years to paint like Raphael, but a lifetime to paint like a child.” What do his words have to do with the divan? Originally a Sumerian word for writing board, the word has also throughout its history designated archives, letters, and a writer’s collected poems – divan for what must be remembered, for words addressed to another, for words also addressed to oneself.

This divan, a slightly shabby piece of furniture, is an empty place to occupy. At times, silence speaks. At times a compelling speech about what has been, is, or perhaps could be. Sometimes an insight. The words awaken images that insist, images that cannot be unseen. Stefan’s words, Stefan’s images. Four years in the archive where words are in motion and images are awakened.

The name “Picasso”: A free association that strives towards restored spontaneity.



Limbo 215, Självporträtt,
Akryl på duk, 40 x 33 cm, 2026

## Innehåll


4–5 Den oförliknelige Picasso / The incomparable Picasso
*Andreas Stiebe*

10–17 Mellan tillblivelse och försvinnande (Eng. 236–243)
*John Peter Nilsson*

20–22 Historik eller nyproduktion (som drömglitter) (Eng. 244–246)
*Leif Holmstrand*

28–30 Det kunde varit jag (Eng. 247–249)
*Sara Arvidsson*

38–46 De svarta målningarna (Eng. 250–257)
*Johannes Nordholm*

54-60 Att gestalta det ordlösa (Eng. 258–264)
*Per Magnus Johansson*

62–229 Målningar gjorda mellan 2025-26. Akryl på duk.
Olika storlekar: minsta 33x 24 cm, största 76 x 60 cm.
Tema ångest, liv och död.
*Stefan Karlsson*

230–235 Författarporträtt

236–264 English translations

266–281 Konstateljén Sahlgrenska Psykiatri affektiva

282–287 Stefan Karlsson CV



## MELLAN TILLBLIVELSE OCH FÖRSVINNANDE

Stefan Karlsson har under större delen av sitt konstnärskap arbetat med fiktiva företag, alternativa institutioner och sociala situationer. I den omfattande måleriserien ”Limbo” tycks han ha lämnat dessa strategier bakom sig. Men under ytan fortsätter samma frågor att verka. Vad händer med människan när identiteter, roller och verkligheter börjar lösas upp? Genom ett måleri där gestalter ständigt framträder och försvinner undersöker Stefan Karlsson tid, minne och förvandling – i ett gränsland mellan närvaro och frånvaro.

Jag har aldrig betraktat Stefan Karlsson som en målare. Han är en konstnärlig impressario som har iscensatt händelser, situationer, utställningar och emellanåt även fysiska konstobjekt – alltid med en idéburen mening. Men aldrig en målare med penslars och färgers känsliga närvaro. Tills nu. Med rasande fart och med, vad det verkar, outsinlig energi frambringar han den ena målningen efter den andra – expressiva, dramatiska och känslomässigt laddade med den gemensamma titeln ”Limbo”. Vad har hänt?

Målningarna verkar i ett hypnotiskt gränsland mellan figur och materia, mellan porträtt och sönderfall, mellan minne och hallucination. Penselföringen och färgerna beskriver inte världen som den är. Ansikten, kroppar, träd, djur och blommor framträder ur en virvlande massa av slingrande färgstråk, som om målningarna samtidigt håller på att bildas och upplösas. De samspråkar med en del konsthistoriska motivvärldar: Edvard Munchs (1863–1944) upplösta kroppar och psykiska landskap; Chaïm Soutines (1893–1943) expressivt vridna former och intensiva färgbehandling: Asger Jorns (1914–1973) spontana, organiska bildvärld; Francis Bacons (1909–1992) existentiellt sönderslitna porträtt – konstnärer som använder figurationen som ett sätt att gestalta psykiska och existentiella tillstånd snarare än att avbilda världen. Munch om temat ångest och dödlighet, Soutine om materians oro, Jorn om det spontana flödet och Bacon om den upplösta identiteten.

### De döda lämnar aldrig scenen

Ja, vad har hänt? Känner Stefan plötsligt att livets realiteter blivit viktigare än idéernas fiktioner som han tidigare arbetat med? Kan utställningen ”Döden – en utställning om livet” i Galärvarvsparken i Stockholm 2016 ge en ledtråd? Nio konstnärer deltog: Gunilla Bandolin, Veronica Brovall, Leif Elggren, Anna Koch, Berit Lindfeldt, Mandana Moghaddam, Sonja Nilsson, Björn Perborg och Ulrik Samuelson.



Utställningen hade sin upprinnelse i fyra konstnärers – Stefan Karlsson, Lars Bergström, Tomas Lundberg, Cecilia Runesson – gemensamma intresse för begravningsplatsernas laddning och kulturella skillnader. De initierade utställningen (senare tillkom även Petter Hauffman och Pia Kristofersson i curatorgruppen) och några av dem deltog även med ”konstnärliga iscensättningar”.

Stefan Karlsson bidrog själv med ”Nya leksaker”. Han beskriver verket i utställningskatalogen: ”Min son Knut (3 år) och jag brukar leka att en båt är en bil och tvärt om, och ibland bygger vi egna leksaker. Med inspiration och hjälp av lille Knut har jag byggt om vanliga sandleksaker till nya objekt som inte behöver vara användbara. Livet är inte alltid så rationellt och förutsägbart som vi ibland föreställer oss; dessa leksakshybrider fungerar som en reflektion över livets förunderliga nyckfullhet.”

Det är viktigt att påpeka att utställningen inte handlade om döden som begrepp utan om just begravningsplatsen som socialt rum. Frågor som “Kan man leka på en begravningsplats?”, “Vem är graven till för?” och “Kan minnesplatser bli en del av stadens vardagsliv?” löpte genom hela projektet. Utställningens idé var att döden inte behöver förstås som ett slut utan som en relation. De döda lämnar inte världen; de fortsätter att leva i minnen, berättelser, bilder och ritualer – och att minneskultur ytterst handlar om de levande. Kanske är det här man kan ana ett första frö till ”Limbo”. Också i hans målningar framträder det förflutna inte som något avslutat utan som något som fortsätter att verka i nuet. Ansikten, kroppar och gestalter återkommer som minnen eller rester av liv som ännu inte lämnat scenen. Frågan om hur det frånvarande fortsätter att vara närvarande löper som en underström genom båda projekten.

Det är som sagt frestande att betrakta Stefans nya målningar som ett brott mot hans tidigare konstnärliga gärningar. Under flera decennier skapade han fiktiva företag, institutioner och sociala konstruktioner: ”Paperpool International Corporation”, ”Enzym Bar”, ”Idéservice”, ”Gyllene Tider – Kulturarbetarnas seniorboende” och ”Museum för dålig konst”. Projekten byggde på berättelser, organisationer och kollektiva föreställningar snarare än på just traditionella konstobjekt.

### Hur verkligheter blir till

Hans välkända ”Paperpool International Corporation” var ett fiktivt företag som producerade konstprodukter som startades i Berlin 1983 och var i bruk till början

av 1990-talet. Stefan Karlsson trädde tillbaka som konstnär och lät företaget bli avsändare av produkterna. ”PIC” anslöt till en konceptkonstnärlig tradition där konstnären ersätts av system, organisationer eller institutioner. Genom att låta ett företag träda fram som avsändare snarare än konstnären själv riktade Karlsson uppmärksamheten mot de strukturer som producerar värde och mening i konstvärlden.

”PIC” kan ses som en situationistiskt färgad konststrategi där den fiktiva företagsformen används för att skapa lekfulla motvärldar och synliggöra konsumtionssamhällets, inklusive konstvärldens, absurditeter. Just idén att konsten skapa skapa situationer som kan bryta vardagens rutiner och få människor att se samhällets osynliga strukturer på nytt löper som en röd tråd genom Stefan Karlssons konstnärskap.

I ”Enzym Bar”, som växte fram under mitten av 1990-talet, förvandlades baren till ett konstverk och konsten till en social mötesplats. Det centrala var inte föremålen utan de samtal, möten och tillfälliga gemenskaper som uppstod. I projektet ”Idéservice”, som utvecklades under slutet av 1990-talet, blev själva idén en tjänst. Genom att erbjuda kreativitet, förslag och tankearbete som en slags service undersökte Stefan hur värde skapas och cirkulerar i samhället.

”Gyllene Tider – Kulturarbetarnas seniorboende” utvecklades av Stefan Karlsson inom konstnärskollektivet SubBau Networks omkring 2001–2002 och var ett upprop och en manifestation snarare än en traditionell konstutställning. Den för konsten så nödvändiga fiktionen har här helt ersatts av en grupp konstnärers vilja att förändra sin ekonomiska och sociala situation och skapa ett alternativt boende på äldre dagar. Det är en vision, ingen fiktion, och tanken är att det skall bli verklighet. Gemensamt för projekten är att passiv konsumtion byts ut med aktiv erfarenhet. Konsten blir inte något man betraktar utan något man befinner sig i.

**Från sociala situationer till inre landskap**

I den pågående måleriserien ”Limbo” samlar Stefan Karlsson hundratals målningar under en gemensam titel. Begreppet limbo – ett tillstånd mellan olika världar – fungerar som en nyckel till bildernas karaktär: ett måleri som rör sig mellan det medvetna och det omedvetna, mellan närvaro och frånvaro. Gestalterna framträder som tillfälliga formationer snarare än fasta identiteter, som om de befann sig i ständig förvandling. Vid första anblicken framstår serien som ett tydligt brott mot hans tidigare konstnärskap. Här möter vi inte sociala situationer, institutioner eller kollektiva processer utan målningar som kräver långsam betraktelse. Det förefaller vara en brytpunkt gentemot hans tidigare projekt. Här är det verkligen frågan om renodlade konstobjekt som man passivt ser på.

Men det ska sig snart visa sig att de frågor som drev de tidigare projekten fortfarande är närvarande, om än i en ny form. I en eller annan mening handlar Stefans konstnärskap om hur vi uppfattar verkligheten omkring oss, hur företag, språk, institutioner och sociala roller formar vår verklighetsuppfattning. I ”Limbo” förflyttats frågeställningen från samhällets yttre strukturer till subjektets inre landskap. Kopplingen till situationismen blir mindre politisk och mer existentiell. Guy Debord (1931–1994) och situationisterna ville befria människan från de roller som produceras av skådespelssamhället. Stefan ställer en mer svårfångad fråga: vad återstår när rollerna väl har upplösts? Finns det ett stabilt jag bakom dem, eller består även identiteten av tillfälliga bilder, minnen och projektioner? Frågorna är inte enbart filosofiska. De har också vuxit fram ur hans mångåriga arbete inom den psykiatriska vården, där frågor om identitet, verklighetsuppfattning och människans förhållande till sig själv ständigt aktualiseras.

**Ett fritt rum för fria tankar**

Stefan har under lång tid arbetat som skötare och undersköterska inom psykiatrin, först på det numera nedlagda mentalsjukhuset Lillhagen i Göteborg och senare inom Psykiatri Affektiva på Sahlgrenska Universitetssjukhuset. När han började arbeta på affektiva avdelningar på Sahlgrenska reagerade han på att patienterna ofta saknade kreativa sammanhang. Detta ledde till att han tog initiativ till ”Konstateljén Psykiatri Affektiva”, en verksamhet som startade 2017 och som fortfarande fungerar som en öppen ateljé inom sjukhusområdet.

Konstateljén skiljer sig från traditionell konstterapi genom att deltagarna inte ses som patienter utan som konstnärer. Samtalen handlar om färg, form och bildskapande – om att vara ett ”fritt rum för fria tankar” där skapandet kan ge mening, koncentration och tillfällig befrielse från sjukdomsidentiteten. Detta arbete tillsammans med patienter har resulterat i flera konstprojekt. ”Psykets estetik” (2020–2023) växte fram ur arbetet med konstateljén och undersökte relationen mellan konst, kreativitet och psykisk ohälsa. Genom utställningar, samtal och samarbeten mellan konstnärer, forskare, psykiatriker och personer med egen erfarenhet av psykiatrin behandlades psy-

kisk ohälsa som en existentiell och kulturell erfarenhet snarare än enbart en medicinsk diagnos. Ur projektet skapades också ”Psykiatrins Monument” (2020–2021), en social och interaktiv walk-in-skulptur på Backaplan i Göteborg, uppförd av konstnärer, arkitekter och patienter.

Idén om alternativa institutioner, deltagarbaserade situationer och sociala rum lever vidare i ”Konstateljén Psykiatri Affektiva”. Skillnaden är att denna undersökning nu utspelar sig inom psykiatrin, där frågor om identitet, normalitet och kreativitet ställs på sin spets. I arbetet inom psykiatrin blir den undersökande metoden än mer existentiellt laddad. Frågan är inte längre bara hur institutioner formar människor utan hur människor kan återerövra en känsla av mening inom institutionerna.

## När formerna ännu inte stelnat

När jag betraktar Stefans målningar – de upplösta ansiktena, dödskallarna, de fragmenterade kropparna och de organiska virvlarna – är det svårt att inte se dem i ljuset av hans långvariga arbete inom den psykiatriska vården. Samtidigt vore det missvisande att tolka bilderna som illustrationer av psykisk sjukdom eller som visuella skildringar av ett psykotiskt tillstånd. Om målningarna närmar sig psykosens värld gör de det inte som diagnos utan som erfarenhetsform.

Psykosens kanske mest grundläggande kännetecken är att verklighetens ordning upphör att framstå som självklar. De gränser som vanligtvis strukturerar erfarenheten – mellan jag och omvärld, minne och närvaro, levande och dött – förlorar sin stabilitet. Något liknande sker i ”Limbo”. Här framträder gestalter, ansikten och kroppar ur färgen för att i nästa ögonblick åter upplösas i den. Materian tycks anta mänskliga drag samtidigt som människan återgår till materia. Bilderna skildrar inte en värld som brutit samman, utan snarare ett tillstånd där formerna ännu inte har stelnat, där verkligheten fortfarande befinner sig i rörelse.

Det är därför målningarna handlar mindre om psykisk sjukdom än om de sköra och ständigt pågående processer genom vilka identitet, språk och verklighet över huvud taget tar form. I Stefans fall tycks de uppstå i samma ögonblick som de håller på att försvinna. Ansikten stiger fram ur färgens djup som minnesbilder eller uppenbarelser, bara för att åter sjunka tillbaka i måleriets flöde. Kroppar övergår i organiska formationer och gestalter upplöses i ett bildrum där gränserna mellan människa, materia och minne ständigt omförhandlas.



I ”Limbo”-serien framstår människan därför inte som en fast personlighet utan som ett övergångstillstånd – ett väsen i ständig rörelse mellan olika versioner av sig själv. Samtidigt bär många av målningarna tydliga drag av vanitasmotivet. Ansikten uppstår och försvinner, kroppar återgår till materia och dödskallar träder fram ur färgen som påminnelser om tillvarons förgänglighet. Men då den klassiska vanitasbilden ofta betonade livets korthet och dödens oundviklighet som ett förebud att njuta av livet medan du kan, omförhandlar Stefan samma bildvärld för att undersöka något mer flytande och mångtydigt.

Dödskallen fungerar här inte främst som en symbol för slutet utan som ett tecken på förvandling. Den framträder ur måleriet på samma sätt som ansikten, växter och organiska former: som delar av ett ständigt kretslopp av tillblivelse och upplösning. Därför samexisterar död och livskraft, mörker och humor, förfall och skaparglädje i samma bildrum. Målningarna rör sig inte mellan liv och död som två motsatta poler, utan i ett tillstånd där allt befinner sig mitt i en process av förändring.

På så vis blir titeln ”Limbo” mer än namnet på en serie. Den beskriver själva måleriets tillstånd. Bilderna uppehåller sig i ett gränsland där identiteter, minnen och gestalter ännu inte har stelnat till bestämda former. Det är ett måleri som varken skildrar början eller slutet, utan den osäkra och produktiva zon där något håller på att bli till samtidigt som något annat håller på att försvinna.

## Det som hemsöker

Ur denna ständiga rörelse mellan tillblivelse och upplösning uppstår en annan kvalitet i målningarna: känslan av att något samtidigt är närvarande och frånvarande. Upplevelsen påminner om det märkliga ögonblick då man på gatan får syn på en människa som liknar någon som sedan länge är död. För ett kort ögonblick tycks det förflutna återvända till nuet. Något som försvunnit visar sig igen, inte som verklig närvaro men heller inte som enbart minne. Just denna osäkerhet präglar mötet med Stefan Karlssons målningar.

I ”Marx spöken” (1993) utvecklar Jacques Derrida det som senare kommit att kallas hauntologi: tanken att det förflutna aldrig helt lämnar oss utan fortsätter att verka som spår, rester och oförlösta möjligheter. Det som varit borta återkommer inte som identiskt med sig självt, utan som något svårgripbart som hemsöker nuet. Stefans målningar ger visuell form åt ett sådant tillstånd. Ansiktena framträder som om de

burit på en historia som inte längre kan berättas i sin helhet. De är igenkännbara utan att kunna identifieras, närvarande utan att fullt ut träda fram.

Här finns också en beröringspunkt med Roland Barthes analys av fotografiet i ”Det ljusa rummet” (1980). För Barthes bär varje fotografi på budskapet det har varit. Bilden visar någon som en gång varit närvarande, men vars ögonblick redan har passerat. Fotografiet förenar därmed närvaro och förlust i samma gest.

Stefans målningar arbetar med en liknande erfarenhet genom målarkonstens egna villkor. Gestalterna framträder som avlagringar av tid, som om minnen och erfarenheter fortfarande dröjde kvar i färgen. Där Roland Barthes fann dödlighetens logik i fotografiets mekaniska avtryck finner Stefan den i måleriets föränderlighet. Bilderna bevarar inte tiden; de visar hur den fortsätter att röra sig genom oss.

Kanske är det också därför målningarna aldrig upplevs som nostalgiska. De försöker inte återställa något förlorat eller återskapa ett förflutet tillstånd. Det som återkommer i bilderna är snarare själva erfarenheten av att tiden lämnar spår efter sig. Minnena framträder inte som färdiga berättelser utan som fragment, glimtar och halvigenkännbara gestalter som svävar mellan framträdande och försvinnande. Det förflutna är inte avslutat; det fortsätter att verka i nuet och förändrar ständigt dess konturer.

Därför präglas också målningarna av en märklig tidslighet. De förefaller utspela sig i ett tillstånd där olika tider samexisterar. Barndomens minnen, vardagens observationer, konsthistoriska ekon och drömbilder flyter samman utan att underordnas någon tydlig kronologi. Det som har varit, det som är och det som skulle kunna vara existerar sida vid sida i samma bildrum. Motiven framstår mindre som avbildningar än som tillfälliga förtätningar av erfarenheter som ännu är i rörelse.

I detta avseende kan Stefans måleri också förstås som en motbild till samtidens krav på tydlighet, identitet och kontroll. Då mycket av vår kultur bygger på kategorisering, avgränsning och självdefinition, dröjer hans bilder kvar i det obestämda. De söker inte efter fasta svar utan uppehåller sig i osäkerheten. Gestalterna får förbli motsägelsefulla, minnena ofullständiga och formerna öppna för förändring.

Kanske är det just här som seriens titel får sin djupaste betydelse. Limbo betecknar traditionellt ett gränstillstånd, en plats mellan olika världar. Hos Stefan blir det snarare en bild av människans villkor. Vi befinner oss aldrig helt i det förflutna och aldrig helt i nuet. Vi är sammansatta av minnen, förväntningar, drömmar och erfarenheter som ständigt omformar varandra. Målningarna ger form åt denna instabilitet utan att försöka övervinna den. De visar att identiteten inte är något man äger utan något man oavbrutet blir.



**Det som dröjer sig kvar**

Måleriserien ”Limbo” är en meditation över tid, minne och förändring. Bilderna påminner oss om att människan inte är en färdig gestalt utan en process. Precis som färgen fortsätter att röra sig över dukens yta fortsätter också livet att omforma oss. Det som varit försvinner aldrig helt, men det återvänder heller aldrig i samma skepnad. Det dröjer kvar som ett spår, en skugga eller ett eko – tillräckligt nära för att kännas igen, tillräckligt avlägset för att förbli undflyende.

I en kultur präglad av dokumentation, självarkivering och föreställningen om att allt kan bevaras framstår Stefan Karlssons målningar som en påminnelse om motsatsen. De återinför sårbarheten, förgängligheten och det ofullständiga. Därför stannar de kvar långt efter att man lämnat rummet. Inte som motiv man minns, utan som erfarenheter man fortsätter att bära med sig. Det är som om målningarnas materia bevarar något av det som passerat och därigenom påminner oss om att också våra egna liv består av spår, rester och minnen som aldrig helt försvinner.

*John Peter Nilsson*





## HISTORIK ELLER NYPRODUKTION (SOM DRÖMGLITTER)

Stefan Karlssons måleri öppnar något undanpackat i mig, delvis på grund av det oemotståndliga och kanske obevekliga flödet, kraften i en manisk produktionsrörelse, men också som svar på enskildheternas vilda känslighet; små personliga stormfloder med hjälpsamma vattenhänder. Det som packas upp därinuti är främst halvläkta ljusskygga skador från en annan tid, då återkommande psykoser och våldsutsatthet saboterade livet. Men översvämningarna/ursköljningarna öppnar även hålrum av annan natur, predaterande trakasserier, sexuellt våld och vanföreställningar: det monstruöst oskyldiga och expansiva barndomsvarat // upptäckandet av världen och språket // jagets själva tillkomst. Jagets upphörande genomfördes 1998 nära läsårsslut och sommar.

Jag misskötte ett deltidsarbete som personlig assistent, omogen, inkompetent, förtvivlad; ramlade därefter in i depression och så småningom psykos/schizofreni, och tillbringade sommaren inlåst på Malmö Allmänna Sjukhus. Jagets tillkomst var en flerstegsraket med någon sorts halvdolt klimax 1976—1977, då skapandet blev brännande och viktigt för ett litet barn som räddats av handarbete och lillgammal teckningsiver. Skapandet gjorde mig till en person. Sjukdomen utplånade den personen.

Stefan Karlssons måleri speglar eller lyser upp båda dessa processer i mig och avslöjar dem som parallella och kanske oavhängiga av varandra, hur det nu skulle kunna gå till. Och den månghundrafalt genomsköljande bildvärlden är inte bara en subversivitet, den erbjuder även helt vänligt skyddsräcke, ledstång. Därför följer jag gärna flödet av målningar åt vilket håll det än leder. Limbo är dock mer en process än en plats, vill jag tro; målningarna som kontinuerligt blir till därinuti har en tarmigt krängande penselskriftsyta, och de präglas av vilsen precision, osäkrade tillstånd, organisk handling; det slingriga och kalligrafiska motsäger inte återgivning eller gestaltning, men erbjuder multipla avläsningsnivåer vilket är fantastiskt.

Detta får mig att avläsa mig själv och min personliga historik på ett sätt som gör det rimligt att hantera även nuet och omvärlden, samtidens invasiva ström av aggressivt kryptiska intryck. För detta vill jag tacka Stefan Karlsson.

Jag är ett barn och jag är vuxen nu, en skapande människa med väckta ögon.

Har ett uppdrag. Smiter ur självcentrering
om det går, och lyssnar på inga röster,
som om ingenting vore rikt på genklang,
sanning, insikt, trevande känselgroddar
upp ur iakttagelsers döda mörker.
Det är trivsamt tungt att förmedla tankar
just i dag; det somriga vädret hjälper.
Har ett uppdrag. Skriver och samlar bilder
från en sjukdomsnatt (eller flera hundra)
och min sommardag glider in i skymning
full av dåtid. Kanske är arbetsbördan
inte bara lätt utan full av bärkraft?

Svårt att sova. Men det är acceptabelt
hävdar sjukhusledningen under sängen.
Andra röster önskar sig sömntabletter
eller sprit, men täcket är tungt, min vilja
lätt och flyktig (maskrosens fjun i vinden
eller virveldamm, det är andens sanning).
Något pågår, handlingen tätnar, mörknar;
ansikten på rad och ett livligt kranium
sammanträder; allvarlig samtalstimme
rymmer ändå trevnad och skratt i natten
när de gamla minnenas stenar kastas
här i detta glashus, min dröm, min vaka.

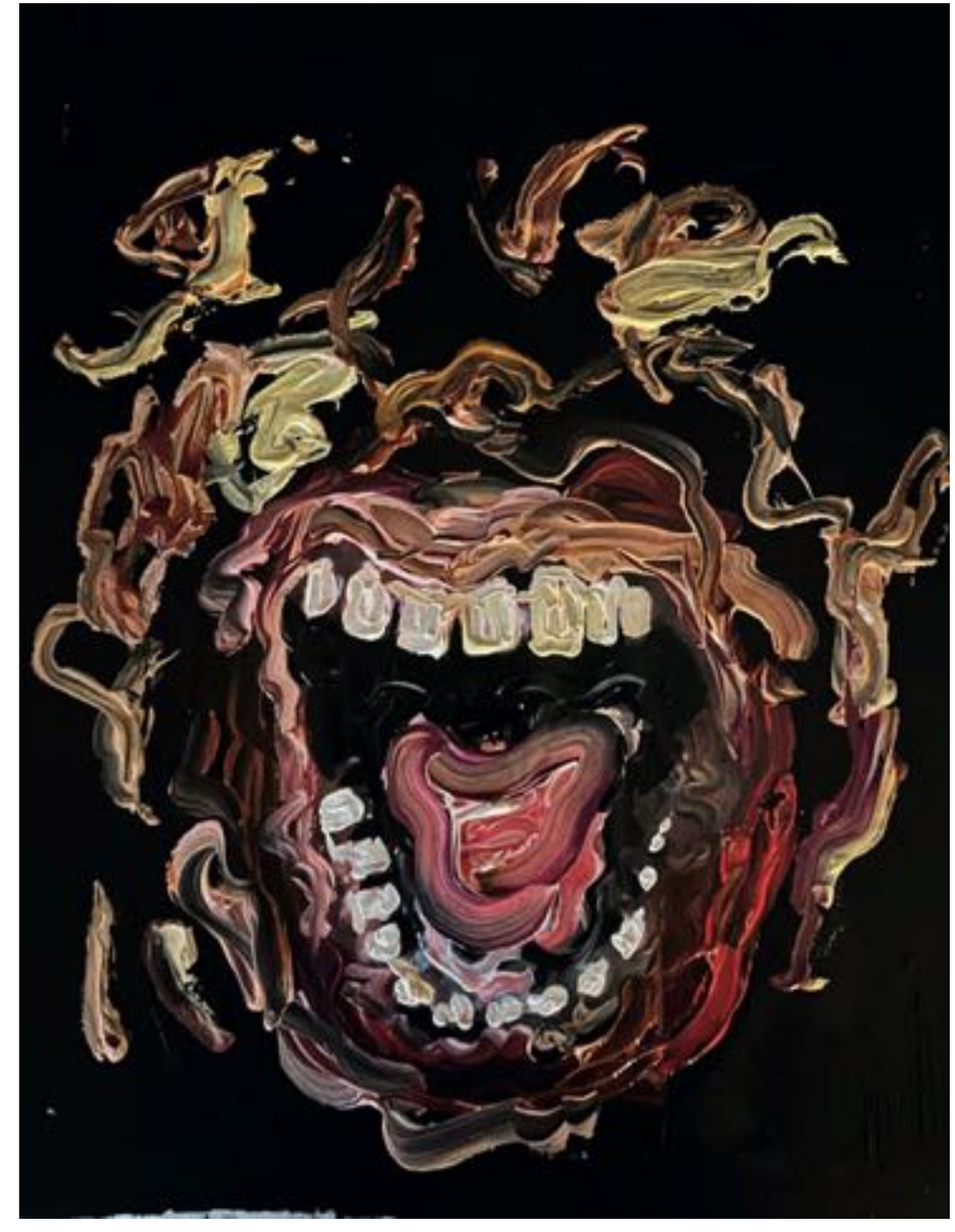
Så blir tyngden frisläppt av bäddmadrassen,
det vill säga sjunkandets kropp har vaknat
och fått sväva neråt i sammanträdets
vittra sällskap, sovande, skärpt, som vittne.
Många ting och tankar blir till i mörkret,
larvlikt penselskrivna, som trasselsmetad
köttslighet med åsikter, ord och avsikt
utanför det språk vi till vardags brukar,
måleri i fallande svärtad luftström,
eller tankens speglade inre öppning
ut mot villervalla och verkligheter;
är jag där? är kropparna borta? döda?

Ting och smetfigurer har allt att vinna,
debatterar levandets plus och minus
inför ett beslut — men vad gäller saken?
Mötessekreteraren, det vill säga
jag, har ingen aning, noterar flyktigt,
låter penseldragen bestämma ämne
under fallet genom ett moln av glaskross
som förtjusar, glittrande fält, förtrollning,
kommer av mig, glömmer mitt dumma uppdrag
inför denna syn. Deras röster kvarstår
men jag bara tittar, studerar, häpnar
över mängden målningar här i virveln —

*Leif Holmstrand*









## DET KUNDE VARIT JAG

Francis Bacon lär ha sagt ”Mitt måleri är inte våldsamt; det är livet som är våldsamt”, en devis som också skulle kunna ha ramlat ur Stefan Karlssons mun.

För precis som den äldre brittiske målaren nöjer han sig inte med något finlir. Med sin konst tycks han istället sträva efter att blotta mardrömmar, fast dessa maror är inte så drömska som man kan eller vill tro – de finns mitt ibland oss. Det gäller bara att hålla ögonen öppna.

Men till skillnad från när Francis Bacon var verksam, det vill säga under 1900-talet, har det blivit alltmer tabu att skildra tillstånd som inte anses förenliga med ett ”lyckligt liv”. Trots att vi, eller kanske just därför, numera verkar ha en ändlös tillgång till skriftlig och bildbaserad information om vad som dagligen sker i krigsdrabbade länder eller med personer som det har gått dåligt för, är det inget som påverkar uppfattningen om vad den gängse konsumenten vill ha. Det talas istället om ”feelgood”, ett uttryck som i mina öron mest beskriver en ”sticka-huvudet-i-sanden-mentalitet”, alltså en inställning som inte kan utgå från något annat än lögner och feghet.

Den digitala gentrifieringen har i sin tur lett till att människor inte längre vågar visa upp sina psykiska eller fysiska svagheter, och om de ändå gör det, är det något som det ska slås mynt av. Defekter får alltså inte lov att finnas, om de nu inte är nyttiga eller lukrativa på något sätt.

**Stefan Karlssons målningar revolterar på så vis mot sin samtid.**

Uttrycket: ”If it bleeds, it leads” må stämma när det kommer till braskande kriminalromaner eller tidningsframsidor, men när man har att göra med bildkonst är det ändå relativt få som vill ha målningar av ruttnande fentanylmissbrukare ovanför soffan. Detta faktum är också en av anledningarna till att Stefan Karlsson gestaltar just fentanylmissbrukare i sina målningar – dessa verk är svåra att sälja. Och liksom mycket som har visat sig svårt att sälja, är de här verken kvalitativa på grund av att de skaver och pekar på något som är allvarligt fel i samhället, i detta fall det amerikanska samhället, som alltid har varit ett föregångsland för oss här i Sverige. Där, i USA, skördar opioidepidemin dagligennya offer, en sjuka som för övrigt aldrig hade nått sådana höjder om det inte vore för läkemedelsindustrin och dess vettvilliga marknadsföring av OxyContin under 1990-talet.

**Det är lätt att hamna på botten, mycket lättare än många vill påskina.**

Och jag tror att Stefan Karlsson delvis har valt att skildra dessa tragiska, men högst mänskliga livsöden, som ett sätt att be om ursäkt till både sig själv och andra, för det fanns en tid då han hade en rätt så okritisk inställning till läkemedelsbranschen och även till marknadsekonomin som drivs av Moderaterna, men det skulle behövas en enskild text för att bena ut vad som skedde under denna märkliga tidsperiod, och det får således vänta.

**Återigen – vem som helst kan hamna på botten.**

Stefan, liksom jag, har varit nära flera gånger. Man kan råka ut för något som gör att man tappar taget och förlorar hus och hem, men man kan också utlösa händelseförloppet på egen hand. Om man lever med ett medfött riskbeteende, hör det inte till ovanligheterna att man söker upp situationer som kan vara farliga för en. Det kan ske av pur nyfikenhet. Man vill helt enkelt ta reda på sanningen.

Eftersom jag känner Stefan mycket väl, har vi många gånger pratat om just detta beteendedrag. I denna veva har vi också pratat om hans pappa, som var alkoholist, och att Stefan troligen också hade hamnat i ett drogmissbruk om det inte vore för hans intensiva kärlek till konsten. För Stefan har mer än en gång suttit

bredvid vänner när de har injicerat heroin, och fast han aldrig såg ner på dem för deras ohälsosamma vana, tackade han alltid nej till att följa deras exempel. Något höll honom tillbaka. Men detta något hade inget med förakt att göra, för han ansåg sig aldrig vara bättre än dem, han var bara alltför rädd om sitt liv, han ville ju fortsätta göra konst och det kunde han inte göra ifall han överdoserade och dog.

Nu har Stefan slutat dricka, helt och hållet. Och kärleken till konsten har aldrig varit större. Den har faktiskt växt sig så otroligt stor att varje vaken stund går åt till att vilja måla. Men hans motiv är, som sagt, långt ifrån rosenskimrande. Alla dessa utslagna människor och abnorma kroppar ter sig både som den amerikanska drömmens slagsida och en hopgyttring av diverse krigsbilder. Det är sådana scenersom den dominerande kulturen önskar sopa under mattan och glömma bort. Scenerna påminner nämligen om att det vid sidan om all framgång och lycka samexisterar en verklighet som är en reell konsekvens av ojämlikhet.

I mötet med Stefan Karlssons målningar borde därför fler människor tänka: ”Det kunde varit jag”. Och om de då tittar åt ett annat håll, får åtminstone jag en våldsam lust att trycka upp målningarna i deras förnumstiga ansikten och skrika:

**”JO, DET KUNDE VISST HA VARIT DU!”**

*Sara Arvidsson*









## DE SVARTA MÅLNINGARNA

Hur kan måleri ta med betraktaren till ett dödsrike, där allt mänskligt förefaller upplöst, på ett sätt som verkar lustfyllt, rent av livsbejakande? På vilken plats, utifrån vilka erfarenheter och med vilka konsthistoriska referenspunkter tar ett sådant skapande form? Frågorna ställs i förhållande till en ny fas i ett av Sveriges viktigaste konstnärskap under det sena 1900-talet och början av 2000-talet, en fas som omfattar ett stilskifte som förefaller både självklart och överraskande.

Ordet limbo härstammar från latinets limbus, som betecknar ett gränsområde; lexikaliskt närbesläktat är limes, gräns, vilket har gett upphov till engelskans limit och franskans limite. Teologiskt förknippas limbo inom katolicismen med ett slags existenssfär reserverad för avlidna människor som varken getts tillträde till paradiset eller förpassats till helvetet: typfallet är ett spädbarn som dött innan det hunnit döpas, innan dess existens urskilt sig och förts in i den kristna ordningen. Limbo är ingenstans, utanför såväl frälsning som fördömelse.

Som återkommande titel för en serie av målningar av Stefan Karlsson från 2025–2026 förknippas limbo med en bildvärld präglad av utanförskap, ångest och desintegration. Det egna ansiktet, människor omkring honom, olika motiv med kopplingar till konsthistorien eller den pågående opioidkatastrofen i USA, med mera, gestaltas med virvlande gula och vita nyanser, ofta mot en svart bakgrund. En deformerande vektor av desperation får bildplanet att skälva. Den barocka chiaroscuro-teknikens teatraliska dimension – där en alienerande fond av becksvart natt omger figurer som överraskas av ett bländande ljus – kombineras med en expressionism som pressats till det yttersta, som det verkar bortom de råmärken som satts under 1900-talet av målare som till exempel nederländsk-amerikanske Willem De Kooning eller brittiske Francis Bacon. Tungt materialiserade ansikten och kroppar framstår samtidigt som förvrängda hologram, speglingar som kröker sig på en mörk vattenyta. Både den seende och det sedda tycks våldsamt förvridna.

I ett självporträtt gapar ett svart hål mitt i ansiktet på en gestalt som liknar Karlsson själv. På olika sätt framstår målningarna som attacker på själva perceptionen, jagets gränssnitt mot omvärlden. Eller är det frågan om ett outhärdligt sanningsseende? Kärnan i tillvaron, i människan själv, visar sig vara tom, till och med vämjelig och och frånstötande. Det råder ”storm i den pelare som bär”, för att knyta an till enrad från poeten Rainer Maria Rilkes dikt ”Gong”, använd av författaren Andreas Lundberg som titel till sin roman från 2016. *Storm i den pelare som bär* är en inifrånskildring av det psykiska lidandets inferno, en värld som Karlsson har god kännedom om, dels från sitt tidigare arbete som skötare på Lillhagens sjukhus på Hisingen, dels som konstnärlig ledare vid konstateljén för inneliggande patienter i Göteborgs psykiatri, en funktion som han uppburit med bravur under de senaste nio åren. Lundbergs text skrevs på mobiltelefon under en vistelse på en av Sahlgrenskas psykiatriska avdelningar – bara några år innan Karlsson startade projektet med en konstateljé för patienter i samma byggnad. Romanen beskriver en existens som förefaller frätas sönder, delvis av elektrokonvulsiv behandling, men ännu mer av ett slags inneboende självdestruktivitet, som utlösts av en för berättarjaget plågsam separation. Karlsson har under många år vistats nära dessa tillvarons ytterkanter, erfarenhetsdomäner där kropp, språk och bild bryter samman. På följande vis kan Lundberg ge ångesten en närmast materiell skepnad:

*Stum grå larvhud, förtjockad år efter år, plötsligt vrängd ut och in, blottande en blöt röd stjärnhimmel av naket skrikande nervceller. Smärtan har ingen gräns. Det finns ingen här. Dånet av smärta, våg efter våg. Upplöst som ett ofullgånget foster. En ryggrad, en kranieplatta, ett käkben bland tångruskorna.*[1]

Stycket fortsätter med att berättaren blir fastspänd och tvångsmedicinerad. Karlsson har under många år träffat patienter när de har vistats i dessa ”skändningens upplösta labyrinter”[2]. Han har mött dem med intresse och medkänsla, och alltid sporrat dem att överskrida det förtvivlade bristögonblicket och rikta sig mot något bortom sig själva – genom att vända sig till skapandet, hur anspråkslöst det än må te sig i det enskilda fallet. Karlsson har också genomgående på ett solidariskt sätt upprättat jämlikhet mellan sig själv och patienterna; hans motstånd mot hierarkier gör det till en självklarhet för honom – det är inget han behöver anstränga sig för att göra, snarare tillhör det hans väsen. Den som över tid och med känsligheten i behåll möter extremer av psykiskt lidande kan inte undgå att förändras av erfarenheten. Människans skörhet blir uppenbar. Risken för fragmentering. Avgrunden, ångestvrålet under hinnan av normalitet. Det är därför inte förvånande att Karlssons nära kännedom om psykiatriska tillstånd visar sig i hans eget skapande – den underbygger hans brutala gestaltning av människan, utgör en reservoar ur vilken måleriska uttryck kan hämtas.

En annan association går till författaren Lars Noréns expansiva sextiotalspoesi, som bland annat tematiserar en psykiatrisk erfarenhet och präglas av hallucinatoriska inslag och själslig klyvning. Ordflödena i diktsamlingarna som litteraturvetaren Mikael van Reis samlar under beteckningen schizopoesi upprättar varken kontinuitet eller

helhet.[3] Den poetiska stilen utgår från ett psykotiskt språk som förkastar all ordning. Konturerna av resonemang anas men bryts sönder – något djupt mänskligt och distanserat maskinellt gör sig simultant närvarande. I ett slags omvänd position i förhållande till romantikens tilltro till jagets förmåga att assimilera världen tycks själva de redskap som används för att förstå omgivningen – sinnena, språket och den egna inlevelseförmågan – satta ur funktion, eller kanske snarare leva sina egna liv. van Reis talar om att det är ”jagskapelsens brustna dialektik som är konstens källa”[4]. Det defekta jaget sammanfaller med en litterär konkretism – observerade fenomen nivelleras till en ostrukturerad mängd information, som inte kan placeras på en värdeskala. Inom konstens 60-tal genomförde popkonsten en liknande värdeutjämning; i sammanhanget kan Karlssons målningar även ibland likna ett slags popkonst, fast nedsmutsad, fråntagen sin upphöjda aura.

I diktsamlingen *Stupor. Nobody knows you when you're down and out* (1968) kommenterar Norén explicit en schizofren hållning som konstnärligt fruktbar:

*Naturligtvis skriver jag inte en bok om en sjukdom, men jag suggererar vissa tillstånd ur något som kan vara en sjukdom, vissa produktiva emulsioner som är nyttiga: en åtminstone för mig alltid lika ny uppfattning av en varje dag förnyad värld… eller som Michaux formulerar det: ”identiteten som ett prekärt balansförhållande mellan otaliga jagmöjligheter, en massa i ständig rörelse” och jag använder det med slutsatser som jag förstår kan vara s.k. ”schizofrena” om man inte istället betraktade dem som helt naturliga personlighetsförändringar från och mot en ständigt personlighetsförändrande värld.*[5]

Enligt van Reis medför jagets upplösning att Norén kan ”ge gestalt åt ett större medvetande än det individuella”, komma åt ett ”undre språkligt skikt av frigjord, opersonlig subjektivitet”[6]. Jagpositionen som har exploderat är öppen för energiflöden och ett slags positiv, om än dödsmärkt, gränslöshet: det finns ingen slutpunkt eftersom den redan är passerad. Här tangerar vi Karlssons aktuella måleri, som förefaller skapa en ändlös rymd – möjligen kan vi närma oss dessa verk med den analoga termen schizomåleri. När betraktaren möter bild efter bild i Karlssons vidsträckta dödsgallerier uppstår en förnimmelse av att redan vara på andra sidan; på andra sidan samhället, på andra sidan livet – i ett tomrum utan stopp.

I de enskilda verken tar jag bland annat fasta på hur Karlssons teknik, de oscillerande penseldragen, får motivens konturer att vibrera: allt skälver, går sönder, fragmenteras; i porträtten gäller det särskilt partierna kring munnen, som om själva talförmågan



har fallit samman. Munnar gapar tomt eller skrattar demoniskt i avhuggna huvuden. Ansikten äts sönder av de omgivande skuggorna. Formen pressas till oigenkännlighetens gräns. Några ljuspunkter påminner ibland om det mänskliga hos dessa skuggvarelser, ett sorts Hades invånare: de utgörs av ögonen, som stundtals lyser vita ur mörkret, desperat kontaktsökande i en mörk värld underkastad dödsdriften och det Norénska ”trancherade medvetandet”[7] – ett tillstånd som transponerat till Karlssons måleri kan stå för ett slags skivat, sönderskuret seende. Liknar inte verken ibland vävnadsprover förstorade i mikroskop? Klumpar av cellulära skräckvågor?

Den spanske konstnären Francisco de Goya flyttade på ålderns höst in i en villa i utkanterna av Madrid som blivit omnämnd som Quinta del Sordo, den döves hus. På innerväggarna målade han en serie på omkring femton målningar i stora format som färgmässigt domineras av svart, grått och ockra. De bildade ursprungligen en dyster och drömsk interiör, som Goya således tillbringade sin vardag i, som om han frivilligt kapslade in sig i en skoningslös vision om människan. Dessa Goyas så kallade svarta målningar har gått till konsthistorien som föregångare till modernistiska stilar som expressionism och surrealism – något i deras uttryck överskrider sin tid, besitter en uttryckskraft som gör dem tidlösa. På det sättet tillhör de en utvald skara konstnärliga arbeten som i efterhand upprättats som avgörande för konstens utveckling, utan att någon hade kunnat ana det i samtiden – konsthistoriker placerar till exempel Rembrandts sena måleri i samma kategori. De rör sig om verk som formar framtiden, snarare än att de formas av sin tid. Modernismen finns i alla epoker, för den som kan urskilja den.

Goyas verk har tolkats på många olika sätt och stretar emot alla entydiga uppfattningar. Några av dem har mytologiska motiv, vilka understryker deras existentiella anslag. Guden Saturnus i den romerska mytologin fångas mitt i handlingen att äta det blodiga liket efter sin son, vars huvud han synbarligen redan har bitit av – enligt en profetia skulle Saturnus störtas av sina barn, varför han dödade dem och åt upp dem innan de kunde utgöra ett hot mot hans styre. I myten lyckas Saturnus hustru rädda undan ett av barnen, Jupiter, som till slut fullbordar förutsägelsen och tar sin faders plats som gudarnas konung. Goyas målning är anslående för den fria gestaltningen, som förvrider Saturnus kropp så att han mer liknar ett böjt, knotigt djur än en gudom, och uttrycket i huvudpersonens ansikte: det tycks fånga vansinnets essens, skräcken som leder till kannibalism, och ett slags chock inför sina egna handlingar. Goya aktualiserar existensens villkor – åldrandet, förfallet, maktförlusten, tidens obönhörliga gång som Saturnus (som är tidens gud) försöker stå emot men som inte

ens han kan förhindra – hans barbariska självhävdelse ter sig både avskyvärd och mänsklig. Som en bild av en fadersgestalt förebådar målningen Gudsbegreppets och den patriarkala ordningens kollaps under seklen efter Goya.

I en annan målning, *Atropos*, gestaltas de tre ödesgudinnorna som styr över varje människoliv – en av dem, Atropos, klipper av livets tråd med sin sax. De svävar över ett öde landskap, inbegripna i ett slags luftburen brottningskamp med en mansgestalt som med bundna händer ges en slavs attribut. Underkastelsen under en godtycklig ändlighet framstår som människans lott. Både verkets rumsliga dimension och gestaltningen av de flygande aktörerna ter sig skrämmande – existensen utspelar sig i ett tomrum, en avgrund, utan fästpunkter, utan beskydd. Goyas uttolkare har försökt att förstå verken såväl utifrån hans personliga öde (isoleringen som han levde i under slutet av sitt liv) som tidens politiska händelser, med Napoleons erövring av Spanien och det spanska folkets lidande under franskt styre. Spännvidden av tolkningar talar som sagt för att Goya i dessa verk snarare har fångat något allmänmänskligt och oberoende av kontext, en mullrande mollton i tillvaron.

I samma vakuum, med liknande mytologiska anspelningar och i en snarlik svärta, tycks Karlssons limbomålningar utspela sig: kanske kan man kalla dem hans, i samklang med Goyas berömda verk, svarta målningar. Betyder det att Karlsson, en av de mest framträdande postmodernisterna i svensk konst, genom att kanalisera Goya gått och blivit romantiker? Vändningen skulle i så fall kanske inte vara så oväntad som man skulle kunna tro; som konstforskaren Kristoffer Arvidsson har påvisat är postmodernismen i själva verket genomsyrad av romantiken[8] – det fragmentariska, ironiska, subjektiva inom 1800-talsromantiken dras bara till sin spets. Romantikens känslosamma teman återbrukas som ekon: romantikens ruinromantik övergår till ruinerna av romantiken. Att göra uppror mot konstens storvulenhet och relativisera dess humanistiska anspråk, hållningar som genomsyrar postmodernismen, utgår samtidigt från en kärlek till uttrycken som dekonstrueras. Är Karlssons anammande av ett känslomässigt drabbande måleri inskriven i hans konstnärliga bana redanfrån början?

I likhet med Goyas svarta målningar skapar Karlssons verk en egen värld, ett panorama av död, förödelse och svärta. Det saknas inte heller mytologiska inslag eller kopplingar till den kristna traditionen: den svarta korpen som symboliserar döden och Johannes döparens huvud på ett fat, till exempel. De många avhuggna huvudena erinrar om skildringar av kristna martyrer, om än utan högstämt patos – snarare



framstår de som nihilistiska antihelgon. I ett självporträtt i helfigur, bakifrån, har konstnären fått änglavingar och svävar över vattenytan vid Strandön – det är oklart om han representerar en ljusets eller mörkrets ängel. Självaste Lucifer var en ängel innan han gjorde uppror mot Gud, något som skildras i den engelske poeten John Miltons epos *Paradise Lost* (1667). Det änglalika och det demoniska bebor Karlsson liksom alla oss andra.

Sociala skillnader är betydelselösa i de svarta målningarnas landskap: huvudena på Amerikas grundare förvandlas till ruttnande dödskallar i Karlssons gestaltning av monumentet vid Mount Rushmore, i ett visuellt rum som – om vi betraktar hans nuvarande produktion som en sammanhängande svit – är kontinuerligt med exempelvis en sliten gata där utslagna missbrukare tumlar runt. Det amerikanska samhället, som på ett apokalyptiskt vis styr världens utveckling, återges som en grotesk teaterscen, som i en skrattspegel. I Goyas anda besjälar Karlsson sin dödsvärld med skaparlust och en energi som verkar på gränsen till osund, snudd på manisk. *”Enjoy Your Symptom!”*, som den slovenske filosofen Slavoj Žižek uppmanar oss.[9] Mörkret sprakar och vibrerar. Skuggornas värld ruskar om betraktarens.

Om Karlssons svarta målningar har ett släktskap med Goyas genom sina motiv, sin svärta och sin karaktär av att utgöra en sammanhållen vision av världen, har de med avseende på penselföring och gestaltning som tidigare nämnts samband med expressionismen. Denna stil, från sekelskiftet 1900, medför att den linjära uppbyggnaden av motivet och dess rumsliga verkan inte längre behöver följa hur verkligheten ser ut, utan kan förvrängas och deformeras på ett sätt som förmedlar ett känslomässigt budskap. Metoden kan innebära ett förenklande eller abstraherande av motivet, som i så fall inte enbart har en analytisk eller estetiserande funktion – det handlar om att materialisera det psykologiska eller existentiella, människans inre värld. När Edvard Munch reducerar den ångestridna huvudpersonen i målningen *Skriet* (olika versioner, 1893–1910) till en förenklad, böljande ellips, med ett runthål till mun, är det inte en intellektuell övning: Munch vill hitta det mest talande uttrycket för ångest. I den strävan sker den formmässiga deformeringen av figuren och landskapet: både himlen och de omgivande bergen ingår i samma ondulerande rörelse som den skrikande figuren; alla är de fångade i organiskt rundade färgfält, påminnande om stiliseringen som kan uppstå med träsnittstekniken, som Munch var väl bekant med. Ångestens inverkan utsträcker sig över hela subjektets värld, drar in allt omkring sig i sin obevekliga virvel. Att Munch kan ladda en bild med ett sådant emotionellt överskott och samtidigt behålla kontrollen över den är nyckeln till verkets storhet. Upprättas en balans genom att det emotionella införlivas i en kompositionell helhet, med sina inneboende krav – som håller det känslomässiga på plats, så att betraktaren kan ta emot det?

Frågan aktualiserar en konstnärlig paradox inom expressionismen. Känslokraften är i fokus: verket ska vara gränslöst, tippa över i dramatik, samtidigt så får det inte fullständigt urarta i kaos – då upphör dess kommunikativa funktion. Karlsson hittar sin väg i frågan genom att hålla fast vid verkligheten, men bearbeta den så att dess konturer suddas ut och krusar sig i upprepade vågrörelser. Föregångare till tekniken utgörs av konstnärer som den franske 1800-talsmålaren Adolphe Monticelli och den nederländske postimpressionisten Vincent van Gogh (för vilken Monticelli var en förebild), som med sina respektive stilar tillförde måleriet desorienterande, neurotisk energi.

Hos både Monticelli och van Gogh blir den generösa färgpåläggningen ett handfast medel att intensifiera bildplanet, förhöja återgivningen av världen – men på detaljnivån tillförs färgen på helt olika sätt. Hos Monticelli ter sig färgen utkastad mer fläckvis på duken, prickar och droppar av färg som likt stjärnor på himlen upplöser formernas sammanhållning, medan van Gogh, med inspiration från bland annat japanska träsnitt, laborerar med tydligt formade penseldrag, ordnade i till exempel diagonala kärvar eller krullande snirklar. Karlssons arbete knyter an till dessa konsthistoriska föregångare och premierar kraftfulla färgsjok som vrider sig och krumbuktar i vippande dallringar. Uttrycket sänder tydliga signaler om den konkreta världen är upplöst, fragmenterad och saknar grund att stå på. Den linjära ordningen är skenbar, i bästa fall ett slags önskvärd hallucination. All materia är kaos.

De svarta målningarnas bild av världen är fasansfull, men tack vare den konstnärliga bearbetningen blir den möjlig att omfatta – något ordlöst och omöjligt attsymbolisera införlivas i en kollektiv förståelse. I det här perspektivet framstår Karlssons kärlek till konsten och konsthistorien som en ännu mer grundläggande förutsättning för limbomålningarna än alla år han arbetat med psykiatriska patienter. Konsten tycks för honom fungera som ett värn mot hotande mörka krafter, en nödvändig kanalisering av psykisk smärta, och en minsta gemensamma nämnare för det mänskliga: den kommunicerar med oss och förenar oss när inget annat gör det. Kan den konstnärliga gestaltningen av upplösning och undergång vara ett sätt att värja sig, kringgå eller skjuta upp förverkligandet av det negativa? Kan sjukdomens och dödens konst hålla oss levande?

*Johannes Nordholm*

## Noter

1. Lundberg, Andreas (2016). *Storm i den pelare som bär*. Stockholm: Modernista, s.58.
2. Ibid., s. 122.
3. van Reis, Mikael (1997). *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963-1983*, Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, s. 93. Begreppet används i förhållande till diktsamlingarna *Inledning n:r 2 till SCHIZZ* (1965), *Encyklopedi. Mémoires sur la fermentation 1-3* (1966) och *Stupor. Nobody knows you when you're down and out* (1968), samtliga utgivna på Bonniers.
4. Ibid., s. 16.
5. Norén, Lars (1968). *Stupor. Nobody knows you when you're down and out*. Stockholm: Bonniers, s. 9.
6. van Reis,1997, s. 90.
7. Ibid., s. 93.
8. Arvidsson, Kristoffer (2008). *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Göteborg: Göteborgs Universitet, Acta Universitatis Gothoburgensis. Arvidsson frågar sig bland annat "Kan romantiken sägas vara postmodernistisk, och postmodernismen romantisk?", s.13.
9. Žižek, Slavoj (1992/2008). *Enjoy Your Symptom!* New York: Routledge.















## ATT GESTALTA DET ORDLÖSA

I den här texten diskuteras hur betraktaren av en bild påverkas av vetskapen om att upphovspersonen har genomgått eller genomgår en psykiatrisk behandling. I uppsatsen problematiseras därmed också frågeställningen: Hur fruktbart är det att analysera skapandet i termer av sjukdomskonst?

Vidare avhandlas frågan om det konstnärliga subjektets drivkrafter och förhållande till det psykiska lidandet. Vad går att förstå av förhållandet mellan konstnärens historia och hans eller hennes verk? Var går gränsen för förståelsen av en persons kreativitet?

Låt oss initialt ställa två förhållningssätt mot varandra. Vi kan analysera ett konstverk utan att intressera oss för förbindelsen mellan konstnären och verket. Vi försöker fånga verkets essens och bortser från dess skapare och/eller uppkomsthistoria. Ett sådant förhållningssätt skulle kunna kallas ett strukturalistiskt anslag. Men vi kan också försöka förstå relationen mellan konstverket och personen som producerat det. På vilket sätt finns subjektet närvarande i sin skapelse? Vilket förhållande finns det mellan konstnärens historia och artefakten? Ett sådant angreppssätt skulle kunna benämnas ett hermeneutiskt anslag.

### Konsten och psykiatrin

Under den ljusa försommaren 2025 fångades jag av Göteborgs stadsmuseums utställning *Lillhagen i färg*; en stor retrospektiv visning med över 250 verk av patienter som varit inskrivna vid Lillhagens sjukhus, vars verksamhet inleddes 1932 och upphörde 2013.[1] Frågeställningar knutna till konstnärens utsatthet och till svårigheten att definiera vad konst är tog tag i mig på nytt.

Med anledning av utställningen formades några provisoriska distinktioner: En konstnär kan på ett eller annat sätt under kortare eller längre tid vara en patient inom den psykiatriska vården; en konstnär kan söka andra vägar att ta sig an sitt psykiska lidande, till exempel genom att göra ett psykoterapeutiskt arbete utanför sjukvården; en konstnär kan leva i sin kreativitet utan att ha förbindelse till vare sig läkarvetenskapen eller psykoterapin; konstnären kan leva med och i sitt konstnärskap. Dessa olika förhållningssätt till det psykiska lidandet finns representerade i konsthistorien. Man kan därmed också på goda grunder hävda att en konstnär är och förblir konstnär oberoende av hur han eller hon förhåller sig till sin psykiska belägenhet.



Vi kan även föreställa oss att det finns en psykiatrisk patient, som genom att ha ingått i en behandlingsstruktur inom vilken individen getts möjligheten att uttrycka sig i bilder, också blir en konstnär som erkänns av andra konstnärer, konstkritiker, konstvetare, konstnärliga institutioner och till sist även av konsthandlare. Vi kan också tänka oss en psykiatrisk patient som fått möjligheten att förmedla sitt inre liv i bilder utan att någon extern tredje part tar sig an konstverket. Att vilja uttrycka sig i bilder betyder inte nödvändigtvis att den enskilde definierar sig som bildkonstnär eller att någon annan människa uppfattar personen som konstnär.[2] Vi kan i en sådan struktur utgå från att skapandet av bilder kan ha en meningsbärande funktion för den enskilde och kanske till och med en läkande effekt utan att alstret inkorporeras i det som vanligtvis omgärdar en konstnärlig praktik.

Jag besökte Kungl. Konsthögskolan, ”Mejan”, på Skeppsholmen i Stockholm under sommaren 2025. Där träffade jag en vacker julidag Tilde Björk, som höll på att avsluta sin konstnärliga utbildning. Hon hade kontaktat mig för att hon ville att vi skulle ha ett samtal om hennes konst. Hon sände mig sin portfolio och jag blev berörd av hennes verk; av avgjutna händer som sträcker sig upp mot skyn och av gestaltandet av en fluga som befann sig i mitten av två av hennes dukar. Min läsning av Marguerite Duras (1914-1996) beskrivning av en blåsvart flugas dödskamp blev närvarande i mötet med hennes målningar. Flugan förmänskligades och fick ett nytt liv.[3]

Jag fick även ett brev i vilket hon berättade om sin bakgrund, som, liksom alla sanna beskrivningar av en uppväxt, innehöll moment av prövningar. När vi talade med varandra slogs jag av att jag inte tänkte på hennes historia. Den utsatthet hon skildrat var frånvarande i vårt samtal; i hennes konst var den närvarande i sin frånvaro.

En dag, i anslutning till att jag på nytt började reflektera över vilket förhållande det kan finnas mellan den enskildes personhistoria och dennes yrkesverksamma liv, bestämde jag mig för att på nära håll granska den färgteckning av Carl Fredrik Hill som pryder ena väggen i min matsal. Hill hemsöktes av ”tillfällig sinnessjukdom” och fördes i början av 1878, 28 år gammal, till *La Maison de Santé i Passy* utanför Paris. Teckningen benämns av konstvetare som sjukdomskonst. Jag upplever och tänker att Hills teckningar, precis som hans oljemålningar, är drabbande. Begåvningen liksom sårbarheten visar sig i allt det Hill gjorde, om än på olika sätt. *Det blommande fruktträdet*, som målades försommaren 1877 i Bois-le-Roi och nu hänger på Göteborgs konstmuseum, och färgteckningen i min matsal bärs upp av samma konstnärssjäl: Olika uttrycksformer men framställda av ett analogt väsen.

Jag undrar; är det verkligen rimligt att tänka i termer av sjukdomskonst? Snarare, tror jag, handlar det om konst utmejslad av ett subjekt som definierar sig självt och definieras av omvärlden på det ena eller andra sättet; konst som antingen är angelägen och berör eller sådan som inte når fram. I Hills fall handlar det om en teckning som han gjorde när han befann sig i förbindelse med den psykiatriska sjukvården, och en målning han skapade då han inte hade någon sådan kontakt. Samma okuvliga konstnärskap visade sig under olika betingelser och på skilda sätt.

*Lillhagen i färg*, som visades på Göteborgs stadsmuseum, och inte på Göteborgs konstmuseum, synliggör att människor har ett inneboende behov av att bearbeta sin mångfacetterade inre värld. Ett relativt stort antal personer fick under mer än tre decennier, från 1957 till 1988, möjligheten att göra det med penslar, kritor och lera på Lillhagens sjukhus.[4] Det utställningen åskådliggjorde är av vital betydelse: Det kan bli avgörande att få tillåtelse att gestalta det ordlösa. Uppenbarade inte *Lillhagen i färg* denna längtan?

**Den konstnärliga tillhörigheten**

Visade inte verksamheten vid Lillhagens sjukhus också på behovet av att få till stånd ett institutionellt sammanhang – en skola, en verkstad, en ateljé – som kan möjliggöra för människor att verka som skapande subjekt? Det finns ord som banar väg för att den enskilde kan uppfatta sig som konstnärligt verksam; ”Jag skall gå till *skolan* för att färdigställa mina bilder tillsammans med *klasskamraterna* och jag vet om att min *lärare* dessutom kommer att finnas på plats.” Eller i en senare fas; ”Jag skall cykla ned till min *ateljé* tidigt imorgon för att arbeta med några av de målningar jag kommer att *ställa ut* i höst på *Galleri X*.” Eller; ”A har *beställt* ett verk av mig och jag kommer att ägna mig åt det under det kommande året.” Men man kan även tänka sig en konstnär eller en författare som föreställer sig att arbetet riktar sig till den frånvarande, till honom eller henne som inte finns kvar på jorden, eller till den evigt frånvarande; till det transcendenta. Man kan dessutom utgå från att det finns olika variationer av dessa förhållningssätt liksom att dessa gränsöverskridande former – hybrider – förändras med tidens gång för den enskilde.

Vi ändrar perspektiv och vrider på frågeställningen: Vad tänker konstnären själv om vad som driver honom eller henne i skapandet? Den enskilde konstnären kan påstå sig styras av olika motiv som inte nödvändigtvis är de enda, och i vissa fall inte ens de mest avgörande orsakerna till den konstnärliga ansträngningen. De påstådda motiven kan vara ett försök att ge en språklig struktur åt ett solitärt yrkesliv. Konstnären kan också hävda att orsaken till konstnärskapet är irrelevant medan den konstnärliga verksamheten och verken är det primära; ”Jag bara vet om att jag måste gå till ateljén. Det finns inget annat arbete som betyder lika mycket för mig. Det är alltid i första hand färgerna och målningarna som ropar mig till ateljén. Något som kräver mig och min närvaro så starkt att jag lider när det inte är möjligt att vara där.”

**Tolkningens möjligheter och gränser**

Att försöka förklara drivkrafterna bakom en konstnärs verksamhet kan bli en lika stimulerande som grannlaga uppgift, som kräver såväl känslighet som medvetenhet om de gränser som omgärdar tolkningsarbetet. Kanske får vi många gånger nöja oss med att beskriva de betingelser under vilka ett verk har vuxit fram. Och vi kan med fog lyfta fram att gåtfullheten alltid ackompanjerar förståelsen av förhållandet mellan en bildskapares psykologi – drivkrafter – och dennes skapelse. Det är lika sant för Pablo Picasso (1881–1973) som för en anonym patient, som var aktiv inom ramen för den verksamhet som formades vid Lillhagens sjukhus under mer än trettio år.

Sigmund Freud (1856-1939) hävdade att varför de stora konstnärerna har tillgång till ett ovanligt och genialt sätt att bearbeta avgörande händelser i sina liv kan inte psykoanalysen förklara. Varifrån konstnären får skapandets förmåga är inte en fråga för psykologin[5]; tyvärr måste psykoanalysen lägga ned vapnen inför för att förstå diktaren, skrev Freud.[6]

I ett förord till Marie Bonapartes (1882–1962) psykoanalytiska studie över den amerikanske författaren Edgar Allan Poe (1809–1849) betonar Freud att det är speciellt lockande att studera lagarna för det mänskliga själslivet hos en framstående individ, men att sådana undersökningar inte syftar till att förklara författarens geni.[7]

Kanske studiet av konstnärskapet visar på nödvändigheten av att ge upp föreställningen om att det går att finna kausala förklaringar mellan en persons historia och yrkeslivets frukter. Men att detta uppgivande samtidigt möjliggör en mångfacetterad beskrivning av konstverket liksom en berikande framställning av konstnärskapets historia och fenomenologi.

Den franske idéhistorikern Michel Foucault (1926-1984) lyfte fram i *Vansinnets historia under den klassiska epoken* (*Histoire de la folie à l’âge classique*) från 1961 att det storartade

konstverket inte går att inkorporera i den samhälleliga maktapparatens klassificeringssystem och tolkningsmönster. Förståelsen av konstnären överskrids av verket. Foucault skrev; ”Det finns inget vansinne annat än såsom verkets sista instans – vansinnet definierar konstverkets gränser; *där det finns ett konstverk, finns det inget vansinne*; och likväl är vansinnet samtida med verket eftersom det inviger verkets verkliga existens i tiden. Det ögonblick när verket och vansinnet föds och fullbordas tillsammans är början av den tid när världen finner sig utpekad genom detta verk och ansvarig för vad den är inför verket.”[8]

Foucault exemplifierar sin tanke med den tyske poeten Friedrich Hölderlin (1770–1843), den franske poeten Gérard de Nerval (1808–1855), den tyske filosofen Friedrich Nietzsche (1844–1900), den nederländske bildkonstnären Vincent van Gogh (1853–1890) och den franske dramatikern Antonin Artaud (1896–1948).

Konstverket, som lånar sig till stillheten, utgör också en absolut gräns. Samtidigt som frågorna oundvikligen gör sig påminda; Vilket samband finns det mellan konstnären och verket? Vad förmedlas i målningen?

Konstverket kan dessutom väcka en önskan hos betraktaren att uttrycka sig språkligen. Hur skulle jag kunna tala eller skriva om bilden? Är det möjligt att skapa en publiceringsbar text – en essä eller en vetenskaplig skrift – utifrån målningen? En tolkning som förhåller sig till dem som tidigare har skrivit om konstverket. Eller en artikel, en uppsats eller bok som öppnar upp för ännu oskrivna kommentarer. Konstnären, konstkritikern, konstvetaren och slutligen konsthistorien.

Men vi glömmer inte att det finns bilder – akvareller, målningar, skulpturer, teckningar – som ingen konstkritiker eller konstvetare tar sig an och som aldrig kommer att fogas in i konsthistorien. Individuella skapelser som inte tillhör den offentliga världen. Det handlar om de övergivna bilderna: Betraktade av få, kommenterade av tystnaden.

*Per Magnus Johansson*



## Noter

1. Vi kan notera att även andra psykiatriska sjukhus har samlat konst utförda av patienter. Låt oss ta ett bland flera exempel. I en kort text – ”En annan värld – Konst från Sankt Lars Sjukhus” – skriver Mats Engström om utställningen med samma namn; ”I Region Skånes medicinhistoriska samling finns omkring 600 verk som beskrivs som så kallad patientkonst. Det är verk skapade av patienter på mentalsjukhuset Sankt Lars i Lund. I utställningen visar vi ett urval av dessa föremål. Att kalla verken för patientkonst är på sätt och vis riktigt, då de är skapade av patienter intagna på sjukhuset. Samtidigt vittnar de om en skaparlust och en vilja till kommunikation som är av allmänmänsklig karaktär. I några fall har upphovspersonerna, till exempel Carl Fredrik Hill och Ernst Ljungh, en konstnärlig utbildning bakom sig. Gemensamt för många av verken är att de har lämnat den traditionella bildvärlden bakom sig.” *En annan värld – Konst från Sankt Lars sjukhus*, (2023). Utställningsskrift, opaginerat häfte.
2. Vi bör likaledes konstatera att en person kan skriva regelbundet utan att uppfattas som författare av sig själv eller sin omgivning.
3. Marguerite Duras beskriver hur hon bevittnar en flugas dödskamp: De sista tio till femton minuterna av flugans liv. Den faller slutligen ned från väggen och dör. Dödskampen är över. Beskrivningen är detaljerad, kortfattad och medryckande. Se Marguerite Duras, *Att skriva*, (2014), s 34-41. I svensk översättning av Kennet Klemets (f. 1964). Marguerite Duras, *Écrire*, (1993), s 38-45.
4. I en bok om de så kallade Lillhagenmålarna skriver Eva White (1923–2020): ”Studieverksamheten vid Lillhagens sjukhus tillkom för att ge de 1 500 patienterna chans att komma i kontakt med kultur och samhälle. Intentionerna var fina, anslagen små och fast personal – jag. ” *Lillhagenmålarna*, (1989), s 6.
5. Sigmund Freud, ”Das Interesse an der Psychoanalyse” (1913), *Gesammelte Werke*, (GW) VIII, s 417. I en svensk översättning av Poul Bjerre (1876-1964), ”Den psykoanalytiska intressesfären”. *Psykoanalysen – dess uppkomst, omvandlingar och tillämpning*, (1924). Redigerad av Dr Poul Bjerre, s 31.
6. Sigmund Freud, ”Dostojewski und die Vatertötung” (1928), GW XIV, s 399. ”Dostojevskij och fadermordet”, *Samlade skrifter av Sigmund Freud*, (2006). Band XI, s 391. I en svensk översättning av Ingrid Wikén Bonde (f 1943).
7. Sigmund Freud, GW XVI (1934), s 276; den franska utgåvan kom 1933, den tyska 1934. Det föreligger inte någon svensk översättning. Den tyska originaltexten lyder: Solche Untersuchungen sollen nicht das Genie des Dichters erklären, aber sie zeigen, welche Motive es geweckt haben und welcher Stoff ihm vom Schicksal aufgetragen wurde. Den franska originaltexten: De telles recherches ne prétendent pas expliquer le génie des créateurs, mais elles montrent quels facteurs lui ont donné l’éveil et quelle sorte de matière lui a été imposée par le destin. Marie Bonaparte, *Edgar Poe* I, *Avant-Propos de Sigmund FREUD*, opagnierad sida.
8. Michel Foucault, *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, (1973), s 307. I en svensk översättning av Carl G. Ljungman (1938-2025).Kursiveringen återfinns i originaltexten. Il n’y a de folie que comme instant dernier de l’œuvre – celle-ci la repousse indéfiniment à ses confins ; là où il y a œuvre, il n’y a pas folie ; et pourtant la folie est contemporaine de l’œuvre, puisqu’elle inaugure le temps de sa vérité. L’instant où, ensemble, naissent et s’accomplissent l’œuvre et la folie, c’est le début du temps où le monde se trouve assigné par cette œuvre, et responsable de ce qu’il est devant elle. Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique, (1961), s 304.

## Litteratur


Bonaparte, Marie. *Edgar Poe, I-II, Avant-propos de Sigmund FREUD*, Les Éditions Denoël et Steele, Paris (1933).

Duras, Marguerite. *Écrire*, Éditions Gallimard, Paris (1993).

Duras, Marguerite. *Att skriva*, Ellerströms, Malmö (2014).

Engström, Mats. *En annan värld – Konst från Sankt Lars sjukhus*, Utställningsskrift, opaginerat häfte, Kulturen, Lund (2023).

Foucault, Michel. *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Éditions Plon, Paris (1961).

Foucault, Michel. *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, Aldus, Stockholm (1973).

Freud, Sigmund. "Das Interesse an der Psychoanalyse", *Gesammelte Werke* VIII, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (1945).

Freud, Sigmund. "Den psykoanalytiska intressesfären", *Psykoanalysen – dess uppkomst, omvandlingar och tillämpning*. Redigerad av Dr Poul Bjerre, Natur och Kultur, Stockholm (1924).

Freud, Sigmund."Dostojewski und die Vatertötung", *Gesammelte Werke* XIV, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (1948).

Freud, Sigmund."Dostojevskij och fadermordet", *Samlade skrifter av Sigmund Freud*. Band XI, Natur och Kultur, Stockholm (2007).

Freud, Sigmund. Vorwort, *Gesammelte Werke* XVI, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (1950).

*Lillhagen i färg*. Göteborgs stadsmuseum i samverkan med Medicinhistoriska museet i Göteborg och kulturjournalist Hanna Jedvik. Redaktör och text Robert Wallsson. Bildredaktör Annika Engström. Med stöd från Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur, Göteborg (2025).

White, Eva. *Lillhagenmålarna*, Tre Böcker, Göteborg (1989).























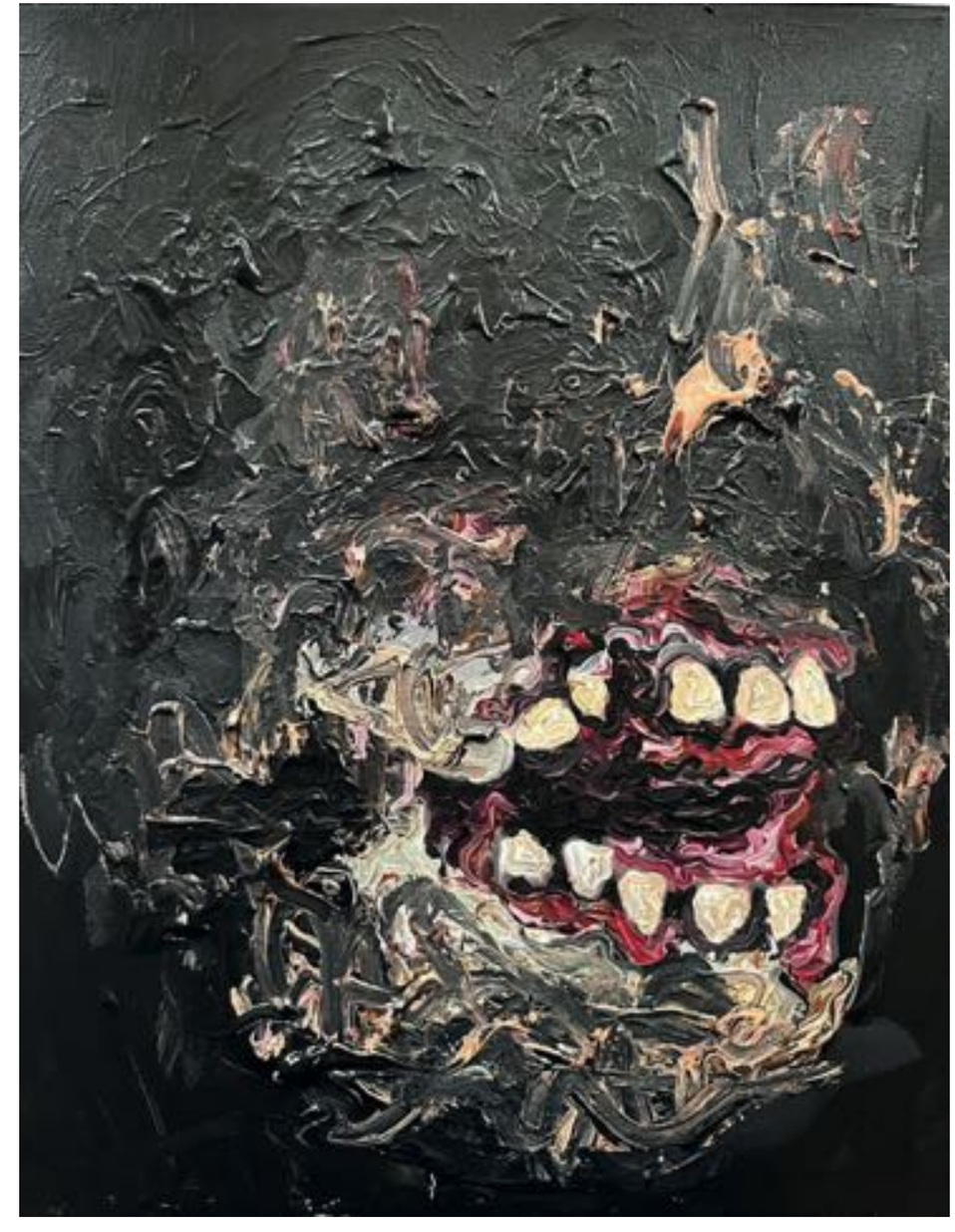




















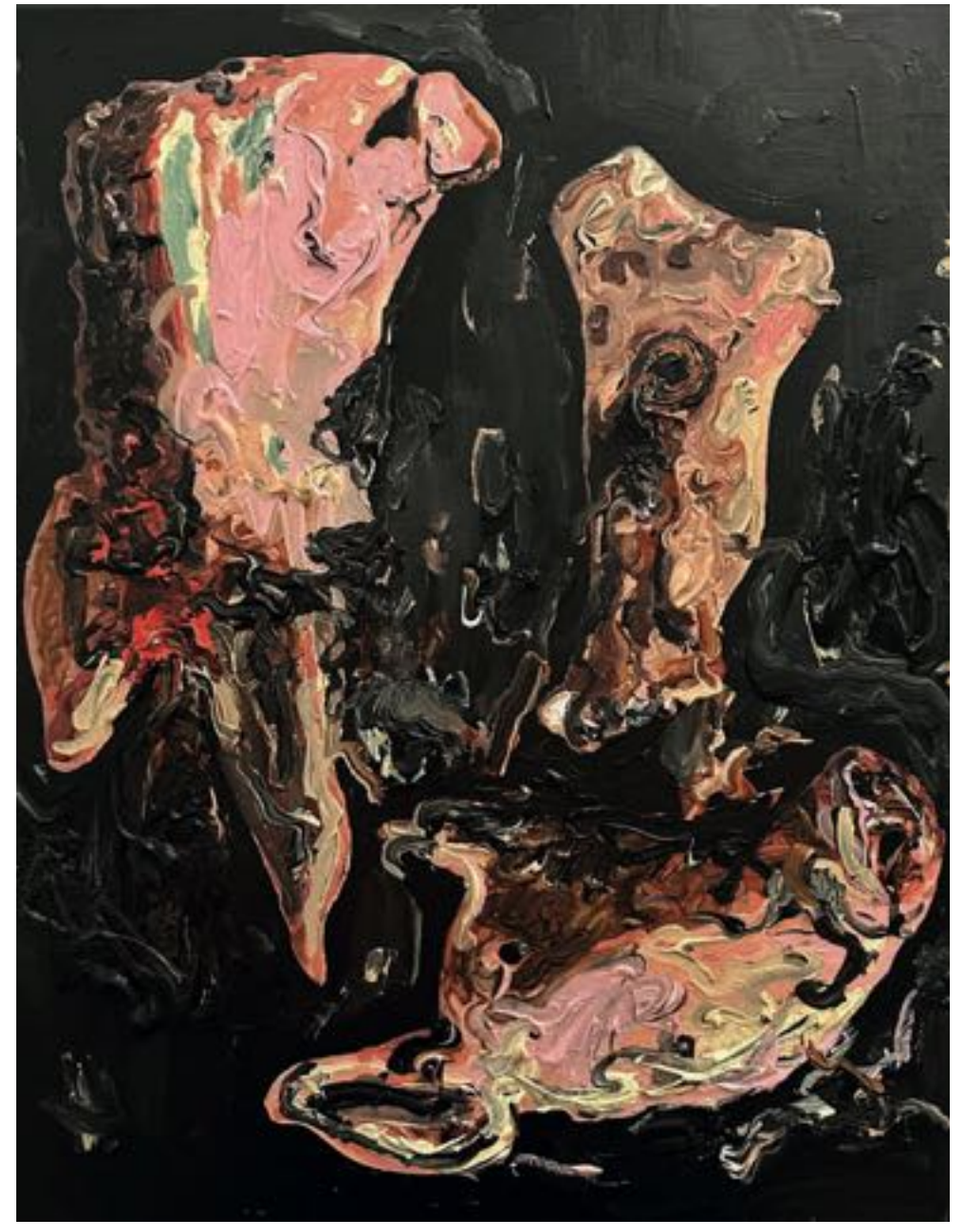














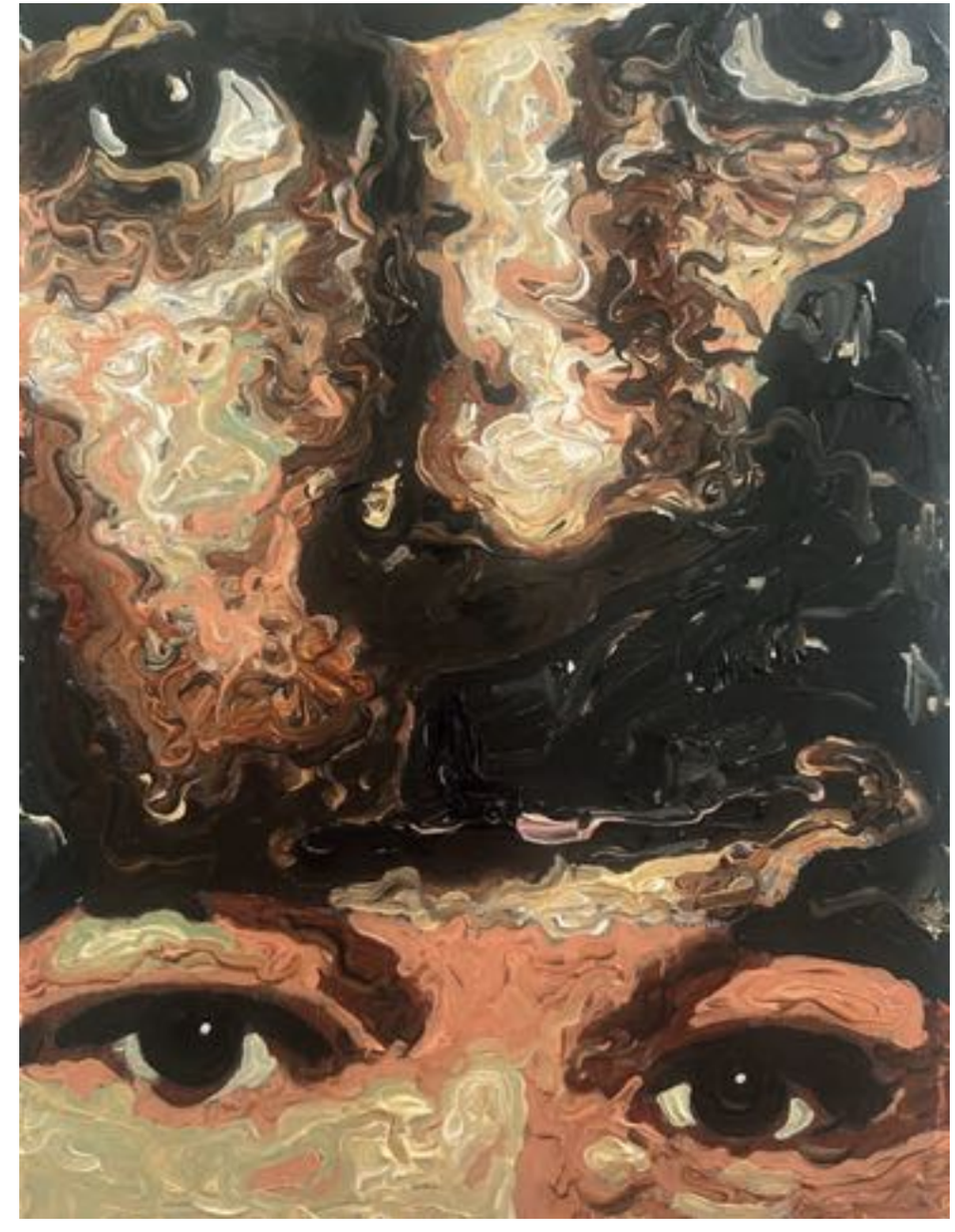


















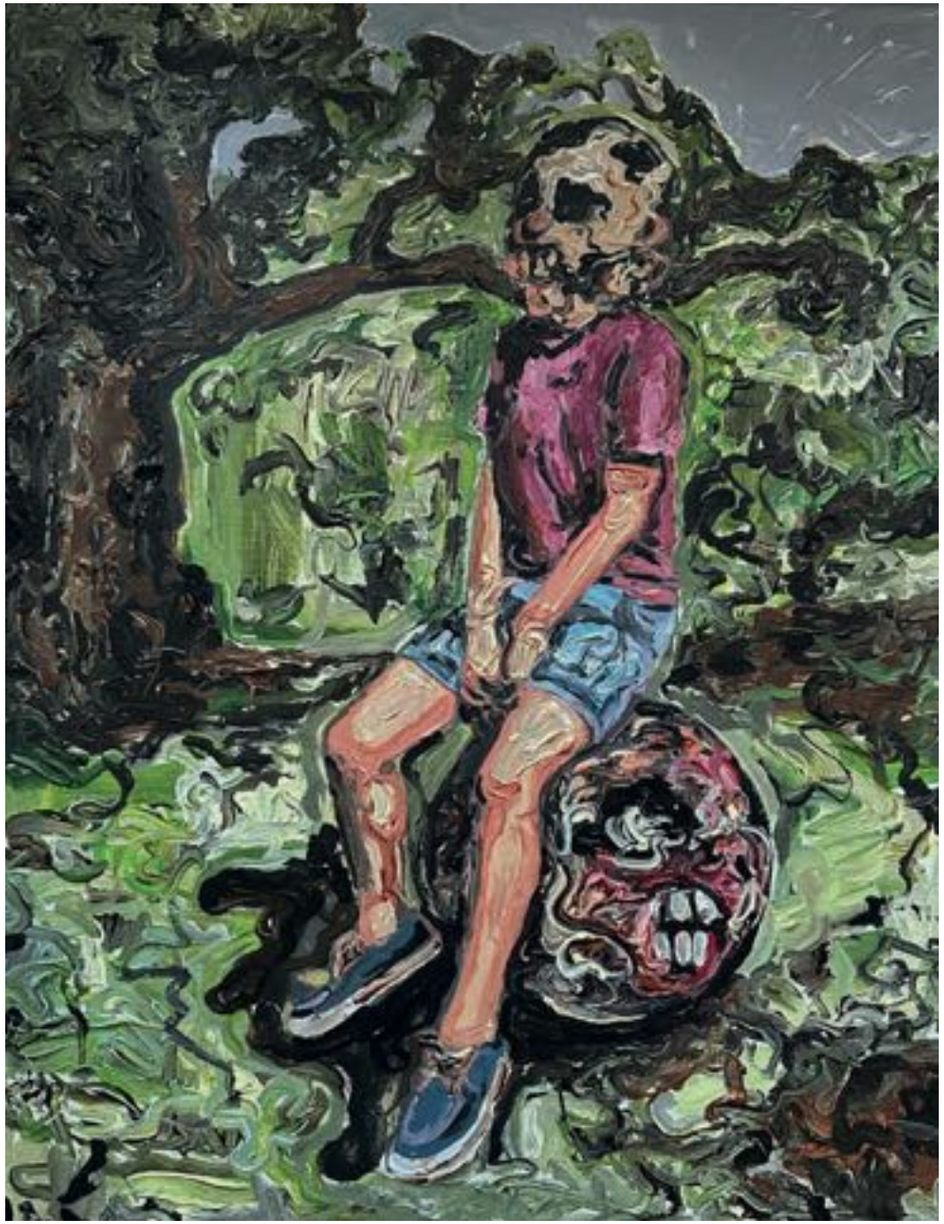


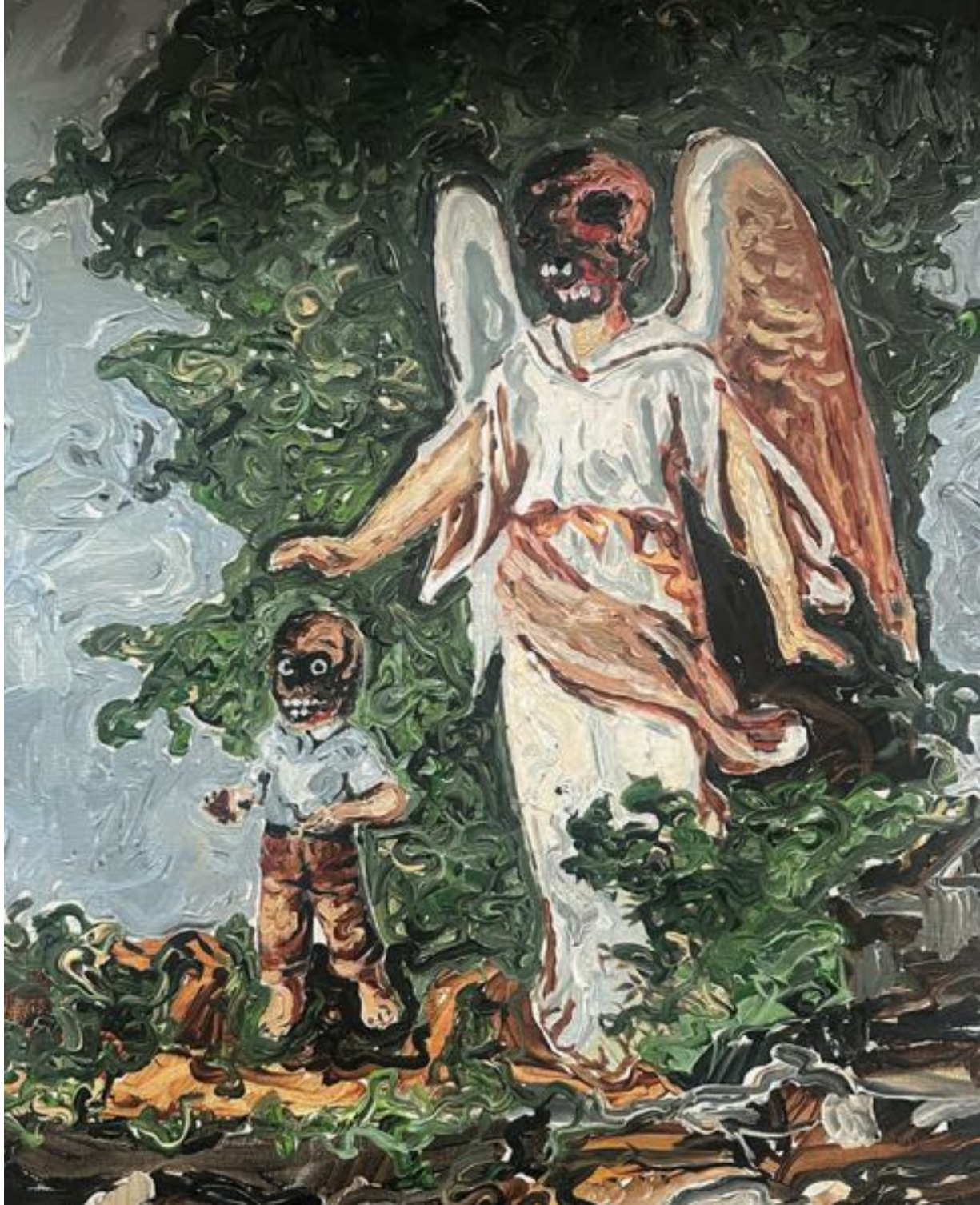










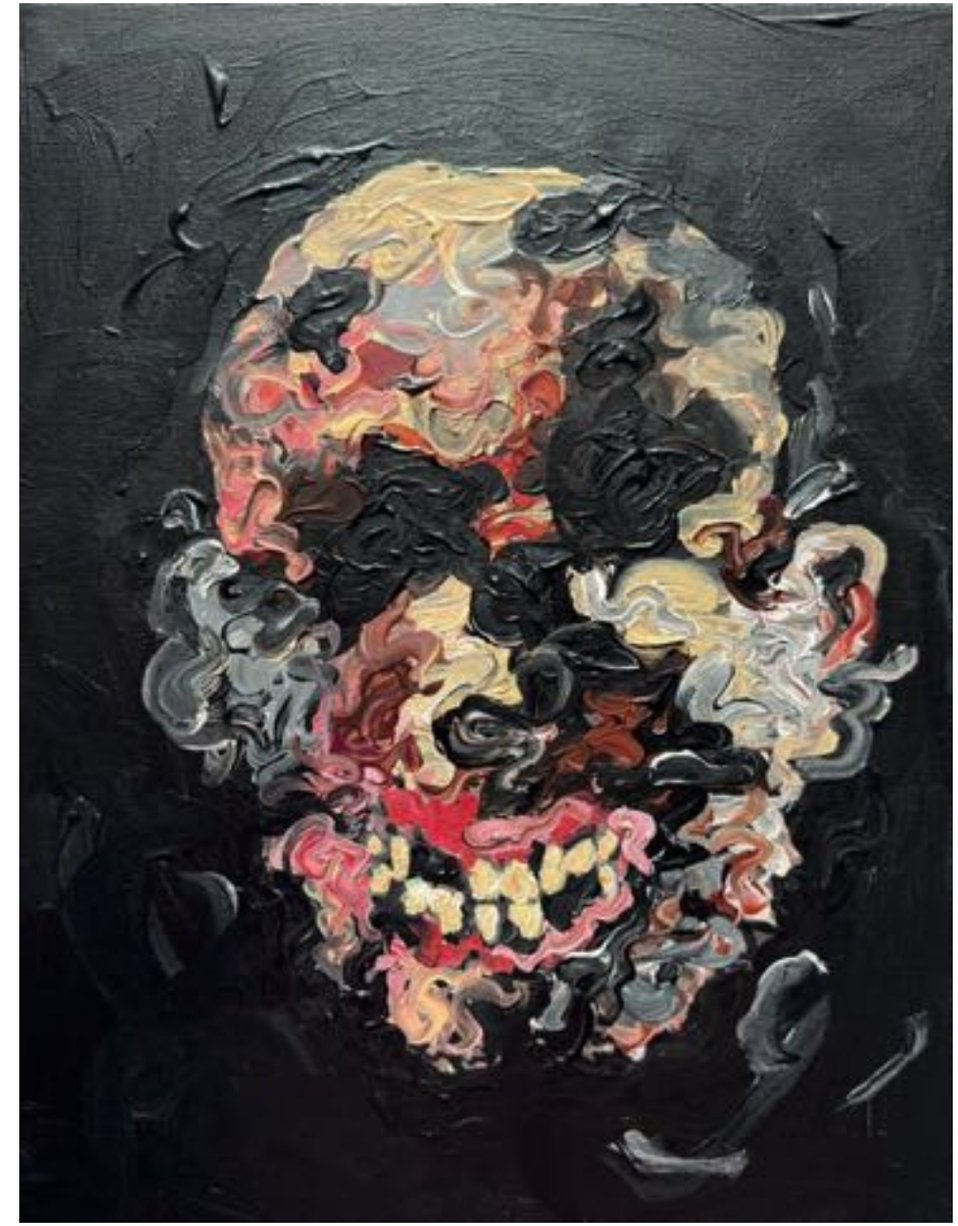






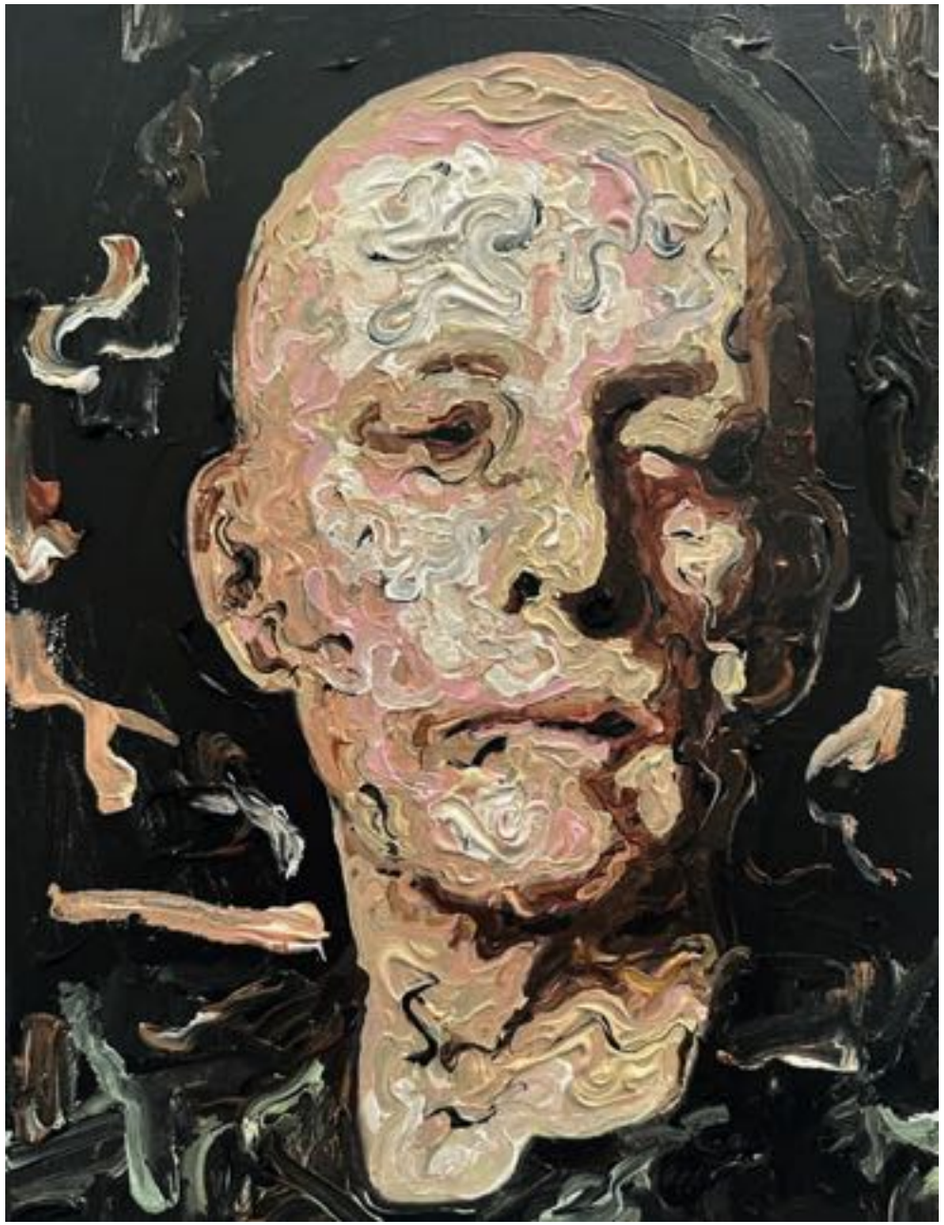












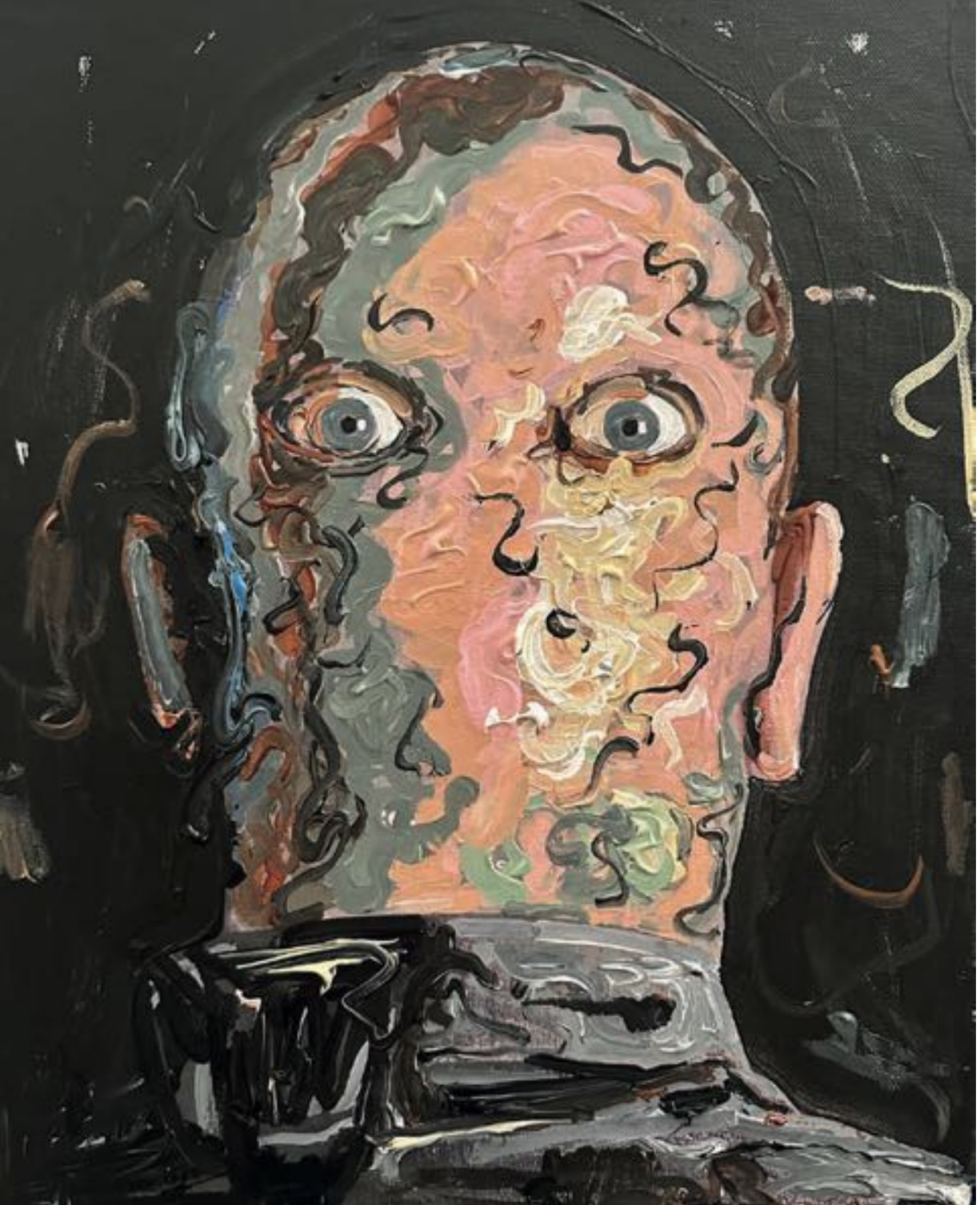




























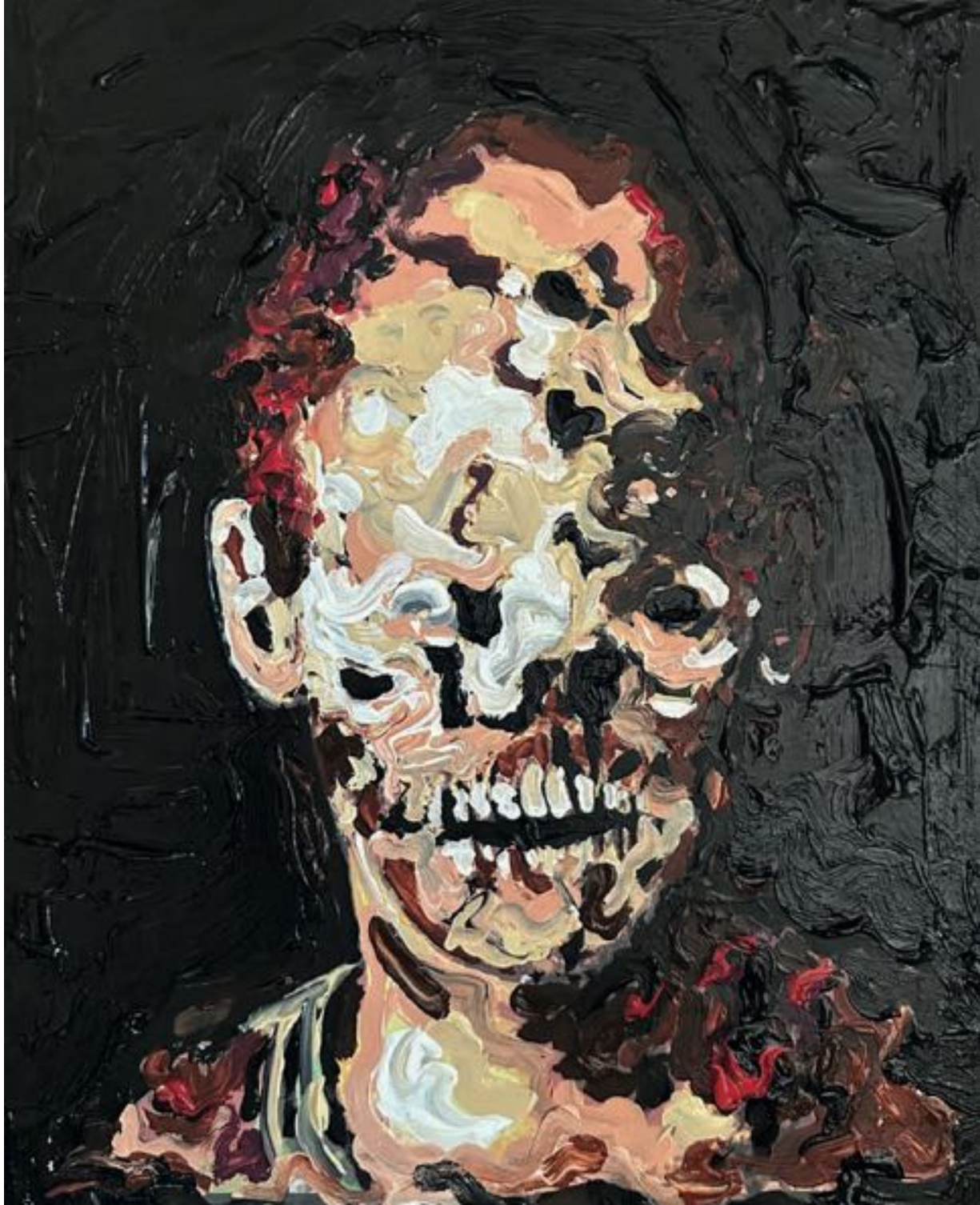
















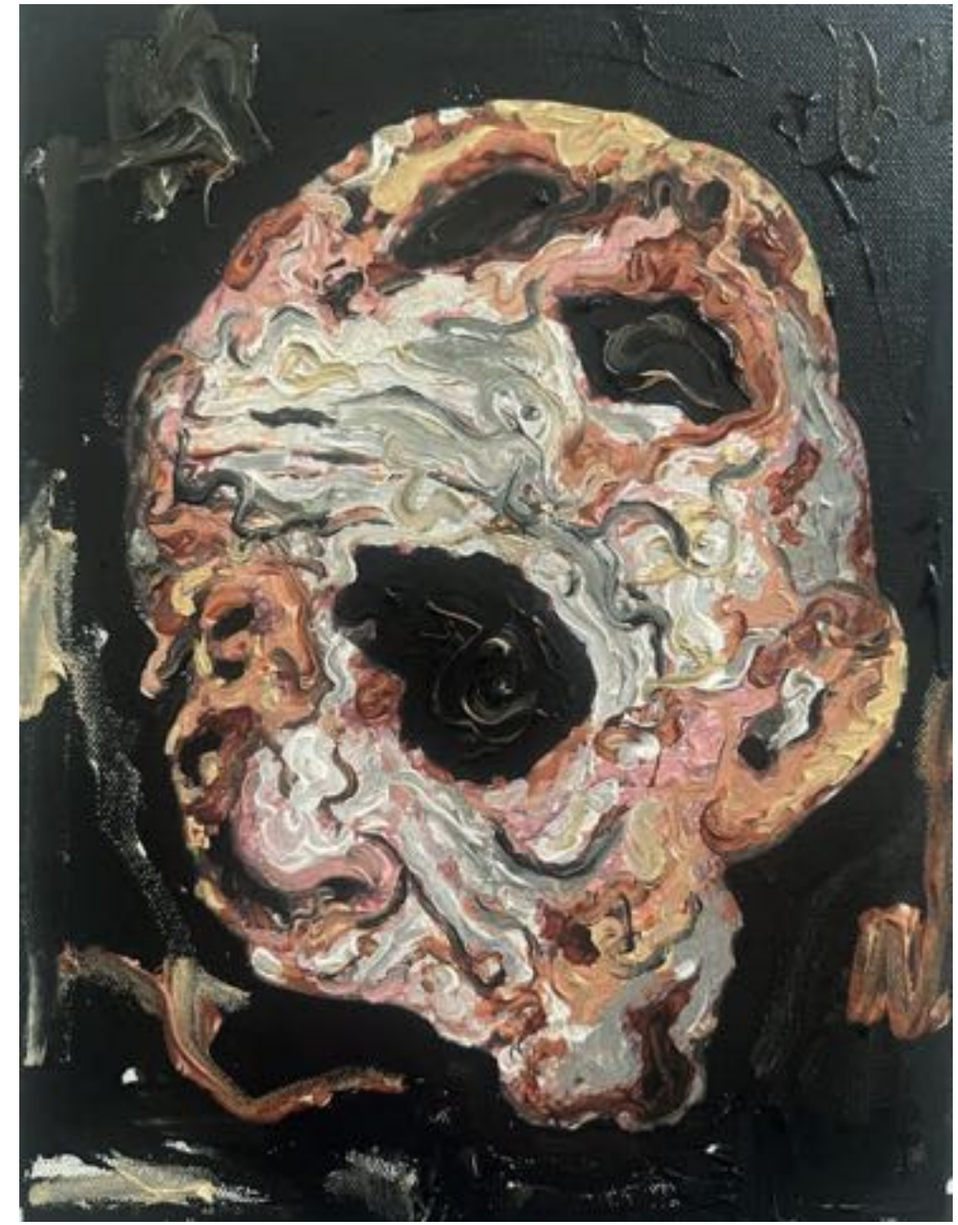


























































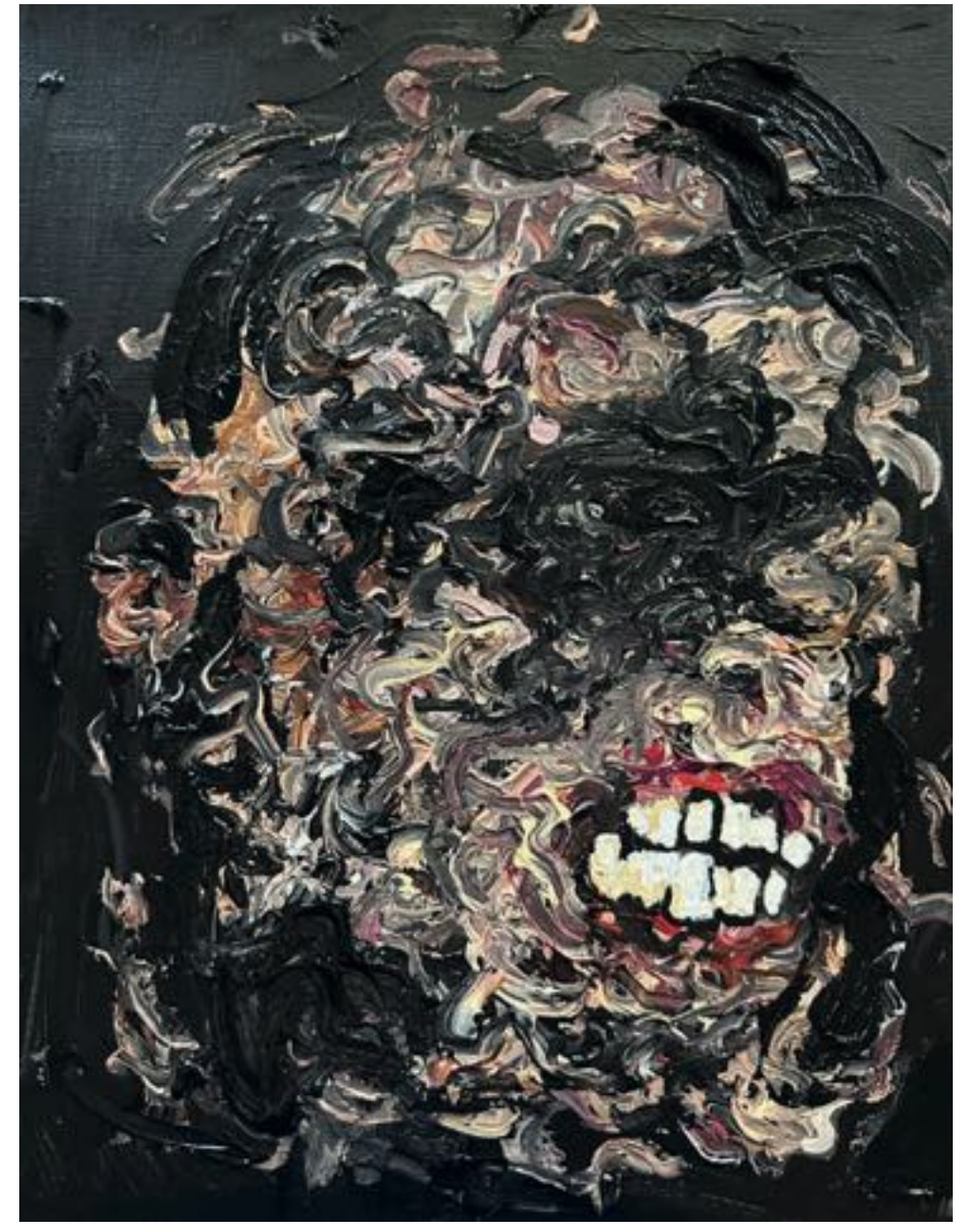






























































Andreas Stiebe

Arbetade i slutet av 1980-talet som vårdbiträde på avdelningar för geriatrisk psykiatri och akutpsykiatri på Lillhagens sjukhus, och slogs därvid av konsten i kulvertarna. Sedermera civilingenjör och psykolog, arbetar på Spotfire, ett mjukvaruföretag specialiserat på industriell dataanalys och prediktiv modellering, samt har vid sidan om arbetet där i mindre skala en psykologmottagning. Ansvarig för layout och sättning av kulturtidskriften *Arche*.



John Peter Nilsson

Tidigare konstkritiker, redaktör, curator, museichef och strateg som vill frigöra konsten från varumärkenas och spektaklets logik och återupprätta den som en plats för konstnärlig integritet, kritisk reflektion och verkliga möten.



Leif Holmstrand

Författare, musiker och konstnär. Hen arbetar i en queert uppluckrande och gränsöverskridande tradition, men är också djupt engagerad i strikta former, som till exempel bunden vers.



Sara Arvidsson

“ Jag är i en avmaskeringsprocess, och uppfinner mig själv på nytt”



Per Magnus Johansson

Legitimerad psykolog, legitimerad psykoterapeut, filosofie doktor, docent i idé- och lärdomshistoria, författare och psykoanalytiker, som erhållit sin psykoanalytiska utbildning i Paris. År 2006 mottog han utmärkelsen Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques från det franska departementet för utbildning och vetenskap. Från 2007 till 2013 var han ordförande för etikrådet vid Sveriges Psykologförbund. År 2014 valdes han in i Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället (KVVS) i Göteborg, grundat 1778. Han fick 2024 Göteborgs stads arbetsstipendium för författare. Redaktör och ansvarig utgivare för den prisbelönta kulturtidskriften *Arche* sedan dess start. Under våren 2026 gav han ut den uppmärksammade boken *Om skrivande*, publicerad på Fri Tanke.



Johannes Nordholm

Legitimerad psykolog och legitimerad psykoterapeut, utbildad vid Göteborgs Universitet, konstskribent. Har magisterexamen i biomedicin från Karolinska Institutet och kandidatexamen i humaniora från Stockholms Universitet. Verksam inom psykiatrin i Göteborg. Arbetar som konstpedagog på Göteborgs konstmuseum och ingår i redaktionen för tidskriften *Arche.*

## BETWEEN REMAINING AND DISAPPEARING

Stefan Karlsson has worked with fictional companies, alternative institutions, and social situations for most of his artistic career. In the extensive painting series "Limbo" he seems to have left these strategies behind. But beneath the surface the same questions continue to operate. What happens to people when identities, roles and realities begin to dissolve? Through a painting where figures constantly appear and disappear, Stefan Karlsson investigates time, memory and transformation – in a borderland between presence and absence.

I have never considered Stefan Karlsson a painter. He is an artistic impresario who has staged events, situations, exhibitions and occasionally even physical art objects – always with a conceptual meaning. But never a painter with the sensitive presence of brushes and colors. Until now. With furious speed and seemingly inexhaustible energy, he produces one painting after another – expressive, dramatic and emotionally charged, with the common title "Limbo". What has happened?

The paintings operate in a hypnotic borderland between figure and matter, between portrait and disintegration, between memory and hallucination. The brushwork and colors do not describe the world as it is. The faces, bodies, trees, animals and flowers emerge from a swirling mass of meandering strokes of color, as if the paintings are simultaneously being formed and dissolved. They speak to a number of art-historical motif worlds: Edvard Munch's (1863–1944) dissolved bodies and psychic landscapes; Chaïm Soutine's (1893–1943) expressively twisted forms and intensive color treatment; Asger Jorn's (1914–1973) spontaneous, organic visual world; Francis Bacon's (1909–1992) existentially torn portraits – artists who use figuration as a way to portray psychological and existential states rather than depicting the world. Munch on the theme of anxiety and mortality, Soutine on the unrest of matter, Jorn on the spontaneous flow, and Bacon on the dissolved identity.

### The dead never leave the stage

Yes, what has happened? Does Stefan suddenly feel that the realities of life have become more important than the fictions of ideas that he had previously worked with? Can the exhibition "Death – an exhibition about life" in Galärvarvsparken in Stockholm in 2016 provide a clue? Nine artists participated: Gunilla Bandolin, Veronica Brovall, Leif Elggren, Anna Koch, Berit Lindfeldt, Mandana Moghaddam, Sonja Nilsson, Björn Perborg and Ulrik Samuelson. The exhibition had its origins in the shared interest of four artists – Stefan Karlsson, Lars Bergström, Tomas Lundberg, Cecilia Runesson – in charge of cemeteries and cultural differences. They initiated the exhibition (later Petter Hauffman and Pia Kristofersson also joined the curatorial group) and some of them also participated with "artistic stagings". Stefan Karlsson himself contributed "New Toys". He describes the work in the exhibition catalogue: "My son Knut (3 years old) and I usually play that a boat is a car and vice versa, and sometimes we build our own toys. With the inspiration and help of little Knut, I have rebuilt ordinary sand toys into new objects that do not have to be useful. Life is not always as rational and predictable as we sometimes imagine; these toy hybrids function as a reflection on the strange capriciousness of life."

It is important to note that the exhibition was not about death as a concept but about the cemetery as a social space. Questions such as "Can you play in a cemetery?", "Who is the grave for?" and "Can memorial sites become part of the city's everyday life?" ran throughout the project. The idea of the exhibition was that death does not have to be understood as an end but as a relationship. The dead do not leave the world; they continue to live in memories, stories, images and rituals – and that the culture of remembrance is ultimately about the living. Perhaps this is where one can sense the first seeds of "Limbo". In his paintings too, the past does not appear as something finished but as something that continues to operate in the present. The faces, bodies and figures return as memories or remnants of lives that have not yet left the scene. The question of how the absent continues to be present runs like an undercurrent through both projects. As I said, it is tempting to consider Stefan's new paintings as a violation of his previous artistic works. For several decades he created fictional companies, institutions and social constructions: "Paperpool International Corporation", "Enzym Bar", "Idéservice", "Gyllene Tider – Kulturarbetarnas seniorboende" and "Museum för dålig konst". The projects were based on stories, organizations and collective performances rather than on traditional art objects.

### How realities are created

His well-known "Paperpool International Corporation", a fictional company started in Berlin in 1983 that produced art products, remained in use until the early 1990s.

Stefan Karlsson stepped back as an artist and let the company become the sender of the products. ”PIC” joined a conceptual art tradition in which the artist is replaced by systems, organizations, or institutions. By having a company emerge as the sender rather than the artist himself, Karlsson directed attention to the structures that produce value and meaning in the art world.

“PIC” can be seen as a situationist-oriented art strategy where the fictional corporate form is used to create playful counter-worlds that call out the absurdities of consumer society, including the art world. The very idea that art creates situations that can break the routines of everyday life and make people see society’s invisible structures anew runs like a common thread through Stefan Karlsson’s art.

In “Enzym Bar”, which emerged in the mid-1990s, the bar was transformed into a work of art and art into a social meeting place. What mattered was not the objects themselves but the conversations, meetings and temporary communities that arose. In the project “Idea Service”, which was developed in the late 1990s, the idea itself became a service. By offering creativity, suggestions and thought work as a kind of service, Stefan investigated how value is created and circulated in society.

“Golden Times – Senior Housing for Cultural Workers”, developed by Stefan Karlsson within the artist collective SubBau Networks in 2001–2002, was a proclamation and a manifestation rather than a traditional art exhibition. Here, the fiction that is so fundamental to art has been completely replaced by the will of a group of artists to change their economic and social situation and create alternative housing for the elderly. It is a vision, not a fiction, and the idea is, it will become reality. What the projects have in common is that passive consumption is replaced by active experience. Art does not become something you look at but something you find yourself in.

**From social situations to inner landscapes**

In the ongoing painting series “Limbo”, Stefan Karlsson collects hundreds of paintings under a common title. The concept of limbo – a state between different worlds – serves as a key to the character of the images: a style of painting that moves between the conscious and the unconscious, between presence and absence. The figures appear as temporary formations rather than fixed identities, as if they were in



constant transformation. At first glance, the series appears as a clear violation of his previous artistry. Here we do not encounter social situations, institutions, or collective processes but paintings that require slow contemplation. This seems to break away from his previous projects. Here it is really a question of pure art objects that one looks at passively.

But it will soon become clear that the questions that drove the previous projects are still present, albeit in a new form. In one sense or another, Stefan’s artistry is about how we perceive the reality around us, how companies, language, institutions and social roles shape our perception of reality. In ”Limbo” the question is moved from the external structures of society to the internal landscape of the subject. The connection to situationism becomes less political and more existential. Guy Debord (1931–1994) and the situationists wanted to free people from the roles produced by the society as spectacle. Stefan asks a more elusive question: What remains once the roles have dissolved? Is there a stable self behind them, or does identity also consist of temporary images, memories and projections? The questions are not just philosophical, but have grown out of his many years of work in psychiatric care, where questions about identity, perception of reality and the relationship between people and their selves are constantly being addressed.

**A free space for free thoughts**

Stefan for an extended time worked as a assistant nurse in psychiatry, first at the now-defunct mental hospital Lillhagen in Gothenburg and later in the Department of Affective Disorders at Sahlgrenska University Hospital. When he started working in psychiatric wards at Sahlgrenska, he reacted to the fact that patients often lacked creative context. This led him to take the initiative to create the “Art Studio at the Department of Affective Disorders”, an activity that started in 2017 and still functions as an open studio within the hospital.

The art studio differs from traditional art therapy in that the participants are not seen as patients but as artists. The conversations are about color, shape, and image creation – this is a “free space for free thoughts” where creation can provide meaning, focus, and temporary liberation from identifying with the illness. This work with patients has resulted in several art projects. “The Aesthetics of the Mind” (2020–2023) grew out of the work with the Art Studio and explored the relationship between art,

creativity and mental illness. Through exhibitions, conversations and collaborations between artists, researchers, psychiatrists and people with their own experience of psychiatry, mental illness was treated as an existential and cultural experience rather than just a medical diagnosis. The project also created "Psychiatry's Monument" (2020–2021, a social and interactive walk-in sculpture on Backaplan in Gothenburg, erected by artists, architects and patients.

The idea of alternative institutions, participant-based situations and social spaces lives on in the Art Studio at the Department of Affective Disorders. The difference is that this investigation now takes place within psychiatry, where questions of identity, normality, and creativity are brought to the forefront. In his work within psychiatry, the investigative method becomes even more existentially charged. The question is no longer just how institutions shape people, but how people can regain a sense of meaning within institutions.

**When the forms have not yet solidified**

When I look at Stefan's paintings – the dissolved faces, the skulls, the fragmented bodies and the organic swirls – it is difficult not to see them in the light of his long-term work in psychiatric care. At the same time, it would be misleading to interpret the images as illustrations of mental illness or as visual depictions of a psychotic state. If the paintings approach the world of psychosis, they do so not as a diagnosis but as a form of experience.

Perhaps the most fundamental characteristic of psychosis is that the order of reality ceases to appear self-evident. The boundaries that usually structure experience – between self and the surrounding world, memory and presence, living and dead – lose their stability. Something similar happens in "Limbo". The images do not depict a world that has collapsed, but rather a state where forms have not yet solidified, where reality is still in motion.

This is the reason the paintings are less about mental illness than about the fragile and constantly ongoing processes through which identity, language, and reality take shape at all. In Stefan's case, they seem to arise at the moment that they are about to disappear. Faces rise from the depths of the color as memories or apparitions, only to sink back into the flow of the painting. Bodies transform into organic formations and figures dissolve in a pictorial space where the boundaries between man, matter and memory are constantly renegotiated.

In the "Limbo" series, man therefore appears not as a fixed personality but as a transitional state – a being in constant motion between different versions of himself. At the same time, many of the paintings bear clear features of the vanitas motif. Faces appear and disappear, bodies return to matter, and skulls emerge from the paint as reminders of the transience of existence. But while the classic vanitas painting often emphasized the brevity of life and the inevitability of death as an injunction to enjoy life while you can, Stefan renegotiates the same visual world to explore something more fluid and ambiguous.

The skull here does not function primarily as a symbol of the end but as a sign of transformation. It emerges from the painting in the same way as faces, plants and organic forms: as parts of a constant cycle of becoming and dissolution. Therefore, death and vitality, darkness and humor, decay and the joy of creation coexist in the same pictorial space. The paintings do not move between life and death as two opposite poles, but in a state where everything is in the middle of a process of change. In this way, the title "Limbo" becomes more than the name of a series. It describes the state of the painting itself. The images reside in a borderland where identities, memories and figures have not yet solidified into definite forms. It is a painting that depicts neither the beginning nor the end, but the uncertain and productive zone where something is coming into being while something else is disappearing.

**What haunts**

From this constant movement between becoming and dissolution, another quality arises in the paintings: the feeling that something is simultaneously present and absent. The experience is reminiscent of the strange moment when you see a person on the street who resembles someone who has been dead for a long time. For a brief moment, the past seems to return to the present. Something that has disappeared appears again, neither as a real presence, nor as a mere memory. It is precisely this uncertainty that characterizes the encounter with Stefan Karlsson's paintings.

In "Marx's Ghosts" (1993), Jacques Derrida develops what later came to be called hauntology: the idea that the past never completely leaves us but continues to act as

traces, remnants and unrealized possibilities. What has been gone does not return as identical to itself, but as something elusive that haunts the present. The faces appear as if they carried a story that can no longer be told in its entirety. They are recognizable without being identifiable, present without fully emerging. Here there is also a point of contact with Roland Barthes' analysis of photography in "The Bright Room" (1980). For Barthes, every photograph carries the message of what has been. The image displays someone who was once present, but whose moment has already passed. The photograph thus unites presence and loss in the same gesture.

Stefan's paintings address a similar experience through the conditions of painting. The figures appear as deposits of time, as if memories and experiences still lingered in the paint. Where Roland Barthes found the logic of mortality in the mechanical imprint of photography, Stefan finds it in the changeability of painting. The images do not preserve time; they show how it continues to move through us.

Perhaps this is also the reason the paintings are never experienced as nostalgic. They do not try to restore something lost or recreate a past state. What recurs in the images is rather the very experience of time leaving traces behind. The memories do not appear as finished stories but as fragments, glimpses and half-recognizable figures that hover between appearing and disappearing. The past is not finished; it continues to operate in the present and constantly changes its contours.

Thus, the paintings are also characterized by a strange temporality. They seem to take place in a state where different times coexist. Childhood memories, everyday observations, art historical echoes, and dream images flow together without being subordinated to any clear chronology. What has been, what is and what could be exist side by side in the same pictorial space. The motifs appear less as depictions than as temporary condensations of experiences that are still in motion.

In this respect, Stefan's painting can also be understood as a counter-image to contemporary demands for clarity, identity and control. Since much of our culture is based on categorization, demarcation, and self-definition, his images linger in the indefinite. They do not seek fixed answers but dwell in uncertainty. The figures must remain contradictory, the memories incomplete, and the forms open to change. Perhaps this is where the title of the series takes on its deepest meaning. Limbo traditionally denotes a borderline state, a place between different worlds. In Stefan's work, it becomes rather an image of the human condition. We are never completely in the past and never completely in the present. We are composed of memories, expectations, dreams and experiences, that constantly transform each other. The paintings give shape to this instability without trying to overcome it. They show that identity is not something you own but something you continuously become.



**What lingers**

The painting series "Limbo" is a meditation on time, memory, and change. The images remind us that humans are not finished figures but processes. Just as the paint continues to move across the surface of the canvas, life also continues to transform us. What has been never completely disappears, but it also never returns in the same form. It lingers as a trace, a shadow or an echo – close enough to be recognized, distant enough to remain elusive.

In a culture characterized by documentation, self-archiving, and the notion that everything can be preserved, Stefan Karlsson's paintings stand as a reminder of the opposite. They reintroduce vulnerability, transience, and incompleteness. This is why they remain long after you have left the room. Not as motifs you remember, but as experiences you continue to carry with you. It is as if the material of the paintings preserves something of what has passed, and thereby reminds us that our own lives also consist of traces, remains and memories that never completely disappear.

*John Peter Nilsson*

*Former art critic, editor, curator, museum director and strategist who wants to free art from the logic of brands and spectacle and reestablish it as a place for artistic integrity, critical reflection and real encounters.*

## HISTORY OR NEW PRODUCTION (AS DREAM GLITTER)

Stefan Karlsson's painting releases something that has been stored away in me, partly due to the irresistible and perhaps relentless flow, the power of a manic production movement, but also in response to the wild sensitivity of particulars; small personal storms with helpful water hands. What is unpacked within are mainly half-healed, shadowy injuries from a bygone time, when recurring psychoses and exposure to violence sabotaged life. But the floods/washouts also open cavities of a different nature, predating harassment, sexual violence, and delusions: the monstrously innocent and expansive childhood experience // the discovery of the world and language // the very emergence of the self. The cessation of the self was carried out in 1998, near the end of the school year and summer.

I mismanaged a part-time job as a personal assistant; immature, incompetent, desperate; then fell into depression and eventually psychosis/schizophrenia, and spent the summer locked up in Malmö General Hospital. The emergence of the self was a multi-stage rocket with some kind of half-hidden climax in 1976—1977, when creation became burning and important for a small child who had been saved by needlework and a precocious drawing zeal. Creation made me a person. The illness wiped out that person.

Stefan Karlsson's painting reflects or illuminates both of these processes within me and reveals them as parallel and perhaps independent of each other, however that might come about. And the prodigiously overflowing visual world is not only a subversiveness, it also offers a completely friendly guardrail, a handrail. This is why I like to follow the flow of paintings in whichever direction it leads. Limbo is, I would however like to believe, more a process than a place; the paintings that continuously come into being within, have a gutturally lurching brushwork surface, and they are characterized by a straying precision, wavering states, organic action; the winding and calligraphic does not contradict representation or design, but offers multiple levels of reading, which is fantastic.

This drives me to evaluate myself and my personal history in a way that makes it reasonable to also handle the present and the world around me, the contemporary invasive stream of aggressively cryptic impressions. For this I would like to thank Stefan Karlsson.

I am a child and I am now an adult, a creative person with awakened eyes.

Have a mission. Escape from self-centeredness
if possible, and listen to no voices,
as if nothing were rich in resonance,
truth, insight, tentative seeds of feeling
up from the dead darkness of observations.
It is pleasantly heavy to convey thoughts
just today; the summery weather helps.
Have a mission. Writing and collecting pictures
from a night of illness (or several hundred)
and my summer day slides into twilight
full of time past. The workload may
not only be light, but fully buoyant?

Hard to sleep. But it is acceptable
the hospitable management claims from under the bed.
Other voices wish for sleeping pills
or alcohol, but the blanket is heavy, my will
light and fleeting (the dandelion's fluff in the wind
or whirlwind dust, that is the truth of the spirit).
Something is going on, the plot thickens, darkens;
faces in a row and a lively skull
assemble; an hour's serious conversation
still contains coziness and laughter in the night
when the stones of old memories are thrown
here in this glass house, my dream, my wake.

Thus the weight is released by the mattress,
that is, the body of the sinking has awakened
and been allowed to float downwards in the learned company
of the session, sleeping, on the alert, as a witness.
Many things and thoughts arise in the dark,
written in caterpillar brushstrokes, like a tangled
carnality with opinions, words, and intentions
outside the language we use in everyday life,
painting in a falling blackened air current,
or the mirrored inner opening of the mind
out towards wasteland and realities;
am I there? are the bodies gone? dead?

Things and smeared figures have everything to gain,
debating the pros and cons of life
prior to a decision – but what is at stake?
The meeting secretary, that is
me, has no idea, notes fleetingly,
allows the brushstrokes to determine the subject
during the fall through a cloud of broken glass
that delights, sparkling fields, enchantment,
losing the thread, forgetting my stupid mission
facing this spectacle. Their voices remain
but I just watch, study, marvel
at the multitude of paintings here in the vortex —

*Leif Holmstrand*

*Writer, musician and artist. S/he works in a queer, loose-knit and boundary-crossing tradition, but is also deeply committed to strict forms, such as bound verse.*

## IT COULD HAVE BEEN ME

Francis Bacon allegedly said "My painting is not violent; it's life that is violent", a motto that could also have fallen from Stefan Karlsson's mouth.

Because just like the older British painter, he is not content with any finesse. With his art, he seems to strive instead to expose nightmares, although these nightmares are not as dreamy as one might or would like to believe – they reside right among us. You just have to keep your eyes open.

But unlike when Francis Bacon was active, that is, during the 20th century, it has become increasingly taboo to depict conditions that are not considered compatible with a "happy life". Despite the fact that we now seem to have, or perhaps precisely because of it, endless access to written and image-based information about what happens daily in war-torn countries or with people who have had bad luck, this does not affect the perception of what the average consumer wants. Instead, there is talk of "feelgood", an expression that to my ears mostly describes a "head-in-the-sand mentality", that is, an attitude that cannot be based on anything but lies and cowardice.

The digital gentrification has in turn led to people no longer daring to show off their mental or physical weaknesses, and if they do, it is something that should be made fun of. Defects are therefore not allowed to exist, unless they are useful or lucrative in some way.

**Stefan Karlsson's paintings thus revolt against their contemporaries.**

The expression: "If it bleeds, it leads" may certainly be true when it comes to flashy crime novels or newspaper front pages, but when it comes to visual art, relatively few people want paintings of rotting fentanyl addicts above the sofa. This fact is also one of

the reasons why Stefan Karlsson depicts fentanyl addicts in his paintings – these works are difficult to sell. And like many things that have proven difficult to sell, these works are qualitative because they chafe and point to something that is seriously wrong in society, in this case American society, which has always been a model country for us here in Sweden. There, in the USA, the opioid epidemic claims new victims daily, a disease that would never have reached such heights if it were not for the pharmaceutical industry and its clever marketing of OxyContin during the 1990s.

**It is easy to end up at rock bottom, much easier than many would like to pretend.**

And I think that Stefan Karlsson has partly chosen to depict these tragic, but highly human, life stories as a way of apologizing to both himself and others, because there was a time when he had a rather uncritical attitude towards the pharmaceutical industry and also towards the market economy run by the Moderates, but it would take a separate text to try to flesh out everything that happened during this strange period, and that will have to wait.

**Again – anyone can end up at rock bottom.**

Stefan, like me, has been close several times. You can encounter something that makes you lose your grip and lose your house and home, but you can also trigger the course of events on your own. If you live with an innate risk behavior, it is not uncommon for you to seek out situations that could be dangerous for you. It can happen out of pure curiosity. You simply want to find out the truth.

Since I know Stefan very well, we have talked many times about this particular behavioral trait. This time around, we have also talked about his father, who was an alcoholic, and that Stefan would probably have also ended up in a drug addiction if it were not for his intense love for art. Because Stefan has more than



once sat next to friends when they have injected heroin, and although he never looked down on them for their unhealthy habit, he always refused to follow their example. Something was holding him back. But this something had nothing to do with contempt, because he never considered himself better than them; he was just too afraid for his life; he wanted to continue making art and he couldn't do that if he overdosed and died.

Now Stefan has stopped drinking, completely. And his love for art has never been greater. It has actually grown so incredibly large that every waking moment is spent wanting to paint. But his motives are, as I said, far from rosy. All these outcast people and abnormal bodies appear both as the flip side of the American dream and a jumble of various war images. These are scenes that the dominant culture wants to sweep under the carpet and forget. The scenes are a reminder that alongside all success and happiness, there coexists a reality that is a real consequence of inequality.

Thus, when encountering Stefan Karlsson's paintings, more people should think: "It could have been me." And if they then look the other way, at least I get a violent urge to push the paintings up in their sensible faces and scream:

**"YES, IT COULD HAVE BEEN YOU!"**

*Sara Arvidsson*

*"I am in a process of unmasking, and reinventing myself"*

## THE BLACK PAINTINGS

How can painting take the viewer to a realm of death, where everything human seems dissolved, in a way that seems pleasurable, even life-affirming? In what place can this kind of art be made, based on what experiences, and with which reference points in art history? The questions are posed in relation to a new phase in one of Sweden's most important artistic oeuvres during the late 20th century and early 21st century, a phase that includes a shift in style that seems both obvious and surprising.

The word *limbo* derives from the Latin *limbus*, which denotes a border area; lexically closely related is *limes*, border, which has given rise to the English limit and the French *limite*. In Catholicism, limbo is associated with a sphere of existence reserved for the deceased who have neither been granted access to paradise nor relegated to hell: the typical case is an infant who died before it was baptized, before its existence became differentiated and integrated into the Christian order. Limbo is nowhere, outside both salvation and damnation.

As a recurring title for a series of paintings by Stefan Karlsson from 2025–2026, limbo is associated with a visual world characterized by alienation, anxiety and disintegration. His own face, people around him, various motifs with connections to art history or the ongoing opioid disaster in the United States, etc., are depicted in swirling yellow and white hues, often against a black background. A deforming vector of desperation makes the picture plane tremble. The theatrical dimension of the Baroque chiaroscuro technique – where an intimidating background of pitch-black night surrounds figures surprised by a blinding light – is combined with an expressionism pushed to the limit, seemingly beyond the boundaries set during the 20th century by painters such as the Dutch-American Willem De Kooning or the British Francis Bacon. Heavily materialized faces and bodies appear at the same time as distorted holograms, reflections that quiver on the surface of dark waters. Both the position of seeing as well as what is seen appear violently distorted.

In a self-portrait, a black hole gapes in the middle of the face of a figure that resembles Karlsson himself. In various ways, the paintings seem to attack perception itself, the interface of the self with the outside world. Or is it a question of seeing an unbearable truth? The core of existence, in man himself, turns out to be empty, even disgusting and repulsive. There is a "storm in the pillar that upholds", to quote a line from the poet Rainer Maria Rilke's poem "Gong", used by the author Andreas Lundberg as the title for his novel from 2016. *Storm i den pelare som bär* (Storm in the pillar that upholds) is an insider's depiction of the inferno of mental suffering, a world that Karlsson is well acquainted with, partly from his previous work as an orderly at Lillhagen Hospital in Hisingen, and partly as the leader of the art studio for inpatients in Gothenburg's psychiatric care, a function that he has carried out with great success over the past nine years. Lundberg's text was written on a mobile phone during a stay in one of Sahlgrenska's psychiatric wards – just a few years before Karlsson started the project with an art studio in the same building. The novel describes an existence that seems to be frayed at the edges, partly by electroconvulsive treatment, but even more by the narrator's self-destructiveness, which is triggered by a painful separation. Karlsson has spent many years near these outer limits of life, realms of experience where the body, language and visual coherence collapse. In the following lines, Lundberg gives anxiety an almost material form:

*Dull grey caterpillar skin, thickened year after year, suddenly turned inside out, exposing a wet red starry sky of naked screaming nerve cells. The pain has no limit. There is no one here. The roar of pain, wave after wave. Disintegrated like an incomplete fetus. A spine, a skull plate, a jawbone among the seaweed.*[1]

The paragraph continues with the narrator being strapped down and forcibly medicated. Karlsson has often met patients when they have spent time in these "dissolved labyrinths of humiliation"[2]. He has met them with interest and compassion, and has always encouraged them to transcend the desperate moment of lack and aim for something beyond themselves – by turning to their creativity, however modest it may seem in the individual case. Karlsson has also consistently established equality between himself and his patients in a show of solidarity; his resistance to hierarchies makes it a matter of course for him – it is not something he needs to make an effort to do, rather it is part of his being. Anyone who, over time and with their sensitivity intact, encounters extremes of mental suffering cannot fail to be changed by the experience. The fragility of man becomes apparent. The risk of fragmentation. The abyss, the roar of anguish beneath the veneer of normality. It is therefore not surprising that Karlsson's intimate knowledge of psychiatric conditions is evident in his own artistic work – it underpins his brutal depiction of man, constitutes a reservoir from which painterly expression can be drawn.

Another association goes to the expansive poetry of the author Lars Norén from the sixties, which, among other things, thematizes a psychiatric experience and is charac-

terized by hallucinatory elements and a splitting of the soul. The flow of words in the poetry collections that literary scholar Mikael van Reis gathers under the term schizo-poetry establishes neither continuity nor a coherent whole.[3] The poetic style is based on a psychotic language that rejects all order. One glimpses the contours of reason but they are disjointed – something deeply human yet at the same time distanced, machine-like, takes over. In a kind of inverse position in relation to the romantic belief in the self's ability to assimilate the world, the very tools used to understand the surroundings – the senses, language and one's own capacity for empathy – seem to be rendered useless, or rather spin out of control. van Reis speaks of "the broken dialectic of self-creation that is the source of art"[4]. The defective self coincides with a literary concretism – observed phenomena are reduced to an unstructured amount of information, which cannot be placed on a value scale. In the art of the 1960s, pop art carried out a similar leveling of values; in this context, Karlsson's paintings can sometimes resemble a kind of pop art, albeit soiled, stripped of its exalted aura.

In the poetry collection *Stupor. Nobody knows you when you're down and out* (1968), Norén explicitly comments on a schizophrenic attitude as artistically fruitful:

*Of course, I am not writing a book about an illness, but I suggest certain states from something that could be an illness, certain productive emulsions that are useful: an always new perception, at least for me, of a world that is renewed every day… or as Michaux formulates it: "identity as a precarious balance between countless possibilities of the self, a mass in constant motion" and I use it with conclusions that I understand could be so-called "schizophrenic" if one did not instead view them as completely natural personality changes from and towards a constantly personality-changing world.*[5]

According to van Reis, the dissolution of the self means that Norén can "give form to a consciousness greater than the individual", access a "lower linguistic layer of liberated, impersonal subjectivity"[6]. The ego position that has exploded is open to energy flows and a kind of positive, albeit death-marked, limitlessness: there is no end point because it has already been passed. Here we touch on Karlsson's current painting, which seems to create an endless space – perhaps we can approach these works with the analogous term schizopainting. When the viewer encounters image after image in Karlsson's vast galleries of death, a sensation arises of already being on the other side; on the other side of society, on the other side of life – in a void without end.

In the individual works, I notice how Karlsson's technique, the oscillating brushstrokes, make the contours of the motifs vibrate: everything trembles, breaks, fragments; in the portraits, this applies especially to the parts around the mouth, as if the very ability to speak has collapsed. Mouths gape empty or laugh demonically in severed heads. Faces are eaten away by the surrounding shadows. The form is pressed to the limit of unrecognizability. A few points of light sometimes remind us of the humanity of these shadowy creatures, a kind of Hades inhabitants: they are made up of the eyes, which at times shine white from the darkness, desperately seeking contact in a dark world subject to the death drive and the "carved consciousness"[7] of Norén – a state that, transposed to Karlsson's painting, can represent a kind of sliced, severed vision. Don't the works sometimes resemble tissue samples magnified under a microscope? Cellular waves of terror?

In the autumn of his life, the Spanish artist Francisco de Goya moved into a villa on the outskirts of Madrid that came to be known as the Quinta del Sordo, the deaf man's house. On the interior walls he painted a series of around fifteen large-format paintings dominated by black, grey and ochre. They originally formed a gloomy and dreamy interior, in which Goya thus spent his everyday life, as if he had voluntarily encapsulated himself in a merciless vision of man. These so-called black paintings by Goya have gone down in art history as precursors to modernist styles such as expressionism and surrealism – something in their expression transcends their time, possesses an expressive power that makes them timeless. In this way, they belong to a select group of artistic works that have been retroactively established as decisive for the development of art, even though noone could have known at the time – art historians, for example, place Rembrandt's late paintings in the same category. They are works that shape the future, rather than being shaped by their time. Modernism exists in all eras, for those who can discern it.

Goya's works have been interpreted in many different ways and and defy all unequivocal interpretations.. Some of them have mythological motifs, which underline their existential implications. The god Saturn in Roman mythology is caught in the act of eating the bloody corpse of his son, whose head he has apparently already bitten off – according to a prophecy, Saturn would be overthrown by his children, which is why he killed them and ate them before they could pose a threat to his rule. In the myth, Saturn's wife manages to save one of the children, Jupiter, who ultimately fulfills the prediction and takes his father's place as king of the gods. Goya's painting is striking for its free form, which distorts Saturn's body so that he resembles a bent, gnarled animal more than a deity, and the expression on the protagonist's face: it seems to capture the essence of madness, the horror that leads to cannibalism, and a kind of

shock at his own actions. Goya actualizes the conditions of existence – aging, decay, the loss of power, the inexorable passage of time that Saturn (who is the god of time) tries to resist but which even he cannot prevent – his barbaric self-assertion seems both abhorrent and human. As an image of a father figure, the painting foreshadows the collapse of the concept of God and the patriarchal order in the centuries after Goya.

Another painting, called *Atropos*, depicts the three goddesses of fate who rule over all human life – one of them, Atropos, cuts the thread of life with her scissors. They hover over a desolate landscape, involved in a kind of aerial wrestling match with a male figure whose bound hands give him the attributes of a slave. Submission to an arbitrary finitude appears to be the lot of man. Both the spatial dimension of the work and the depiction of the flying figures appear frightening – existence takes place in a void, an abyss, without anchor points, without protection. Goya's interpreters have tried to understand the works both in terms of his personal fate (the isolation in which he lived at the end of his life) and the political events of the time, with Napoleon's conquest of Spain and the suffering of the Spanish people under French rule. The range of interpretations suggests that Goya has rather captured something universal and independent of context in these works, a sombre chord underlying life.

Karlsson's limbo paintings seem to depict the same vacuum and the same darkness, with similiar mythological allusions: perhaps one could call them his black paintings, in recognition of their kinship with Goya. Does this mean that Karlsson, one of the most prominent postmodernists in Swedish art, by channeling Goya has become a romantic? If so, the turn is perhaps not as unexpected as one might think; as art scholar Kristoffer Arvidsson has shown, postmodernism is in fact permeated by romanticism[8] – the fragmentary, ironic, subjective within 19th-century Romanticism is simply taken to an extreme. The emotional themes of Romanticism are reused as echoes: Romantic notions of ruins resurface as the ruins of Romanticism. Rebelling against the grandeur of art and relativizing its humanistic claims, attitudes that permeate postmodernism, is at the same time based on a love of the very same expressions. Is Karlsson's embrace of emotionally charged painting inscribed in his artistic career from the beginning?

Like Goya's black paintings, Karlsson's work creates a world of its own, a panorama of death, devastation and gloom. There is also no lack of mythological elements or



connections to the Christian tradition: the black raven symbolizing death and the head of John the Baptist on a platter, for example. The many severed heads are reminiscent of depictions of Christian martyrs, albeit without exalted pathos – rather, they appear as nihilistic anti-saints. In a full-length self-portrait, from behind, the artist has been given angel wings and floats over the water at Strandön – it is unclear whether he represents an angel of light or darkness. Lucifer himself was an angel before he rebelled against God, something that is depicted in the English poet John Milton's epic *Paradise Lost* (1667). The angelic and the demonic inhabit Karlsson, as they do all of us.

Social differences are insignificant in the landscape of the black paintings: the heads of America's founding fathers are transformed into rotting skulls in Karlsson's depiction of the monument at Mount Rushmore, in a visual space that – if we consider his current production as a coherent suite – is continuous with, for example, a decrepit street where scruffy addicts tumble around. American society, which in an apocalyptic way controls the development of the world, is rendered as a grotesque theatrical stage, as in a hall of mirrors. In the spirit of Goya, Karlsson animates his world of death with a desire for creativity and an energy that seems to be on the verge of being unhealthy, almost manic. *"Enjoy Your Symptom!"*, as the Slovenian philosopher Slavoj Žižek urges us. The darkness crackles and vibrates. The shadow world moves us.

If Karlsson's black paintings are related to Goya's through their motifs, their inkiness and the way they project a bleak vision of the world, they also have, as previously mentioned, a connection with expressionism in terms of brushwork and composition. This style, from the turn of the century 1900, entails that the linear structure of the motif and its spatial effect no longer need to follow reality, but can be distorted and deformed in a way that conveys an emotional message. The method can involve a simplification or abstraction of the motif, which in this case does not only have an analytical or aesthetic function – it is about materializing the psychological or existential, the inner world of man. When Edvard Munch reduces the angst protagonist in the painting *The Scream* (various versions, 1893–1910) to a simplified ellipse, with a round hole for a mouth, it is not an intellectual exercise: Munch wants to find the most telling expression of anguish. This is what drives the formal deformation of the figure and the landscape: both the sky and the surrounding mountains are part of the same undulating movement as the screaming face; all of them are captured in organically rounded fields of color, reminiscent of the stylization that can arise in the woodcut technique, with which Munch was well acquainted. The impact of anxiety

floods the subject's entire world, drawing the surroundings into its relentless vortex. That Munch can charge an image with such emotional excess and at the same time maintain control over it is the key to the work's status as a masterpiece. By incorporating the emotional content into a compositional whole, with its inherent demands, a kind of balance is achieved – something that keeps the emotions in check, so that the viewer can receive them.

The question actualizes an artistic paradox within expressionism. The power of emotion is in focus: the work should be boundless, tip over into drama, but at the same time it must not completely give in to chaos, then its communicative function ceases. Karlsson finds his path in this balancing act by holding on to reality, but distorting it so that its contours blur and ripple in repeated wave-like patterns. Predecessors to the technique are artists such as the 19th-century French painter Adolphe Monticelli and the Dutch post-impressionist Vincent van Gogh (for whom Monticelli was a role model), who with their respective styles added disorienting, neurotic energy to painting.

In both Monticelli and van Gogh, the generous application of paint becomes a tangible means of intensifying the image plane, enhancing the representation of the world – but at the level of detail the paint is added in completely different ways. In Monticelli, the paint appears to be thrown out in patches on the canvas, dots and drops of paint that, like stars in the sky, dissolve the cohesion of the forms, while van Gogh, inspired by Japanese woodcuts, works with clearly shaped brushstrokes, arranged in diagonal sheaves or curling scrolls, for example. Karlsson's work is indebted to these art historical predecessors, offering powerful shocks of color that twist and bend in swaying undulations. The style conveys the message that the material world is dissolved, fragmented, lacking a foundation.The linear order is a veil, at best a kind of desirable hallucination. All matter is chaos.

The black paintings' image of the world is horrific, but thanks to the artistic expression it becomes possible to encompass – something wordless and impossible to symbolize is incorporated into a collective understanding. From this perspective, Karlsson's love of art and art history appears to be an even more fundamental prerequisite for the limbo paintings than all the years he has worked with psychiatric patients. For him, art seems to function as a shield against threatening dark forces, an indispensable channel for psychic pain, and a kind of common denominator for humanity: art communicates with us and unites as nothing else does. Can art that represents dissolution and doom somehow ward off, circumvent, or postpone the inevitable realization of the negative? Can the art of illness and death keep us alive?

*Johannes Nordholm*

*Licensed psychologist and licensed psychotherapist, educated at the University of Gothenburg, art writer. Has a master's degree in biomedicine from Karolinska Institutet and a bachelor's degree in humanities from Stockholm University. Active in psychiatry in Gothenburg. Works as an art educator at the Gothenburg Museum of Art and is on the editorial board of the cultural journal* Arche.

## Notes

1. Lundberg, Andreas (2016). *Storm i den pelare som bär*. Stockholm: Modernista, s.58.
2. Ibid., s. 122.
3. van Reis, Mikael (1997). *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963-1983*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, s. 93. The concept is used in relation to the poetry collections *Inledning n:r 2 till SCHIZZ* (1965), *Encyklopedi. Mémoires sur la fermentation 1-3* (1966) och *Stupor. Nobody knows you when you're down and out* (1968), samtliga utgivna på Bonniers.
4. Ibid., s. 16.
5. Norén, Lars (1968). *Stupor. Nobody knows you when you're down and out*. Stockholm: Bonniers, s. 9.
6. van Reis,1997, s. 90.
7. Ibid., s. 93.
8. Arvidsson, Kristoffer (2008). *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Göteborg: Göteborgs Universitet, Acta Universitatis Gothoburgensis. Arvidsson poses the question, among others, "Can romanticism be said to be postmodernist, and postmodernism romantic?" s. 13.
9. Žižek, Slavoj (1992/2008). *Enjoy Your Symptom!* New York: Routledge.

## REPRESENTING THE WORDLESS

This text discusses how the viewer of an image is affected by the knowledge that the artist has undergone or is undergoing psychiatric treatment. The essay thus also problematizes the question: How fruitful is it to analyze artistic creativity in terms of the art of illness?

Furthermore, the question of the artistic subject's driving forces and relationship to mental suffering is discussed. What can be understood from the relationship between the artist's history and his or her work? Where is the limit for the understanding of a person's creativity?

Initially, let's contrast two approaches. We can analyze a work of art without being interested in the connection between the artist and the work. We try to capture the essence of the work and disregard its creator and/or background. Such an approach may be called a structuralist approach. But we can also try to understand the relationship between the work of art and the person who produced it. In what way is the subject present in its creation? What is the relationship between the artist's history and the work of art? Such an approach may be called a hermeneutic approach.

### Art and Psychiatry

During the bright early summer of 2025, I was captivated by the Gothenburg City Museum's exhibition *Lillhagen in Color*; a large retrospective display of over 250 works by patients who had been admitted to the Lillhagen Hospital, which opened in 1932 and closed in 2013.[1]

In conjunction with the exhibition, some provisional distinctions were formed: An artist can in one way or another be a patient in psychiatric care for a shorter or longer period of time; an artist can look for other ways to deal with his or her mental suffering, for instance by engaging in psychotherapeutic work outside the healthcare system; an artist can live his or her creative life without having a connection to either medical science or psychotherapy; the artist can live with and in his or her artistry. These differing approaches to mental suffering are represented in the history of art. One may therefore also with good reason claim that an artist is and remains an artist regardless of how he or she relates to his or her mental condition.



We can also imagine that there is a psychiatric patient who, by entering a care setting that provides the opportunity to express oneself with images, also becomes an artist who is recognized by other artists, art critics, art historians, artistic institutions and finally also by art dealers. We may also imagine a psychiatric patient who has been given the opportunity to convey his inner life in images without any external third party examining the artworks. Wanting to express oneself in images does not necessarily mean that the individual defines him- or herself as a visual artist or that any other person perceives the person as an artist.[2] In such a structure, we may safely assume that the creation of images can have a meaningful function for the individual and perhaps even a healing effect without the product being incorporated into the context of what we may call the art world.

In the summer of 2025 I visited the Royal Academy of Fine Arts, "Mejan", on Skeppsholmen in Stockholm. There, on a beautiful July day, I met Tilde Björk, who was completing her artistic education. She had contacted me because she wanted us to have a conversation about her art. She had provided me her portfolio and I was touched by her work; by casts of hands reaching towards the sky and by the depiction of a fly situated in the middle of two of her canvases. My reading of a blue-black fly's death throes, described by Marguerite Duras (1914–1996), crossed my mind in the encounter with her paintings. The fly was humanized and given a new life.[3]

I also received a letter in which she told me about her background, which, like all true descriptions of growing up, contained challenging moments. When we spoke, I was struck by the fact that I had not thought about her story. The vulnerability she depicted was absent from our conversation; in her art it was present in its absence.

One day, as I was reflecting anew on the relationship that might exist between an individual's personal history and their professional life, I took a closer look at the colored drawing by Carl Fredrik Hill that adorns one wall of my dining room. Hill was afflicted by "temporary insanity" and was taken to *La Maison de Santé* in Passy outside Paris at the beginning of 1878, at the age of 28. Art historians would refer to the drawing as illness art. I experience and consider Hill's drawings, just like his oil paintings, as striking. Talent as well as vulnerability are evident in everything Hill did, albeit in different ways. *The flowering fruit tree*, which was painted in the early summer of 1877 in Bois-le-Roi and now hangs in the Gothenburg Museum of Art, and the colored drawing in my dining room are imbued with the same artistic spirit: These are differing forms of expression but produced by an analogous being.

I wonder; is it really reasonable to think in terms of illness art? Rather, I think, it is about art made by a subject who defines himself and is defined by the outside world in one way or another; art that is either urgent and moving or the kind that does not reach us. In Hill's case, it is about a drawing he made when he was in contact with psychiatric healthcare, and a painting he created when he had no such contact. The same indomitable artistry manifested itself under different conditions and in different ways.

*Lillhagen in Color*, which was shown at the Gothenburg City Museum, and not at the Gothenburg Art Museum, makes it clear that people have an inherent need to process their multifaceted inner world. A relatively large number of people were given the opportunity to do so with brushes, crayons and clay at Lillhagen Hospital for more than three decades, from 1957 to 1988.[4] What the exhibition illustrated is of vital importance: It can be vital to be allowed to depict the wordless. Didn't *Lillhagen in Color* reveal this longing?

## Artistic belonging

Didn't the activities at Lillhagen Hospital also show the need to create an institutional context – a school, a workshop, a studio – enabling people to act as creative subjects? There are words that pave the way for the individual to perceive themselves as artistically active; "I will go to *school* to finish my pictures together with my *classmates* and I know that my *teacher* will also be there." Or in a later phase; "I will cycle down to my *studio* early tomorrow to work on some of the paintings I will be *exhibiting* this fall at *Gallery X*." Or; "A has *commissioned* a work from me and I will be working on it during the coming year." But one can also imagine an artist or a writer who imagines that the work is directed to someone absent, to someone who is no longer on earth, or to the eternally absent; to the transcendent. One can also assume that there are different variations of these approaches, as well as that these cross-border forms – hybrids – change over time for the individual.

We switch the perspective and twist the question: What does the artist himself think about what drives him or her in producing art? The individual artist may claim to be guided by various motives that are not necessarily the only ones, and in some cases not even the most decisive reasons for the artistic effort. The alleged motives can be an attempt to give a linguistic structure to a solitary professional life. The artist can also claim that the reason for being an artist is irrelevant while the artistic activity and



the works are the primary thing; "I only know that I have to go to the studio. There is no other work that means as much to me. It is always primarily the colors and the paintings that call me to the studio. Something that demands me and my presence so strongly that I suffer when it is not possible to be there."

## The possibilities and limits of interpretation

Trying to explain the driving forces behind an artist's work can be a task that is as stimulating as it is delicate, requiring both sensitivity and awareness of the limits that surround the work of interpretation. Perhaps we must often be content with describing the conditions under which a work has emerged. And we can rightly point out that there will always be an element of mystery in understanding the relationship between the psychology of an artist – the driving forces – and his or her creation. This is as true for Pablo Picasso (1881–1973) as it is for an anonymous patient, who was active within the framework of the activities that were formed at Lillhagen Hospital over a period of more than thirty years.

Sigmund Freud (1856–1939) claimed that psychoanalysis cannot explain why the great artists have access to an unusual and ingenious way of processing decisive events in their lives. Where the artist gets the ability to create is not a question for psychology[5]; unfortunately, Freud wrote, psychoanalysis must lay down its arms in order to understand the poet.[6]

In a preface to Marie Bonaparte's (1882–1962) psychoanalytic study of the American author Edgar Allan Poe (1809–1849), Freud emphasizes that it is particularly compelling to study the laws of human mental life based on the example of an outstanding individual, but that such investigations do not aim to explain the genius of the author.

Perhaps the study of artistry reveals the necessity of giving up the idea that it is possible to find causal explanations between a person's history and the fruits of their professional life. But this giving up simultaneously enables a multifaceted description of the work of art as well as an enriching presentation of the history and phenomenology of its production.

The French historian of ideas Michel Foucault (1926–1984), in *Histoire de la folie à l'âge classique* from 1961, highlighted that the great work of art cannot be incorporated into the classification system and interpretive patterns of the social apparatus of power.

The understanding of the artist is transcended by the work. Foucault wrote: "There is only madness as the last instance of the œuvre – for the œuvre indefinitely repels madness to its outer limits. *Where there is an œuvre, there is no madness*: and yet madness is contemporaneous with the œuvre, as it is the harbinger of the time of its truth. The instant which, together, madness and an œuvre come into being and reach fulfillment is the beginning of the time when the world first finds itself summoned by the œuvre, and is responsible for all that it is in the face of it."[8]

Foucault exemplifies his thought by the German poet Friedrich Hölderlin (1770–1843), the French poet Gérard de Nerval (1808–1855), the German philosopher Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), the Dutch artist Vincent van Gogh (1853–1890) and the French playwright Antonin Artaud (1896–1948).

The work of art, which lends itself to stillness, also constitutes an absolute limit. At the same time the questions inevitably arise: What is the connection between the artist and the work? What is conveyed in the painting?

The work of art can also arouse a desire in the viewer to express themselves in language. How could I speak or write about the image? Is it possible to create a text that can be published – an essay or a scientific paper – based on the painting? An interpretation that relates to those who have previously written about this work of art; or an article, an essay, or a book that clears the way for as yet unwritten comments; the artist, the art critic, the art historian, and finally art history.

But we do not forget that there are images – watercolors, paintings, sculptures, drawings – that no art critic or art historian sees and that will never be included in art history. Individual creations that do not belong to the public world. It is about the abandoned images: Viewed by few, commented on by silence.

*Per Magnus Johansson*

*Licensed psychologist, licensed psychotherapist, doctor of philosophy, associate professor in the history of ideas and learning, author, and psychoanalyst, who received his psychoanalytic training in Paris. In 2006 he received the award of Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques from the French Ministry of Education and Science. From 2007 to 2013 he was chairman of the ethics council of the Swedish Psychological Association. In 2014 he was elected to the Royal Society of Science and Literature (KVVS) in Gothenburg, founded in 1778. In 2024 he received the City of Gothenburg's work grant for writers. Editor and publisher of the award-winning cultural magazine* Arche *since its inception. In the spring of 2026 he published the acclaimed book* Om skrivande, *published by Fri Tanke.*

## Notes

1. We can note that other psychiatric hospitals have also collected art created by patients. Let's pick one example among several. In a short text – "En annan värld – Konst från Sankt Lars Sjukhus" – Mats Engström writes about the exhibition with the same name; "In Region Skåne's medical history collection there are around 600 works that are described as so-called patient art. These are works created by patients at the Sankt Lars mental hospital in Lund. In the exhibition we show a selection of these objects. Calling the works patient art is in a way correct, as they are created by patients admitted to the hospital. They simultaneously testify to a desire to create and a desire for communication of a common human nature. In some cases, the authors, for example Carl Fredrik Hill and Ernst Ljungh, have an artistic education. What many of the works have in common is that they have left the traditional visual world behind." *En annan värld – Konst från Sankt Lars sjukhus*, (2023). Exhibition brochure, unpaginated booklet.
2. We should also note that a person can write regularly without being perceived as a writer by themselves or those around them.
3. Marguerite Duras describes how she witnesses the death throes of a fly: The last ten to fifteen minutes of the fly's life. It finally falls off the wall and dies. The death throes are over. The description is detailed, concise and gripping. Marguerite Duras, *Écrire*, (1993), pp. 38-45.
4. In a book about the so-called Lillhagen painters, Eva White (1923–2020) writes: "The study activities at Lillhagen hospital were added to give the 1,500 patients a chance to come into contact with culture and society. The intentions were good, the grants small, and the permanent staff – me." *Lillhagenmålarna*, (1989), p. 6.

5. Sigmund Freud, ”Das Interesse an der Psychoanalyse” (1913), *Gesammelte Werke*, (GW) VIII, s 417.
6. Sigmund Freud, ”Dostojewski und die Vatertötung” (1928), GW XIV, s 399.
7. Sigmund Freud, GW XVI (1934), p 276; the French edition appeared in 1933, the German in 1934. There is no Swedish translation. The original German text reads: ”Solche Untersuchungen sollen nicht das Genie des Dichters erklären, aber sie zeigen, welche Motive es geweckt haben und welcher Stoff ihm vom Schicksal aufgetragen wurde.” The original French text: ”De telles recherches ne prétendent pas expliquer le génie des créateurs, mais elles montrent quels facteurs lui ont donné l’éveil et quelle sorte de matière lui a été imposée par le destin.” Marie Bonaparte, *Edgar Poe I, Avant-Propos de Sigmund FREUD*, unpaginated page.
8. Michel Foucault, *History of Madness*, (2009), s 537. English translation by Jonathan Murphy and Jean Khalfa. The italics is in the original: ”Il n’y a de folie que comme instant dernier de l’œuvre – celle-ci la repousse indéfiniment à ses confins ; *là où il y a œuvre, il n’y a pas folie*; et pourtant la folie est contemporaine de l’œuvre, puisqu’elle inaugure le temps de sa vérité. L’instant où, ensemble, naissent et s’accomplissent l’œuvre et la folie, c’est le début du temps où le monde se trouve assigné par cette œuvre, et responsable de ce qu’il est devant elle.” *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*, (1961), s 304.

## Literature


Bonaparte, Marie. *Edgar Poe, I-II, Avant-propos de Sigmund FREUD*, Les Éditions Denoël et Steele, Paris (1933).

Duras, Marguerite. *Écrire*, Éditions Gallimard, Paris (1993).

Engström, Mats. *En annan värld – Konst från Sankt Lars sjukhus*, Utställningsskrift, opaginerat häfte, Kulturen, Lund (2023).

Foucault, Michel. *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*, Éditions Plon, Paris (1961).

Foucault, Michel. *History of Madness*. Routledge, London (2009).

Freud, Sigmund. ”Das Interesse an der Psychoanalyse”, *Gesammelte Werke* VIII, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (1945).

Freud, Sigmund.”Dostojewski und die Vatertötung”, *Gesammelte Werke* XIV, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (1948).

Freud, Sigmund. Vorwort, *Gesammelte Werke* XVI, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (1950).

*Lillhagen i färg*. Göteborgs stadsmuseum i samverkan med Medicinhistoriska museet i Göteborg och kulturjournalist Hanna Jedvik. Redaktör och text Robert Wallsson. Bildredaktör Annika Engström. Med stöd från Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur, Göteborg (2025).

White, Eva. *Lillhagenmålarna*, Tre Böcker, Göteborg (1989).


SJÄLVKRITIK UNDANBE
KONSTVAGNEN

## KONSTENS DEMOKRATISKA RUM

Konstateljén inom psykiatrin vid Sahlgrenska Universitetssjukhuset

"Varje människa är en konstnär", hävdade Joseph Beuys, en av 1900-talets största konstnärer. Som professor i skulptur vid Konstakademien i Düsseldorf avskaffade han konsekvent nog inträdesprov till sin undervisning: alla som ville var välkomna.

Det var en av många interventioner som speglade hans ovannämnda formulering av sitt utvidgade konstbegrepp. Beuys menade att vi alla kan – och bör – vara skapande, och att kreativitet och samhällsengagemang hör ihop. På sätt och vis var han lika mycket filosof och politisk aktivist som konstnär.

Beuys tanke var inte att vi alla ska bli målare, författare eller skådespelare. Han menade att vi tillsammans ska skapa våra jag, våra relationer, våra organisationer – som konstverk. På ett komplementärt sätt menade han att de som är konstnärer ska arbeta praktiskt, i samarbete med andra aktörer i samhället, för att förbättra världen.

Enligt hans syn har alla mänskliga handlingar en estetisk potential. Varje aktion som en person gör kan vara ett konstverk, om personen själv och omgivningen ser det som ett konstverk. Beuys menade själv att den undervisning han bedrev, i form av föreläsningar med ett vidsträckt vetenskapligt och filosofiskt innehåll, i själva verket var hans främsta konstverk. På många sätt kretsar hans konstnärskap kring idén att konstnärliga principer ska genomsyra samhället. Han tänkte till exempel att konstundervisning skulle erbjudas alla samhällsmedborgare.

Beuys hållning är relevant för verksamheten vid konstateljén inom psykiatrin vid Sahlgrenska Universitetssjukhuset, även om deltagarna lider av psykiska besvär och ångest, vilket de flesta människor gör, någon gång i livet – den konstnärliga potentialen är lika demokratiskt tillgänglig för alla.

Att kreativ verksamhet och i detta fall bildkonst lindrar ångest finns det en gedigen historisk erfarenhet av. Sedan tiden kring sekelskiftet 1900 har dessutom konst av psykiatriska patienter uppmärksammats och spelat en framträdande roll i konsthistorien. Västvärldens stora psykiatriska institutioner har i olika grad uppmuntrat och använt sig av konstens meningsskapande och läkande kraft när de utformat aktiviteter för inlagda patienter. Det gäller inte minst det psykiatriska sjukhuset Lillhagen i Göteborg, som blev berömt för de så kallade Lillhagenmålarna.



En av de bakomliggande drivkrafterna till konstateljén inom Sahlgrenskas psykiatri har varit att fortsätta traditionen från Lillhagen. En av de undertecknade till denna text, Stefan Karlsson, arbetade där under många år, och den andre, Johannes Nordholm, har i olika sammanhang skrivit om Lillhagenmålarna ur ett konsthistoriskt perspektiv. Sedan 2017, då konstateljén tillkom på Karlssons initiativ och med stöd av Västra Götalandsregionens kulturnämnd, har Karlsson varit dess konstnärlige ledare, och sedan 2018 har Nordholm varit sjukhusets ansvarige.

Under mottot "Självkritik undanbedes" har patienter som är inlagda på avdelningar inom Psykiatri Affektiva haft tillgång till konstateljén som kreativ oas. Till en början, 2017, fanns konstateljén endast på Sahlgrenska sjukhuset. Mellan 2018 och 2022 fanns två ateljéer, en på Sahlgrenska och en på Östra sjukhuset. Sedan 2022 finns den på Östra sjukhuset, där den är tillgänglig fyra dagar i veckan. Samtidigt som den här texten skrivs, i augusti 2026, skickas ett pressmeddelande om den första utställningen för Galleri Passage, i korridoren på plan 3 i den psykiatriska kliniken på Östra.

Utställningsmontrar har tillverkats och installerats av konstenheten inom Västra Götalandsregionen. Första utställande konstnär är Heba Alakkad.

Vissa patienter, som Heba Alakkad, är redan konstnärer när de kommer i kontakt med konstateljén, men det finns också exempel på patienter som finner vägen till konsten genom erfarenheten här. Flera har blivit antagna på konstskolor och funnit ett livssammanhang i konsten. För andra räcker det att i stunden få koppla bort störande tankar, få distans och perspektiv, eller känna energin från något nytt flöda inom sig.

Citatet "Varje människa är en konstnär" kan representera en aspekt av vad konstateljén tillför till den psykiatriska vården. Även om aktiviteten utgår från bildkonst innebär den principiellt att deltagaren aktualiseras som ett dynamiskt subjekt, i stället för den medicinska vårdens passiva objekt. Det lustfyllda skapande arbetet kan frigöra nytänkande även på andra plan i livet. Om vi ser varandra som kreativa individer kan nya samtal uppstå, nya vägar öppna sig. Konstateljén inom psykiatrin är både en fri plats för konstnärlig verksamhet och ett rum för meningsbärande samtal om livet och döden. I ett sådant rum är alla lika, alla hierarkier upplösta.

Genom övningar i kollektivt skapande överbryggas också ensamhet och deltagare kan aktiveras genom att gå in sig själva och interagera med andra på samma gång.

I ateljén skapas ofta gemensamma konstverk i stort format. Patienter bidrar med sin del och kan stiga in i ett flow där tid och rum upplöses, men de ingår också i en social gemenskap, där de kan få vänner för livet. Andras idéer, reaktioner och reflektioner kan sporra oss vidare eller ge mod att ta en ny riktning.

Patienter, medarbetare och chefer inom psykiatrin har tagit konstateljén till sitt hjärta, och bidrar alla på olika sätt till att upprätthålla och bevara den unika miljön – kanske kan man, med perspektiv från Beuys, se den som ett konstverk i sig?

*Stefan Karlsson* *Johannes Nordholm*

**THE DEMOCRATIC SPACE OF ART**

The art studio within psychiatry at Sahlgrenska University Hospital

”Every person is an artist,” claimed Joseph Beuys, one of the greatest artists of the 20th century. As a professor of sculpture at the Düsseldorf Academy of Fine Arts, he consistently abolished entrance exams for his teaching: anyone who wanted was welcome.

It was one of many interventions that reflected his aforementioned formulation of his expanded concept of art. Beuys believed that we can all – and should – be creative, and that creativity and social engagement go hand in hand. In a way, he was as much a philosopher and political activist as an artist.

Beuys's idea was not that we should all become painters, writers or actors. He believed that we should together create our selves, our relationships, our organizations – as works of art. In a complementary way, he believed that those who are artists should work practically, in collaboration with other actors in society, to improve the world.

In his view, all human actions have an aesthetic potential. Every action that a person takes can be a work of art, if the person himself and those around him see it as a work of art. Beuys himself believed that the teaching he carried out, in the form of lectures with a broad scientific and philosophical content, was in fact his foremost work of art. In many ways, his artistry revolves around the idea that artistic principles should permeate society. For example, he thought that art education be offered to allcitizens of society.

Beuys's stance is relevant to the activities at the art studio within psychiatry at Sahlgrenska University Hospital, even if the participants suffer from mental health problems and anxiety, which most people do, at some point in their lives – the artistic potential is equally democratically available to everyone.

There is solid historical experience that creative activity and in this case visual art relieves anxiety. Since the turn of the century, art by psychiatric patients has also been recognized and played a prominent role in art history. The major psychiatric institutions in the Western world have to varying degrees encouraged and used the meaning-making and healing power of art when designing activities for hospitalized patients. This is not least true of the Lillhagen psychiatric hospital in Gothenburg, which became famous for the so-called Lillhagen painters.

One of the driving forces behind the establishment of the Constabulary within Sahlgrenska psychiatry has been to continue the tradition from Lillhagen. One of the signatories to this text, Stefan Karlsson, worked there for many years, and the other, Johannes Nordholm, has written about the Lillhagen painters in various contexts from an art historical perspective. Since 2017, when the Constabulary was established on Karlsson's initiative and with the support of the Västra Götaland Region's Cultural Committee, Karlsson has been its artistic director, and since 2018 Nordholm has been the hospital's director.

Under the motto “Self-criticism is forbidden”, patients admitted to wards within Psychiatry Affective have had access to the art studio as a creative oasis. Initially, in 2017, the art studio was only located at Sahlgrenska Hospital. Between 2018 and 2022, there were two studios, one at Sahlgrenska and one at Östra Hospital. Since 2022, it has been located at Östra Hospital, where it is available four days a week. At the same time as this text is being written, in August 2026, a press release is being sent about the first exhibition for Galleri Passage, in the corridor on the 3rd floor of the psychiatric clinic at Östra. Exhibition stands have been manufactured and installed by the art unit within the Västra Götaland Region. The first exhibiting artist is Heba Alakkad.

Some patients, like Heba Alakkad, are already artists when they come into contact with the art studio, but there are also examples of patients who find their way to art through their experience here. Several have been accepted to art schools and have found a life context in art. For others, it is enough to disconnect from disturbing thoughts in the moment, gain distance and perspective, or feel the energy of something new flowing within them.

The quote ”Every person is an artist” can represent one aspect of what the art studio brings to psychiatric care. Although the activity is based on visual art, it fundamentally means that the participant is actualized as a dynamic subject, instead of the passive object of medical care. The pleasurable creative work can also free up new thinking on other levels in life. If we see each other as creative individuals, new conversations can arise, new paths can open up. The art studio in psychiatry is both a free place for artistic activity and a space for meaningful conversations about life and death. In such a space, everyone is equal, all hierarchies are dissolved.

Through collective creative exercises, loneliness is also overcome and participants can be activated by entering into themselves and interacting with others at the same time. In the studio, large-format joint works of art are often created. Patients contribute their part and can enter a flow where time and space dissolve, but they are also part of a social community, where they can make friends for life. The ideas, reactions and reflections of others can spur us on or give us the courage to take a new direction.

Patients, employees and managers in psychiatry have taken the Constabulary to heart, and all contribute in different ways to maintaining and preserving the unique environment – perhaps, with a perspective from Beuys, one can see it as a work of art in itself?

*Stefan Karlsson* *Johannes Nordholm*



**Telefonklotter**

Ett tjockt pappersark läggs ut på ett runt bord deltagare samlas runt arket med färgpennor och börjar rita på var sin ände av arket och möts i mitten och verket sammanställs till ett färdigt konstverk.

**Telephone doodles**

A thick sheet of paper is laid out on a round table, participants gather around the sheet with colored pencils and begin drawing on each end of the sheet and meet in the middle and the work is compiled into a finished work of art.


DEFINE
PERFECT
BANANT


HEJ


LOL
EL DH






“En öde ö som blir befolkad”. Vi tejpar upp ett stort ett papper är är ca 600 x 250 cm direkt på väggen i konstateljén och i börjar fundera på ett gemensamt tema för målningen. Fem till sex deltagare är med i diskussionen och som går varm och är seriös och samtidig rolig med en massa galna infall. Temat vi söker ska ha med psykisk ohälsa att göra och frågan vi ställer oss är hur känns det att må dåligt?

En känsla som deltagarna ofta vittnar om är ensamhet i både diagnosen och isolationen hemma och man är ofta rädd för att gå ut. Vi bestämmer oss för att måla en öde ö. Det terapeutiskta i måleriprocessen är att befolka den öde ön det blir en resa där vi målar tillsammans och är tilllåtet både högt och lågt. Alla deltar efter förmåga och mående, en dag eller flera dagar beroende på in och utskrivningar.




"A desert that will be populated". We tape up a large piece of paper, about 600 x 250 cm, directly on the wall in the studio and start thinking about a common theme for the painting. Five to six participants are involved in the discussion, which is heated and serious and at the same time funny with a lot of crazy ideas. The theme we are looking for should have to do with mental illness and the question we ask ourselves is what does it feel like to feel bad?

A common feeling that participants testify to is loneliness in both the diagnosis and isolation, you are at home and are often afraid to go out. We decide to paint a empty desert. The therapeutic thing about the painting process is to populate the empty desert, it becomes a journey where we paint together and both high and low are allowed. Everyone participates according to their ability and mood, one day or several days depending on admission and discharge.



**Stefan Karlsson** arbetar som konstnär, curator, projektledare i självorganiserande konstprojekt och inom psykiatrin ofta på uppdrag av organisationer, kommuner och regioner. Utställningen FETT, Psykiatrins Monument, Drömmarnas Monument är stora kollektiva och tidskrävande självorganiserande konstprojekt. Göteborg stad och Västra Götalandsregionen är några av Stefans återkommande uppdrag/ bidragsgivare. Nu arbetar Stefan med ett psykogeografiskt-analytisktkonstprojekt i stadsdelen Bergsjön i Göteborg. Stefan målar mer än någonsin, i skrivande stund är produktionen uppe i ett par hundra målningar, varav några visas i denna bok.
www.skarlsson.net/nyamalningar.html

## CV

Planerade utställningar

**2027** NSFW/SVILOVA, Göteborg, Kungsbacka konsthall

**2026** Galleri PS, Göteborg

## Separatutställningar

**2025** Martin Bryder Gallery, Lund

**2024** Göteborgs konstförening

**2023** Drömmarnas Monument, Konsthallen utomhus på Götaplatsen (curator deltagande konstnär), 3 Våningen, konsthall, Göteborg (curator deltagande konstnär)

**2021** Psykiatrins Monument, Backaplan Göteborg (curator deltagande konstnär) , Konstrum NU, Göteborg (curator deltagande konstnär)

**2018** Stefan Karlssons museum för dålig konst, Göteborg

**2017** Stefan Karlssons museum för dålig konst, Göteborg

**2016** Galleri PS, Gyllene Tiders Cafe, Göteborg  Galleri PS, Göteborg  Galleri Thomassen, Göteborg

**2014** Candyland, Stockholm

**2012** "Världens bästa Karlsson" Åbergs museum, Stockholm

**2011** "Världens bästa Karlsson" Wetterling Gallery, Göteborg  Galleri Agardh & Tornvall Stockholm

**2010** Göteborgs konstförening, Göteborg

**2009** Wetterling Gallery, Göteborg

**2008** Wetterling Gallery, Göteborg

**2002** Gyllene tider, LEK, Galleri Enkehuset, Stockholm  Gyllene tider, LÄR, Galleri SOC, Stockholm  KÖP, Galleri ID:I, Stockholm Vita kuben, Norrlands, Operan, Umeå  Röhsska museet, Göteborg

**2001** Gyllene tider, Skövde Konsthall, Skövde, Sweden

**1999** Enzym Bar, Zoolounge, Oslo  Galleri UKS, Oslo, Norway

**1996** Sambuca Paintball, Göteborgs konstmuseum, Göteborg  Enzym Bar, Göteborgs konstmuseum, Göteborg  Galleri Forum, Malmö  En Skrythistoria, Amerikahuset, Göteborg

**1994** City Galleriet, Göteborg  Paperpool Expo, Galleri Hemma Hos, Göteborg  Sambuca Konstakademi, Galleri Leger, Malmö  Paperpool Expo, Sveriges Skogsindustrier, Stockholm

**1993** Brainstorm, Kunsthalle RecklinghausenTyskland

**1992** Sambuca på Kanarieöarna, Galleri Baghuset, Köpenhamn Galleri Engström, Stockholm Sambuca på Kanarieöarna, Galleri Edward Thordén, Göteborg

**1991** Sambuca Loppmarknad, Galleri Rotor, Göteborg

**1990** Galleria Chisel, Genova, Galleri Engström, Stockholm, Storrer Zürich

**1989** Paperpool Expo, Forum Hamburg, Galleri Engström Paperpool Expo, Galleri Leger, Malmö Paperpool Expo, Wetterling Gallery, Göteborg, Paperpool Expo, Stockholm Art Fair, Paperpool Expo, Galleri Engström

**1988** Paperpool Expo, Galleri Engström, Stockholm

## Samlingsutställningar

**2025** Galleri Hammarén, Göteborg

**2020** ”När postmodernismen kom till stan” Konstakademin Stockholm

**2017** Galleri Thomassen, Göteborg

**2016** Döden- en utställning om livet, Djurgården, Liljevalchs, (curator deltagande konstnär) Stockholm Maria Bonnier Dahlin stipendiater, Bonnier konsthall, Stockholm

**2015** Galleri Thomassen, Göteborg

**2014** Konstnärer mot cancer, Göteborgs auktionsverk

**2013** Folkbaren, Stockholm 2012 ID:I, Design Hall, Telefonplan, Stockholm, Tombola, Göteborg Galleri Leger, curator Peter Johansson, Malmö

**2011** Sleep Inn Galleri 54, Göteborg Curator och utställande konstnär

**2010** Omskakad spelplan, Göteborgs konstmuseum Värnersborgs konsthall, Värnersborg Galleri Monica Strandberg, Kalmar

**2007-08** Tänd mörkret, Göteborgs konstmuseum Millesgården, Stockholm, Växjö Konsthall, Ystad Konstmuseum, Gävle Konstcentrum, Jämtlands Konstmuseum, Östersund, Konsthallen Luleå

**2006** Bonniers Konsthall, Stockholm

**2005** Bohusläns Museum, Uddevalla

**2003** Galleri Sub Bau, Göteborg Göteborgs Konsthall, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg

**2002** Gyllene tider, Breathe-3, Röda Sten, Göteborg Gyllene tider, Tunnelseende, Göteborg The Weatgrass project at Ericsson AB, AIRIS, Göteborg

**2000** Material 10 år, ArtNode, Stockholm Trasnsport, Nordstan, Göteborg, Sparwasser HQ , Berlin Breathe-2, Tidskriften Presens, Göteborg



**1999** Borderline 99, Svinesund Billig svensk mat, Sub Bau på Gun, Oslo

**1998** stART, konst på reklampelare, Kulturhuvudstaden, Stockholm Saltsjöbadsdokumentet, Stockholm Konstmedel, Göteborgs Konstmuseum

**1996** Filmen 100 år, Göteborgs Konstmuseum Maria Bonnier Dahlins Stiftelse, Stockholm Art Fair, Stockholm Sambuca Box, Update, Köpenhamn 27.680.000, Nordisk samtidskonst i massmedia DN, SR, SVT, Stockholm City Galleriet, Stockholm Enzym Bar, Love All, Färgfabriken, Stockholm

**1995** Stockholm Art Fair, Galleri Engström, Stockholm Fredrik Roos Nordiska Samling, Moderna Museet, Stockholm City Galleriet, Göteborg Sambuca Båt, One Night Stand, Oslo Göteborgs Konst, Bukowskis, Stockholm

**1994** Off Limits , Malmö, Sweden Stockholm Art Fair, Galleri Engström, Stockholm, Lägenhet, Göteborg och Malmö, Vår Gård, Stockholm, P-Konst, Göteborg

**1993** Stockholm Art Fair, Galleri Engström, Stockholm, Overground, Göteborgs Konsthall, Airport, Vanda Airport, Helsingfors, Finland Objektet, Mölndals Konsthall, Mölndal

**1992** Kommun, Botkyrka Kommunalhus, Stockholm, Stockholm Art Fair, Galleri Engström

**1991** Paperpool Expo, Nya idéer – Djärva Experiment, Bildkonstnärsfonden, Konstakademin, Stockholm, Europäische Werkstatt Ruhrgebiet, Kunsthalle, Recklinghausen, Galleria Chisel, Milan, Italy

**1990** Paperpool Expo, Digitala Drömmar, Norrköpings Konstmuseum, Paperpool Expo, Stockholm Art Fair, Galleri Engström, Milano Art Fair, Galleria Chisel, Milano, Art Cologne, Galleri Engström, Köln

**1989** Paperpool Expo, Frankfurt Art Fair, Galleri Engström, Frankfurt, Paperpool Expo, Art Cologne, Galleri Engström, Köln

**1988** Paperpool Expo, Re-form, Göteborg, Paperpool Expo, Stockholm Art Fair, Galleri Engström, Stockholm

**1987** Paperpool Expo, AVE 87, Arnhem, Holland, Paperpool Expo, U-media, Umeå, Paperpool Expo, Bunker International, Berlin Paperpool Expo, Monitor 87, Frölunda Kulturhus, Göteborg

## Stipendier och arbetsbidrag

Maria Bonnier Dahlins Stiftelse, Konstnärsnämndens arbetsstipendium x 5, Konstnärsnämndens projektbidrag x 3, Göteborgs stads kulturstipendium, Västra Götalands kulturpris, Familjen Wikanders Stiftelse x 2, Längmanska kulturfonden x 3

## Representerad

Moderna Museet, Stockholm, Göteborgs Konstmuseum, Fredrik Roos Nordiska Samling, Stockholms stad, Åbergs museum, Stockholm, Statens Konstråd, Stockholm, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, Fondazione Catinca Prini, Genova, Italy, Bonnier Art Collection, Stockholm, Jarl och Jytte Borgen Collection, Köpenhamn



Drömmarnas Monument, Götaplatsen 2023




Paperpool Products, Konstakademien, Stockholm 2022

## Gästlärareuppdrag

Konsthögskolan Valand, Göteborg,, Konstskolan Forum, Malmö, Konsthögskolan Trondheim, Konstfack, Stockholm, Nordiska konstskolan, Karleby, Finland, Konsthögskolan Umeå, Gerlesborgsskolan Bohuslän




Fettmålning, uställningen “Fett”, Konsthallen 3:e våningen, Göteborg 2021



Enzym Bar, NK, Göteborg 2006



Sid