

KONST VETAREN

2015



KONSTVETAREN 2015

Innehåll

- 3 Ordföranden har ordet
- 4 Tyra Kleen – Konstnär och kvinna vid förra sekelskiftet
- 9 Från konstvetarseminarierna
- 9 TEMA ARKITEKTUR
 - 9 Tjustempiren
 - 12 Sörby rundloge
 - 14 The Prairie School of Architecture
 - 16 Bruno Taut
- 19 TEMA BILD TOLKNING
 - 19 Bildanalyser av två religiösa motiv
 - 24 Mötet mellan djur och kultur i tre verk av Ernst Billgren
- 30 TEMA TEXTILKONST
 - 30 En medeltida vävnad i Heda kyrka
 - 31 Sten Kauppi
 - 34 Veronica Nygren
 - 35 Kaffe Fassett
 - 36 Raine Navin och Gunilla Skyttla
 - 38 Inger Hasselgren

KONSTVETAREN 2015

Redaktörer: Ingela Gustafsson, Staffan Rudner och Kerstin Svedbäck

Ansvarig utgivare: Eva Flogell

Ordföranden har ordet

en utarbetad policy för Konstvetaren betonas inriktningen på fördjupande artiklar utifrån teman, föreläsningssämnerna, studieämnerna och resor som Konsthistoriska klubben bedriver under ett år. Då de korta reportagen från varje aktivitet finns att läsa på hemsidan, får medlemmarnas fördjupande studier, kunskaper och reflektioner ta plats i Konstvetaren. I vissa fall kan också våra föredragshållare bidra med artiklar.

Under våren 2016 har en ny redaktionsgrupp axlat manteln att färdigställa Konstvetaren för 2015. Med stor flit och kompetens har gruppen tagit sig an uppgiften att uppmuntra skrivande och fotograferande bland medlemmarna.

Texter har producerats och redaktionen har redigerat och kontrollerat språk och källor. Bildanvändningens snåriga juridik har aktualiserats och föredömligt brukats. Till vår stora glädje har grafiker Mats Fredrikson varit behjälplig med goda råd, gett materialet dess slutliga formgivning och ombesörjt tryckningen.

Årets Konstvetaren har en betoning på Konstvetarseminariernas teman och studier. Det är numera tre studiemotiverade och diskuterande grupper som möts på fredagsförmiddagar. Varje grupp bestämmer sitt tema och hur studierna ska läggas upp. Mellan träffarna finns tid för fördjupande studier. Under året har flera teman varit aktuella och några tankegångar från dessa finns nu representerade i årets nummer. Våra föreläsningar, resor eller Art after work bidrar ofta till valet av teman men då och då kan ett studiebesök eller en utställning vara inspirationskällan.

Arkitektur, textilkonst och bildanalys är tre ämnen som varit utgångspunkt för samlingsartiklar av seminariegruppernas deltagare i detta nummer.

För de som missade Karin Ström Lehanders föredragning om Tyra Kleen finns nu en artikel att läsa.

Vi tackar alla som bidragit med sina skrivna tankar till Konstvetaren 2015 och särskilt vill vi framföra vårt tack till Redaktionsgruppen: Staffan Rudner, Kerstin Svedbäck och Ingela Gustafsson för ett gediget arbete.

LINKÖPING 1 APRIL 2016

Eva Flogell

Tyra Kleen – Konstnär och kvinna vid förra sekelskiftet

Karin Ström Lehander



Tyra Kleen, *Repos (Dam i hängmatta)*, litografi 1904, Riddarhuset, Tyra Kleens samling. Foto Karin Ström Lehander

En lång rad konstnärer som var aktiva vid förra sekelskiftet är idag glömda, det gäller inte minst kvinnliga konstnärer. Flera har dock i efterhand fått ett erkännande, och Tyra Kleen (1874–1951) är en av de konstnärer som förtjänar att lyftas fram och synliggöras. Hon var mycket produktiv och arbetade konstnärligt i flera tekniker, hon illustrerade tidskrifter, böcker och dikter, och hon fotograferade. Hon arbetade också som författare och skrev böcker som hon illustrerade. Tyra Kleens konstnärliga stil varierade från symbolistiska motiv och jugend till avbildningar av handrörelser, så kallade "mudras", och exotiska motiv föreställande tempeldansare på Java och Bali. Hon ställde ut sin konst vid utställningar i London, Paris, Rom, New York och S:t Petersburg och fick fin kritik.

Tyra Kleen räknas som en av få svenska kvinnliga symbolister och hennes konstnärskap kan belysas ur flera perspektiv. Varför blev Tyra Kleen inte mer känd som konstnär och upptäcktsresan-

de? Glömdes hon bort i egenskap av kvinnlig konstnär eller ville hon helt enkelt inte ha uppmärksamhet? Hennes konstnärskap verkar ha försvunnit i stilskiftet mellan de etablerade konstnärerna under tidigt 1900-tal och den efterföljande modernismen.

Bakgrund

Fadern var diplomat och den adliga familjen bodde utomlands när Tyra Kleen var liten. Hon var yngst i barnskaran som även bestod av systern Ingeborg och brodern Nils. Tyra var tidigt intresserad av vackra föremål och fick sin första konstnärliga utbildning hemma på gården Valinge av sin farmor. Som 16-åring, år 1895, skickades hon till Dresden för konststudier. Hon fortsatte därefter med studier, måleri och utställningar i Karlsruhe, München, Paris och Rom. Tyra Kleen bodde åren 1898 – 1908 och även senare periodvis i Rom och i Sverige. I Rom hyrde Tyra Kleen ateljé och arbetade med måleri, litografi och fotografi och deltog

regelbundet i konstutställningar. Hon ställde ut i Stockholm, S:t Petersburg, Berlin, Wien, London, New York med flera städer. Hon fascinerades av exotiska platser och reste till Ceylon, Indien och Indonesien. Sina sista år bodde Tyra Kleen i villan på Lidingö som hon tillsammans med sina ägodelar donerade till Riddarhuset vid sin död. Hon bestämde att kvarlåtenskapen inte fick visas offentligt förrän 50 år passerat efter hennes död. År 2001 kunde målningar, litografier, teckningar och skisser plockas fram, liksom dagböcker, brev och andra föremål. Tyra Kleens samling innehåller en stor mängd intressant material, ur såväl konstvetenskaplig som historisk vinkel.

Konstnär och kvinna – att skapa en konstnärlig identitet

Tyra Kleen arbetade som konstnär, illustratör och författare under det sena 1800- och den första hälften av 1900-talet. Hon var inte utbildad vid Konstakademien i Stockholm eller vid någon privat målarskola i Sverige vilket skilde henne från andra svenska konstnärer vid tiden. Hon reste dock ut i Europa för fortsatta konststudier, likt många andra blivande svenska konstnärer. Några finansierade sina resor med hjälp av resestipendier, andra hade familjer eller mecenater som stöttade den fortsatta utbildningen. Tyra Kleens familj finansierade hennes vidare konststudier och utlandsvistelser.

År 1895 åkte Tyra Kleen till Paris för att utbilda sig i måleri. Under de följande åren deltog hon i undervisningen vid målarskolorna Académie Colarossi, Académie Delecluse och Académie Julien likt flera andra svenska konstnärer. Tyra blev kvar i Paris under flera år och studerade och ställde ut sina verk. Hon verkar ha arbetat målmedvetet och omsorgsfullt och beskriver undervisningen i brev hem till familjen. Många av dessa tidiga skisser från målartiden vid akademierna finns sparade i samlingarna.

Fin-de-sièclestämning i Paris

I Paris vid förra sekelskiftet rådde en stämning som brukar kallas "fin-de-siècle", vilket innebar en känsla av osäkerhet, livsleda och oro inför framtiden. Denna oroskänsla uttrycktes dels genom tidens teosofiska och filosofiska diskussioner och resonemang, men denna känsla av oro fick även ett uttryck i konststilen symbolismen. Symbolismen, denna radikala konstriktning, startade i

Frankrike under det sena 1800-talet och kom att fungera som ett konstnärligt och litterärt uttryck för stämningarna. I denna konststil placerades konstskapandets djupare syften i fokus; istället för att ägna sig åt att avbilda verkligheten, skulle konstnären vända blicken inåt och ge känslor uttryck genom bild, text eller musik. Konstnären skulle uttrycka sina fantasier, drömmar och mar-drömmar eller ge sagor och myter en form.

Symbolismen blev en viktig drivkraft för konstlivet i Europa och en stor källa till inspiration för Tyra Kleen under hennes tid i Paris. Hon inspirerades av den franske poeten Charles Baudelaire och hans tankar om idévärldar. Hon är även intresserad av teosofiska mystiker, och besöker filosofiska och teosofiska föreläsningar och deltar i spiritistiska seanser. Hon beundrar och inspireras även av symbolistiskt måleri och skriver själv symbolistiska berättelser. Senare i Rom blir Tyra Kleen medlem i teosofiska föreningen och deltar regelbundet i föreningens möten, föreläsningar och diskussioner.



Tyra Kleen illustrerade sagor och myter som här myten om "Psyche och Pan", Litografi 1901, från Rom, Tyra Kleens samling, Riddarhuset. Foto Karin Ström Lehander



Bilden "Homo sapiens" kan tolkas som en stenåldersscen där mänsklighetens ungdom, en man, en kvinna och fyra spädbarn, är placerade på en strand. Litografi 1903, Tyra Kleens samling, Riddarhuset. Foto Karin Ström Lehander

Konstnärligt skapande i Rom

Några av de verk som utgör Tyra Kleens mest uttrycksfulla bilder kommer från tiden kring förra sekelskiftet. Av dagböckerna från åren i Rom och senare Stockholm framgår att merparten av hennes symbolistiska verk, framförallt litografier, skapades under några intensiva och produktiva år i Rom. Ateljén som Tyra Kleen hyr i centrala Rom har en viktig roll. Hon beskriver hur hon arbetar i ateljén från tidiga morgnar till sena kvällar. Hon tecknar, målar, fotograferar eller ristar sten till litografitryck. Ateljén används också som visningslokal för potentiella spekulanter, och även för att umgås med andra konstnärer och vänner på den stora takterrassen som hör till. På kvällarna går hon vanligtvis ut och äter och träffar sina vänner, och ibland därefter på en föreläsning eller ett möte. Ibland arbetar hon sent och bor över i sin ateljé.

Så här kunde en dag i Rom se ut för Tyra Kleen, ur dagboken från den 26 januari 1904: "Fm ritade. Em kom Grimaldi ett tag och så Gunvor Bull. Mina 200 avtryck av Homo Sapiens kom och Förlorade-Sonen-Stenen hämtades. Jag sprang och satte upp ett avtryck hos Rosetti. Lämnade ett till inraming åt Albanos. Hos Pasarali. Hos Gunvor. Hem till Bull dit jag var bjuden på kvällsvard. På hemvägen ett tag förgäves hos Haljesen." Dagboksanteckningen skildrar hur energiskt Tyra Kleen arbetar med sina litografiska tryck; hon ritade nya bilder och ramar in färdiga beställningar sam-

tidigt som hon marknadsför de färdiga bilderna och hinner med att äta middag hos goda vänner.

Linjer som skapar bilder

Tyra Kleen arbetade konstnärligt på ett mycket speciellt sätt; ofta lät hon en idé till en bild först beskrivas i ord, därefter gav hon orden form genom linjer och linjespel. I en artikel i Idun, i samband med att Tyra Kleen flyttar från Rom till sitt nybyggda hus på Lidingö, beskriver Elin Wägner hur Tyra Kleen arbetar konstnärligt.¹ Framför allt var det människokroppens former som uttrycktes. Färger hade inte någon stor betydelse för Tyra Kleens bilder. Det var istället kompositionerna, liknande drömmar och fantasier, som var viktigast för bilderna. Kompositionerna var noggrant uttänkta och väl genomförda.

För att beskriva sina idéer i skisser och teckningar, behövde Tyra Kleen modeller. Hon använde både levande och döda modeller till sina studier. Hon besökte ett bårhus för att teckna döda modeller och hon lånade en döds-kalle av en konstnärskollega för att träna ljussättning. Levande modeller av alla åldrar användes till olika utföranden. Vissa modeller tecknades med kläder på, exempelvis i frack, andra målade hon av nakna. Konstnärskollegorna fick ofta fungera som nakenmodeller. Vanligtvis skapade Tyra Kleen ett flertal skisser över detaljer innan delarna sattes ihop till en hel komposition.

1. Elin Wägner i Idun söndagen den 21 februari 1909.

Tyra Kleen skriver också i sina dagböcker att hon besöker bibliotek och konstutställningar för att få inspiration till sina verk. Hon berättar i dagböckerna om vernissager, utställningar och om sina bilder eller litterära verk som refuseras.

Tyra Kleen och "det exotiska"

Tyra Kleen fascinerades av exotiska kulturer och ger sig år 1911 iväg på en resa genom Indien. I boken *Strövtåg i Orienten* som gavs ut i anslutning till resan berättar hon om sina upplevelser och beskriver det "intensiva ljuset", vegetationen, djurlivet och "singalesernas ... graciösa rörelser." och om hur hon bor på tågstationer under enkla förhållanden. Hon berättar om Bombay, Madras och Colombo och om besök i ett harem och på en te-plantage. Hon beskriver de vänliga "infödingarna" som hon möter och hur väl hon blir emottagen vart hon än kommer. Hon konstaterar att hon känner sig tryggare i Indien en mörk natt än i Paris.



Tyra Kleen fick tillträde till tempel på Bali och Java och återgav dansarnas rörelser och färgstarka dräkter. Ur Tyra Kleens samling, Riddarhuset, 1920. Foto Karin Ström Lehander.

2. Tyra Kleen, *Mudras, the ritual hand-poses of the Buddha priests and the Shiva priests of Bali*, 1924, London, 1926 i svensk upplaga.

3. *Ni-Si-Pleng-En historia om svarta barn berättad och ritad för vita barn*, 1924, Stockholm. Tyra Kleen planerade även att göra en balett av berättelsen.

Det enda hon sett som kan attackera är myggor och andra européer. Hon tyckte illa om den överlägsenhet i förhållande till "infödingarna" som de västerländska kolonistörerna och missionärerna gav uttryck för.

Första världskrigets utbrott år 1914 tvingar Tyra Kleen från Rom hem till Sverige, men så snart Suezkanalen öppnades igen, år 1919, reste Tyra Kleen igen. Denna gång med båt till Indonesien, till Java och Bali, där hon bodde under ett par års tid. Där besökte Tyra Kleen flera tempel och tempelgårdar och hade möjlighet att teckna och måla av tempeldansare och de balinesiska prästernas rituella handrörelser. Hon beskrev senare dansarna och handrörelserna i boken *Mudras*.² Väl hemma i Sverige igen visade hon de färgstarka tuschteckningarna från Java och Bali i utställningen *Två vidtberesta damer* på Liljevalchs Konsthall i Stockholm, december 1922. Utställningen fick fin kritik.

Tiden på Java och Bali inspirerade också Tyra Kleen till att skriva och illustrera barnboken *Ni-Si-Pleng-En historia om svarta barn berättad och ritad för vita barn*. Boken handlar om den lilla balinesiska flickan Ni Si Pleng som med sin dans stoppade underjordens glödande orm, lavan vid ett vulkanutbrott, och därigenom räddar sin by från att förstöras.³ Boken fick goda recensioner för sin pedagogiska utformning och sina fina illustrationer.

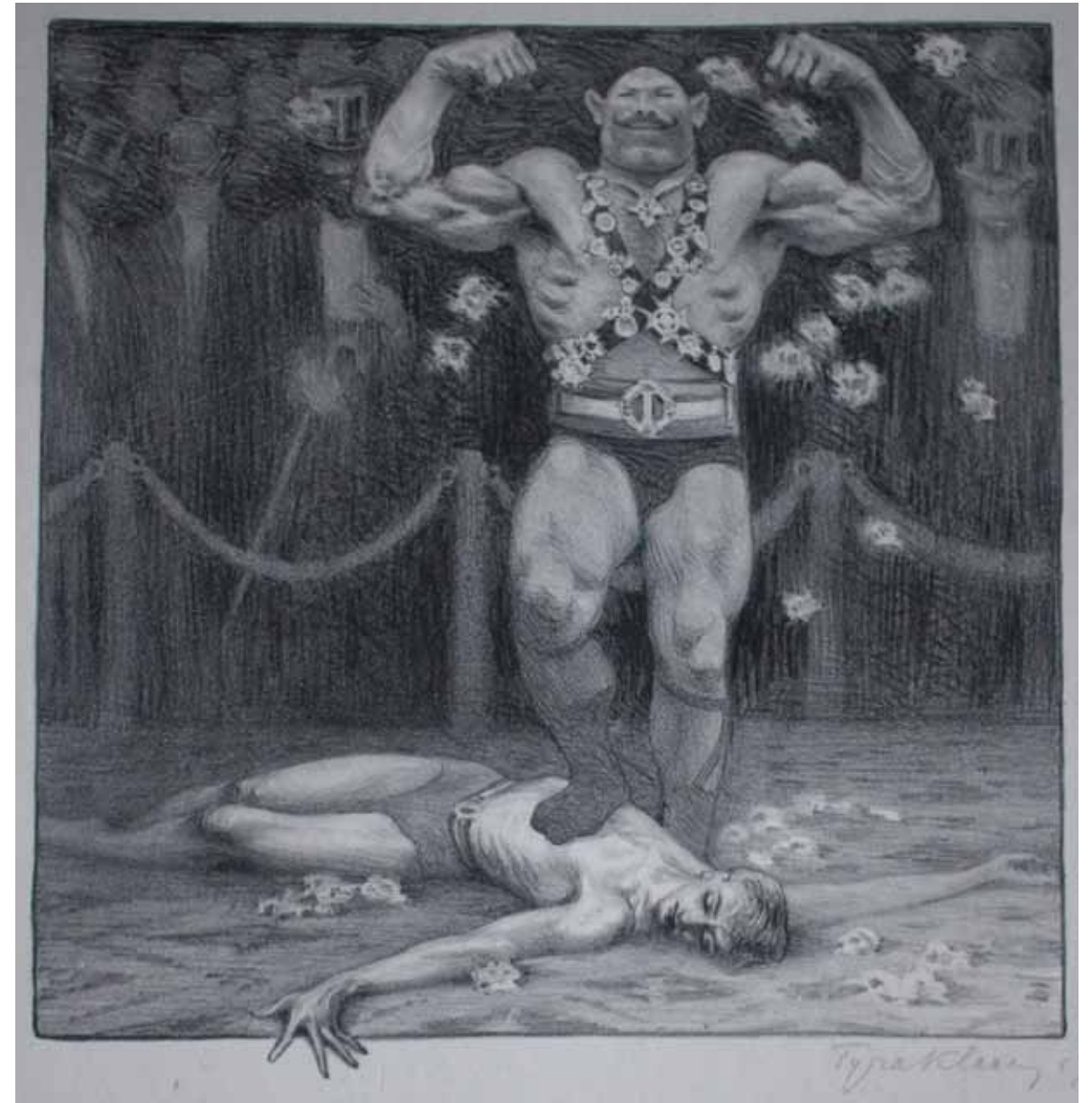
Kvinnlig konstnär vid förra sekelskiftet

Konsthistorien är på väg att skrivas om – från att kvinnliga konstnärer i stort sett varit helt frånvarande i konsthistorien är de på väg att uppmärksammas och få ett erkännande. Sedan 1970-talet bedrivs forskning kring förra sekelskiftets kvinnliga konstnärer. Margareta Gynning skriver i sin avhandling *Det ambivalenta perspektivet* om den komplicerade situation med dubbla roller som kvinnliga konstnärer befann sig i, med problematiken att välja mellan familj eller karriär. Gynning konstaterar att kvinnor glömts och valts bort i konsthistorien.

I utställningen "De drogo till Paris" på Nationalmuseet i Stockholm år 1988 uppmärksammades en mängd kvinnliga skandinaviska konstnärer,



Tempeldanserska. Ur Tyra Kleens samling, Riddarhuset, 1920. Foto Riddarhuset



Tyra Kleens humoristiska, lätt kritiska kommentar till atletkulturen skildras i bilden "La Force" där den segrande medaljprydda kroppsbyggaren med armarna i en segergest håller sin fot på förloraren, en mager yngling. Litografi 1907, Tyra Kleens samling, Riddarhuset. Foto Karin Ström Lehander

verksamma i Paris vid förra sekelskiftet. I utställningen "Mod och Modernitet – 1900-talets djärva konstnärinnor", på Millesgården 2013 visades verk av ett antal numera bortglömda kvinnliga 1900-tals konstnärer. Tyra Kleen var dock inte uppräknad bland dessa. Hon gifte sig aldrig och fick inga barn. Däremot hade hon flera förhållanden och var förlovad en kort period.

Forskningsområdet kring svensk och nordisk konst och konstnärskap under sekelskiftet skulle vinna på att belysas även ur det perspektiv som Tyra Kleens konstnärskap utgör. Det är därför

glädjande att hennes konstnärskap uppmärksammas och verk av henne visats under hösten 2015, dels i utställningen "Symbolism och dekadens" på Prins Eugens Waldemarsudde i Stockholm, dels i utställningen om symbolisten Olof Sager-Nelsson på Göteborgs Konstmuseum. Sommaren 2016 ställs konstverk av Tyra Kleen ut på Östergötlands Museum tillsammans med verk av konstnären Elsa Danson Wåghals. Dessa svenska kvinnliga konstnärer hade båda sina ateljéer på Lidingö i Stockholm vid början av 1900-talet, och har även tidigare ställt ut vid samma utställning.

FRÅN KONSTVETARSEMINARIERNA

De tre olika seminariegrupperna har under året fokuserat på ett antal tema. Viktigast av dessa har varit arkitektur under 1800- och 1900-talet, klassiska och mer moderna metoder för bildtolkning samt textilkonst. Trots att många olika bidrag i dessa diskussioner redovisas nedan har ändå inte alla kunnat rymmas inom detta nummer så vi kanske återkommer till något eller några av dessa teman i nästa nummer av Konstvetaren.

TEMA ARKITEKTUR

Arkitekturens historia och arkitekturens betydelse för människors välbefinnande har i seminariegrupp 2 varit ett tema som sträckt sig från 2014 över 2015. Vårt studiematerial bestod av Gypfels bok *Arkitekturens historia*. Studiebesök i Norrköpings industri-landskap har också ingått, där vi bland annat bekantat oss med Carl Theodor Malms vackra skol- och industribyggnader, Werner Northuns Jugendhus och Folke Bensows "Strykjärnet". Expertis utanför gruppen fann vi i arkitekt Börje Mathiasson som gav en uppskattad föreläsning om arkitekturens historia och tankar kring byggande och stadsplanering. Likaså bidrog Anita Arbrandt med rykande färsk upplysningar om samhällsplanering och byggande i Linköping.

Det första bidraget här står Marianne Frisk för. Hon behandlar en byggnadsstil i vårt närområde Tjustempiren, en nyklassicism av ett "personligare" slag. I Östergötland finns ovanligt många rundlador. Gunilla Thurfjell berättar om vårt studiebe-

sök i Sörby rundloge. Genom David Lewis, uppvuxen i USA, fick vi en levande bild av Frank Lloyd Wrights villa Taliesin. Hans skriftliga bidrag är *The Prairie School of Architecture*, där arkitekten sätts in i ett arkitekturhistoriskt sammanhang.

Våra diskussioner handlade inte bara om de anslående vackra, brutala eller häpnadsväckande ofentliga byggnaderna i världens metropoler utan även om vardagens boende i nutid men också historiskt sett. Hur har man under det tidiga 1900-talet tänkt kring bostad och samhällsplanering? Hackische Höfe i Berlin var ett exempel Kerstin Svedbäck gav på genomtänkt människovänlig bostadsmiljö från början av 1900-talet. En annan av de arkitekter som ville förbättra livet för tyska arbetare var Bruno Taut. Flera av oss kunde under en resa till Güstrow – Magdeburg – Dresden arrangerad av KKL se hans färgstarkt målade hus med genomgående lägenheter och tillgång till trädgårdstäppa. Gullbritt Weiland skriver om Bruno Taut.

Tjustempiren

Marianne Frisk

Empirestilen kan kallas för en sen fas av nyklassicismen och fick sin blomstring under Napoleons tid. Arkitekturen kännetecknas av grekiska tempelfasader, romerska triumfbågar, kupolrum och kolonnader. I Sverige introducerades stilen omkring 1810 och kallades Karl Johan-stil. Typiskt för den är släta fasader och stramt begränsade detaljer i utsmyckningar. Främste företrädare för stilen var arkitekten Fredrik Blom (1781-1853). Han fick uppdraget att uppföra en ny huvudbyggnad på Rosendal på Djurgården. Den som gav uppdraget var

kung Karl XIV Johan. Arkitekterna Axel Nyström (1793-1868) och Fredrik W. Scholander (1816-1881) är exempel på arkitekter som också var verksamma under den här tiden och bosatta i Stockholm.

Empirestilen förekom sällan p.g.a. höga kostnader i dåtidens fattiga Sverige. Men i Tjustbygden fanns de ekonomiska förutsättningarna tack vare de stora bruk, som växt fram under 1700- och 1800-talet. Det är en av anledningarna till att det finns flera byggnader i denna stil i Tjust, därav namnet Tjustempiren. Arkitekten Staffan Nyblom skriver:¹

1. Staffan Nyblom, *Landskap och bebyggelse i Västerviks kommun*, Stadsarkitektkontoret, Västerviks kommun, Västervik, 1983



Stora Hotellet i Linköping, invigt 1852. Arkitekt: Jonas Jonsson. Foto Kerstin Svedbäck.

”Denna stilriktning fick ett alldeles eget uttryck. Grundat på empirens arkitekturteorier utelämnades nyklassicismens attribut, och fasaderna fick en förenklad och förfinad utformning. Pilastrar istället för kolonner, släta listverk, låga, enkla takformer, uppdelade byggnadskroppar och putsfasader med rusticerad bottenväning. Överväningen har ofta frontespis med en tympanon som avslutning. Detta blev kännetecknet för empiren i Tjust.”

Det var byggmästare Jonas Jonsson, född i Eksjötrakten i början av 1800-talet som myntade begreppet. Han gick i lära hos en byggmästare i Västervik, som hade som specialitet att renovera gamla hus. Jonas Jonsson utbildade sig därefter i Stockholm hos bl.a. Axel Nyström, Fredrik Blom och Fredrik Scholander.

Huvudbyggnaden på Blekhems säteri (NV Västervik) var i behov av ombyggnad. Ägaren Johan Nordenfalk uttryckte en önskan att Rosendals slott

skulle vara en förebild. Uppdraget fick Axel Nyström och Jonas Jonsson. Tiden var omkring 1830. Det här blev upptakten till flera stora byggnader och ombyggnader i Tjust. Exempel är Stensnäs slott, Casimirsborgs slott, Vinäs slott och Överums herrgård. I Överrum lät byggherren Jan Carl Adelswärd dessutom bygga bl.a. brukskontor, verkstäder, ekonomibyggnader och även kyrka i den nya empirestilen. Med alla sina vita byggnader har Överrum blivit en Tjustempirens huvudstad – en samlad bruksmiljö lik norra Upplands bruksorter.

Under 1850-60-talet var Jonas Jonsson storbyggmästare i Linköping. Byggnader vi kan se i dag är Stora Hotellet, "Portlösa" vid Hospitalstorget och f.d. Ljungstedtska skolan vid Kungsgatan.

När familjen Westman på Valla gård skulle uppföra ett nytt corps-de-logi var det givet att Jonas Jonsson skulle uppföra det. Naturligtvis blev det i Tjustempire och man kan se likheter med Casimirsborgs slott.

Sörby rundloge

Gunilla Thurfjell

På östgötaslätten ligger många stora gårdar. Oftast är det mangårdsbyggnaderna som ses som intressanta ut arkitektursynpunkt men genom arkitekt Börje Mathiasson väcktes intresset för rundlogen som fenomen. Det finns endast ett 40-tal sådana logar i Sverige, de flesta ligger i Östergötland och tillkom runt år 1900. Seminariegrupp 2 gjorde ett studiebesök på Sörby rundloge utanför Mjölby den 8 maj 2015, vilket gav många och intressanta upplevelser och intryck. Ute på gårdsplanen, framför den kulturhistoriskt intressanta 8-kantiga rundlogen, imponeras vi av den säregna byggnaden med spännande och mycket välskött fasad. Var går man in? I porten mitt på byggnaden möts vi av Börje Mathiasson. Vi kliver in i en byggnad som doftar hållbart nytt med alla åldrade minnen från tiden då den hade sin ursprungliga funktion och inte som idag då den inrymmer ateljé, kontorslokaler och en rundloge med teaterföreställningar.

I den rymliga öppna hallen syns spåren av spiltor och de vackra takstolarna och bärande pelarna är som en installation. På pelarna hänger Börjes karaktäristiska dryckesskåp som är dekorerade med hans landskapsbilder. Varje skåp för sig har ett motiv och tillsammans med övriga skåp bildar de ett helt landskap. På väggarna kan man följa Börjes många resor i världen genom hans både skissartade och detaljerade akvarellmålningar.

Att få följa hur en gammal loge blir kulturminnesmärkt genom en framsynt arkitekts tålmodiga arbete under ett drygt decennium gläder och imponerar. Ingenting har lämnats åt slumpen utan alla detaljer bygger på hållbara arbetsmetoder och material. Mitt starkaste minne av en detalj är fönsterkonstruktionen i den gamla ladugårdsdelen. Vid första anblicken ser man bara de gamla vackra fönstren med ursprungliga fönsterbågar, munblåst glas och vackra haspar. Hur är det möjligt att få en jämn och bra temperatur i nuvarande rum? Vad vi besökare inte såg förrän Börje bjöd oss att titta närmare var en sinnrik placering av ett innerglas, som balanserar temperaturskillnader ute och

inne, ger fuktutjämning samt skapar den behagliga innetemperaturen. Vilken skönhet i gamla fönster och vilken teknologisk innovation!

Efter att ha befunnit oss under åtskilliga timmar i ateljé- och kontorsdelen förflyttade vi oss till rundlogen. Den yttre och inre temperaturen var i det närmaste identisk och den gamla tekniken att hålla god ventilation genom spjälorna fungerar alltid. Inte bara luften sipprade in utan det vackra solljuset från en vårsol skapade ett ljusspel. Detta ljusspel blev som en egen föreställning. Att stå och titta upp i tornet av rundlogen med sin 17 meters höjd, var som att befinna sig i en katedral. Vi kunde också se hur vagnar dragna av hästar hade kunnat köra fram till kanten på den höga körvägen för att tippa säden. Vilken byggnadskonst och kunskap under tidigt 1900-tal och vilken uppriktig konst och professionalitet att behålla den i ursprungligt skick. Vissa inredningsdetaljer i rundlogen vittnade om de teaterföreställningar som ges för barn. Lyckliga barn! Konst kan vara många strängar och de ger kraft och harmonier genom en arkitekt, konstnär och människa.



Sörby Rundloge interiör och exteriör. Foto Gunilla Thurfjell

The Prairie School of Architecture

David H Lewis

Oktober 1871. Det hela började med fru O'Learys ko. Enligt legenden sparkade kossan till en lampa som sedan tände eld på ladan. Slutresultatet var att så gott som hela Chicago blev ödelagt. Man bestämde sig för att bygga upp staden igen "bigger and better". Chicago har alltid varit en viktig knutpunkt mellan öst och väst, på denna tid särskilt vad gäller järnvägen. Chicago har också varit centrum för Amerikas köttproduktion. Möjligheten att delta i ett så stort uppbyggnadsprojekt blev en magnet för många framstående och duktiga arkitekter. Denna grupp arkitekter har fått namnet "The Prairie School" eller "The Chicago School". Av dessa kommer jag att diskutera två arkitekter. Louis Henry Sullivan (1856-1924) och Frank Lloyd Wright (1867-1959).

I början sysslade arkitektfirman Adler & Sullivan för det mesta med teaterarkitektur. Så småningom blev firman känd för sina kontorsbyggnader. Adler drog in kommissioner och Sullivan bidrog med

ritningar. Sullivan var inte den första att rita en skyskrapa. Men han är ändå känd som skyskrapans fader. Under andra hälften av 1800-talet började man massproducera billigt stål i många olika format. Med stål kunde man bygga högre och slankare hus. Dessutom kunde man installera större fönster som släppte in mer ljus. Man känner lätt igen en Sullivanbyggnad: plats för butiker på bottenvåningen, hög och slank kontorsbyggnad med stora fönster, runda fönster högst upp och vinrankor eller blommor som utsmyckning gjord antingen av smidesjärn eller gipsmurbruk. En mycket typisk Sullivanbyggnad är *Prudential* eller *Garantybyggnaden* i Buffalo, byggd 1894. På äldre dagar när Sullivans stjärna dalade fick han nöja sig med att rita små banker.

Frank Lloyd Wright räknas som Amerikas främste arkitekt genom tiderna. Som 18-åring kom han till Chicago och blev omedelbart anställd som ritare på en arkitektfirma. Efter 3 år fick han anställning igen som ritare hos arkitektfirman Adler &

Sullivan. Sullivan tog Wright under sina vingars skugga och gjorde honom så småningom till chefsritare. Wright kallade Sullivan för "mein lieber Meister". Relationen kom till ett abrupt slut efter fem år. Sullivan fick veta att Wright arbetade på egen hand på kvällarna med uppdrag utanför firman, (arbeten som Wright kallade mina "bootleg houses"). Detta var ett klart kontraktsbrott. Det sägs att Sullivan blev väldigt arg och avskedade honom omedelbart.

Wrights livsverk omfattade flera olika typer av objekt: bostadshus, museer, hotell, kontorsbyggnader och samhällsplanering. I början av sin solokarriär liknade Wrights hus de hus Sullivan hade byggt. Med tiden blev Wrights stil helt och hållet hans egen. Han byggde hus för medelklassfamiljer. Husen var låga med stora fönster och ett snedtak. Under hela sitt liv följde Wright noggrant förändringar i samhället och utvecklingen av byggnadsmateriel. T.ex. fick han klart för sig att efter första världskriget skulle man inte ha tjänstefolk i den typ av hus han byggde. Därför förenade han kök, matsal och vardagsrum. Han tyckte nämligen att kvinnan som arbetade i köket (som han kallade för hennes arbetsutrymme) skulle kunna se barnen och/eller gäster i de andra rummen. Han designade också husets inredning: lampor, mattor, möbler etc. Han sålde även konst som skulle passa in i huset, särskilt japanska grafiska blad.

Wright har byggt flera berömda hus, men för mig är det mest imponerande *Fallingwater*. Huset var byggt som andra hus åt en familj. Den står på ett litet vattenfall, som egentligen är en del av huset. Också beaktansvärda är de två hus som heter *Taliesin*. Det första byggde han nära sitt barndomshem i Wisconsin. Det senare, som heter *Taliesin West*, byggde han i Scottsdale, Arizona där han levde och arbetade till sin död 1959.

På senare år, särskilt efter andra världskriget, designade Wright relativt billiga hus, som han kallade för "Usonia houses". Det var enkla hus med bara ett plan, ingen källare, ingen vind. Golvet var gjort av prefabricerad betong, som innehöll värmelement. Mycket av husen bestod av prefabricerat materiel. Detta skulle ge låg- och medelklassfamiljer möjlighet att äga ett hus.

Det som Wright sannolikt är mest känd för och som jag vill kalla hans största mästerverk, är *Solomon R. Guggenheim Museum* i New York. 1966 gav postverket i USA ut ett frimärke som hyllade Wright. Bakom honom ser man museet. För mig är Guggenheim det mest lättillgängliga museet att besöka. Man tar enkelt hissen upp till översta våningen och sedan kan man långsamt vandra ner på den snäckformiga rampen. Jag blir mindre trött i fötterna än när jag t.ex. går genom de ändlösa korridorerna i the Metropolitan Museum of Art. Det mest berömda hotell som Wright ritade är *Imperial Hotel* i Tokyo. Han använde hotellets logo "I" och "H" i formgivning av de olika flyglarna. Med hänsyn till jordbävningsrisken vidtog Wright vissa åtgärder för att minimera eventuella skador. Hotellet blev klart 1922 och ett år senare kom Tokyos stora jordbävning. Hotellet fick bara mindre skador.

Bland de många objekt Wright ritade finns tre fantastiska mästerverk: *Fallingwater* i Pennsylvania, *Solomon R. Guggenheim Museum* i New York och *Imperial Hotel* i Tokyo. Han var alltid medveten om förändringar i samhället och följde utvecklingen av alla typer av byggnadsmateriel. Han var särskilt fascinerad av glas, och använde det materialet mycket i sina hus. Han var en förebild för en hel generation av yngre framstående arkitekter. Han är helt enkelt Amerikas främsta arkitekt genom tiderna.



Frank Lloyd Wright, *Taliesin West*, 1937, Scottsdale Arizona, Main studio and sunken garden. Foto Greg O'Beirne, Wikimedia Commons

Bruno Taut

Gullbritt Weiland

Våren 2013 deltog jag i en resa till Tyskland med Konsthistoriska klubben i Linköping och Via Oss. Då besökte vi bland annat Magdeburg, där Stefan Hammenbeck tog med oss till ett bostadsområde från 1920-talet som utformats av arkitekten och stadsplaneraren Bruno Taut. Här möttes jag av en gatubild som jag tidigare aldrig skådat. Färgglada fasader med dörrar i avvikande färger gjorde ett starkt intryck på mig och fick mig att intressera mig för Bruno Tauts arkitektur. Han var socialt engagerad och ville skapa bostäder för vanligt folk. Färgsättningen på byggnaderna ansåg han var ett element för att skapa en trivsamt och varierad miljö.

Bruno Taut (1880-1938) växte upp i Königsberg i dåvarande Ostpreussen.¹ Hans val stod emellan att bli arkitekt eller konstnär. Han valde arkitektyrket men släppte aldrig måleriet. Taut verkade i Berlin 1908-1920 och 1924-1932 och i Magdeburg 1921-1924. Han betraktas idag som en av 1900-talets främsta stadsplanerare och bostadsarkitekter. Hans mest kända verk är den spetsiga kupol av olikfärgat glas som visades upp på Deutscher Werkbunds utställning i Köln 1914, *Das Glashaus*. Bruno Taut gav också ut en rad skrifter, bland dem den mystiskt – utopiska *Alpine Architektur*, där han i text och bild formar visionen om en alpstad med hus av glas.

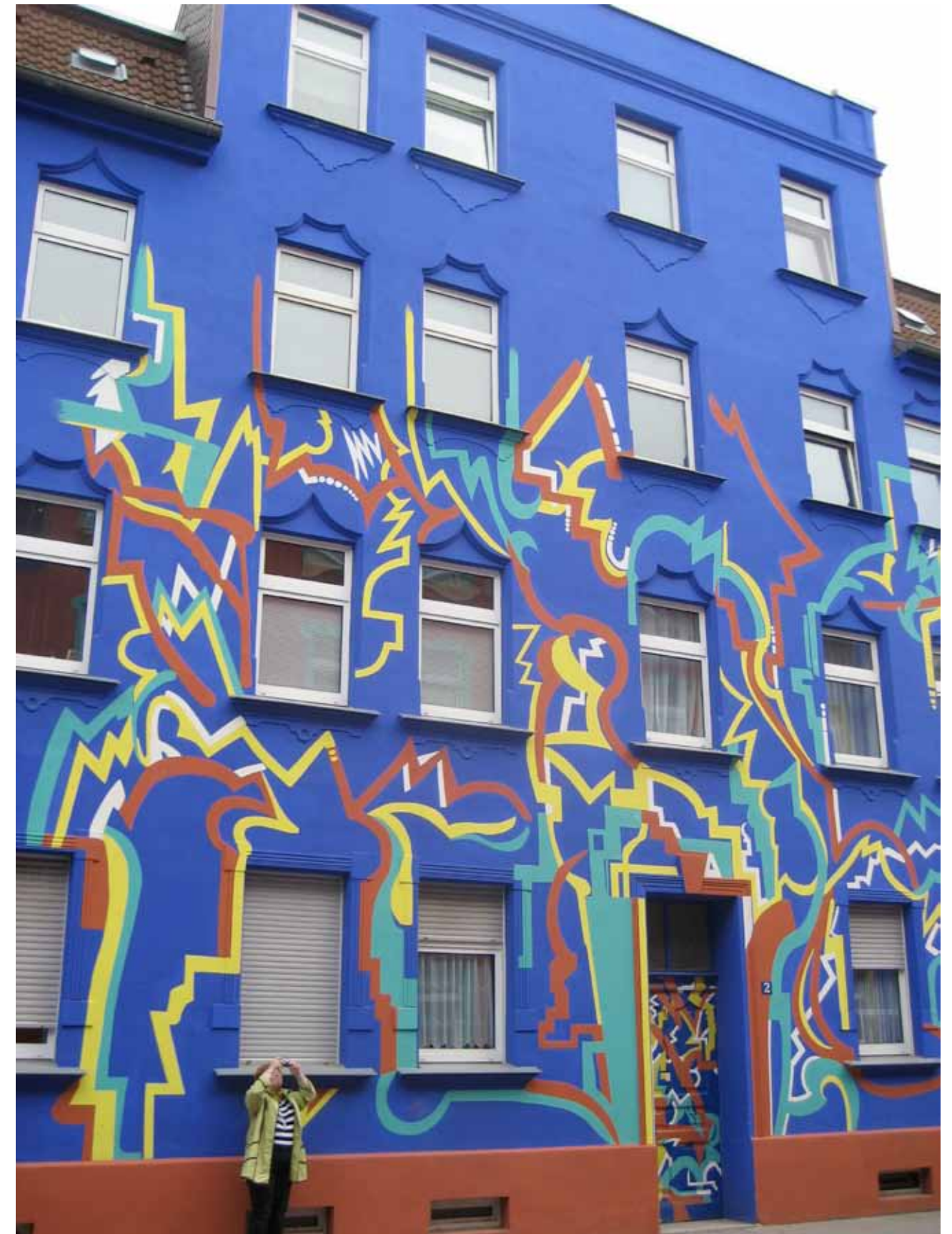
Taut var mycket intresserad av nya byggmetoder och i början av sin karriär arbetade han hos kända arkitekter som Jugendstilarkitekten Bruno Möhring och från 1904 arbetade han fyra år hos Theodor Fischer i Stuttgart, som var en ledande arkitekt i den sydtyska skolan. 1908 slog sig Taut ner i Berlin och började studera på Tekniska högskolan i Charlottenburg med konsthistoria och stadsbyggnad som fördjupningskurser. 1909 öppnade han tillsammans med Franz Hoffman den första egna arkitektbyrå. Han deltog framgångsrikt i stadsbyggnadstävlingar och fick genom flera höghus-

förslag uppmärksamhet i fackpressen.

2008 utsåg UNESCO sex modernistiska bostadsområden i Berlin till världskulturarv. Av dem är fyra utformade av Bruno Taut: Gartenstadt Falkenberg (1913-1916), Schillerpark (1924-1930), Hufeisensiedlung Britz (1925-1930) och Wohnstadt Carl Legien (1929-1930). Bruno Taut har länge stått i skymundan för arkitekter som Gropius, Mies van der Rohe och Le Corbusier. Det beror kanske på att han inte ritade några spektakulära prestigebyggnader eller villor för privilegierade.

Sin stora insats gjorde Taut som socialt engagerad stadsplanerare. 1910-talets Berlin upplevde en massiv inflyttning, boendeförhållandena var eländiga med trångboddhet i enformiga gråsmutsiga huslängor. I denna miljö formades Tauts vision om ett bättre liv för alla. Ett hälsosamt och lyckligt boende nära naturen. I samarbete med Berlins stadsplanerare Martin Wagner gav han form åt bostadsområden med en tydlig social ambition. Han var införstådd med villkoren: bostäderna var tänkta för låginkomsttagare, det skulle byggas storskaligt, rationellt och kostnadseffektivt med en för tiden hög boendestandard. Tauts arbetsförmåga var omvitnad. Under 10 år ritade han bostadsområden innehållande 10 000 lägenheter. Varje område som han ritade skulle också ha en bärande idé och ha en karaktär som inte skulle förväxlas med något annat område. Ett exempel på detta är Hufeisensiedlung, "Hästkostaden". Det är Tauts mest storskaliga bostadsområde med nära 2000 lägenheter. Dess centrala del består av en 350 m lång hästskiformad huskropp som omsluter en grönyta med en damm i mitten – en form som ger området sin unika identitet. Med olika färgscheman och val av växtlighet har varje gatusträckning fått sin egen prägel.

Med sitt första stadsbyggnadsprojekt, trädgårdsstaden Gartenstadt Falkenberg i Berlin 1913 visade han sin förkärlek för färgglada fasader och bostadsområdet kallades av berlinarna för "Målar-skrinet" på grund av sina blåa och gula fasader.



Bruno Taut, *Blixthuset* på Otto-Richter-Strasse i Magdeburg. Byggt 1904-16. Foto Kerstin Svedbäck.

1. Huvudsakliga källor: Lars Hugo, "Bruno Taut – mannen som gav färg åt Berlin", *Konstvärlden*, nr 6, 2013 och www.Architektur-tourismus.de: Langtext Magdeburg, Architektouren Spezial. Das bunte Magdeburg.



Bruno Taut, Bostadshus på Otto-Richter-Strasse, Magdeburg. Byggår: 1904-16. Foto Kerstin Svedbäck

Här uppfördes 77 radhus och två flerfamiljshus, innan första världskriget satte stopp för vidare utbyggnad. Inspirationen fann han i den engelska Garden city-rörelsen, med traditionellt formade hus. Allt inbäddat i grönska för till varje lägenhet hörde en köksträdgård. Det nya med området var framför allt den djärva färgsättningen i fjorton olika kulörer. Ett radhus med fasad i kraftig ultramarin, även kallad "Tautblå", omges av ljusst gula. Vita och röda listverk ramar in fasaderna som om de vore konstverk. Fönster, fönsterluckor, verandor och balkonger kontrasterar i rött, grönt och svartaste svart.

Magdeburgs invånarantal ökade snabbt i början av 1900-talet då flera industrier anlades i staden. Det medförde att bostadsbristen för arbetare var mycket stor och de bostäder som fanns hade mycket låg standard. Taut involverades mellan 1912 och 1915 i två bostadsprojekt, där han använde sig av sin filosofi att bygga rationellt för människor att bo med för tiden bra standard och ha grönområden nära bostäderna. I anslutning till flerfamiljshusen anlades trädgårdar där de boende kunde odla te grönsaker. Det var också här Taut första gången använde sig av olika färger som ett konstruktivt element, inte bara som dekor.

1921 flyttade Taut till Magdeburg för att bli stadsbyggnadsråd. Han var övertygad om att fär-

gerna hade en för låg status som element i arkitekturen och stadsbyggandet. Trots stort motstånd lät han färga Magdeburgs rådhus och hela gatustråk i starka färger. Ett exempel på detta är bostadshuset på Otto-Richter-Strasse som under åren 1921-1922 renoverades och där de putsade fasaderna målades om i glada färger, fönster och dörrar inramades i andra färger.

En känd byggnad på denna gata kallas huset med "Blitzfassade", där fasaden är starkt blå med ett expressionistiskt mönster i gult, rött, ljusblått och vitt.

Under nazisttiden stämplades Taut, som "kulturbolsjevik" och då han var jude flyttade han till Schweiz 1933 och därefter till Japan. Där tillbringade han 3 år. Han hade redan som ung fascinerats av japanska träsnitt och samtida måleri. I Japan skrev han ett antal böcker där han prisade den japanska kulturen och arkitekturen, där han jämförde den historiska enkelheten i japansk arkitektur med moderna discipliner. 1936 antog han ett erbjudande om en professur i arkitektur i Istanbul. Taut skapade under sin tid i Turkiet avantgardistiska mindre byggnader och kom dessutom att påverka arkitekturdebatten och den moderna arkitekturen i landet. Bara en månad före sin död 1938 avslutade han uppdraget att rita nationalhjälden Kemal Atatürks gravmonument.

TEMA BILD TOLKNING

Alla kan vi vid betraktandet av konst få associationer och tankar kring en bilds eventuella budskap. I bästa fall får vi en aha-upplevelse: Så kan man också se världen! Vi får nya tankar. Ibland handlar det om enbart en estetisk upplevelse av färg och form som njutbar. Vi kan beundra en konstnärs tekniska skicklighet eller kombinationen av objekt eller färger i bilden.

Konstvetare har i alla tider upprättat teorier kring bildtolkning. Längre tillbaka i tiden utgick hermeneutiken från text, nämligen tolkning av bibeln. Termen rymmer idag så oerhört mycket mer. Även semiotiken utgår från tecken och deras betydelse. Lingvister och filosofer har givit konstvetenskapen nya termer och de stora namnens teorier har avlöst varandra som för tiden gällande syn. Ibland har intresset legat på kontextens, det omgivande samhällets betydelse. Michael Baxandall (1933–2008) exempelvis gjorde närmast sociologiska analyser av konst. Förespråkare för den formala analysen däremot lägger vikt på konstverkets oberoende av sin upphovsman. En av de första att ge användbara termer för en formal analys är Heinrich Wölfflin (1864–1945). Vi kan med hans motsatta begrepp koncentrera blicken och fråga oss om bilden exempelvis har sluten form eller öppen, är lineär eller

målerisk, består av yta eller djup. Vad man vill behandla är hur uttrycket uppnås. Men innehållet är av lika stor vikt, menade Erwin Panofsky (1892–1968). Form kan nämligen inte skiljas från innehåll, verket måste förstås som bärare av även en icke synlig mening.

I seminariegrupp 2 analyserade vi bilder och läste även en C-uppsats, där bilder av ett och samma motiv från olika tider jämfördes (en hagiografisk och ikonografisk studie). Det fick undertecknad att initiera diskussioner omkring tre varandra liknande verk med utgångspunkt i Panofskys analysmetod. Det första var en altarmålning av Albrecht Dürer. De andra är två målningar med Rosenkransmotivet av Dürer respektive Caravaggio, vilka behandlas nedan. I seminariegrupp 3 ägnade man sig åt tolkning av Ernst Billgrens, numera Wilhelm von Kröckerts verk. Han är känd för sina oväntade sammansättningar av ur vardagen hopplöskade föremål och djur, djur som vistas i våra samhällens utkanter. Staffan Rudner gör en personlig tolkning av tre verk, där djuren spelar huvudrollen. Här har vi kommit till en posthumanism som inte längre sätter människan i centrum. Han ger oss därmed ett exempel på en ny riktning inom konstvetenskapen, nämligen det ekokritiska perspektivet.

Vad vi ser och vad vi kan tolka

Kerstin Svedbäck

Bildanalyser av två religiösa motiv – två rosenkransmålningar

Nedanstående text kan förhoppningsvis tjäna som exempel på beskrivning av bildanalys enligt Panofskys ikonologiska modell med inslag av Wölfflins begrepp för analys av form. Erwin Panofsky beskrev sin modell i *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. Meaning in the Visual Arts*, 1955. Heinrich Wölfflin utvecklade de konstvetenskapliga begreppen i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1917.

Panofsky talade om en för-ikonografisk beskrivning som går ut på att se vad som finns i bilden utan att tidsbestämma eller tolka. I Dürers oljemålning på träpanna sitter en kvinna högt i bilytan på en

tron. Hennes hår är rödblont, mittbenat och det tidigare flätade håret ligger nu vågigt utsläppt över ena axeln. Hon är klädd i en ultramarinblå klänning och i hennes knä halvligger ett naket barn. Det står i begrepp att lägga en krans på en skallig

mans huvud. Denne knäböjande man är klädd i en mässhake av gyllene brokad och har händerna lyfta framför sig i brösthöjd. Nedanför hans fötter på marken ligger en pärlbesatt mitra. På kvinnans andra sida knäböjer en annan man i karmosinröd dräkt och på marken intill honom ligger en juvelbesatt krona. Kvinnan lägger med en elegant handrörelse en rosenkrans på hans huvud.

Redan här har man kommit in på nivå 2 enligt Panovsky. Vi har nämligen från detaljer i bilden som, mässhake, mitra och rosenkrans gett bilden en religiös tolkning? Det är för en betraktare med kännedom om den kristna traditionen och den litterära källan Bibeln helt självklart Jungfru Maria, traditionsenligt avbildad i blå klädnad och det är Jesusbarnet i hennes knä. Två barnänglar håller en krona över Marias huvud. Hennes gestalt framträder tydligare mot en baldakin, ett bakstycke i

mörkgrön sammet. Det har en rektangulär form. Även den hålls upp av små änglar på var sida om baldakinen, liksom Rafaels "bokmärkesänglar" vilar de alla på var sitt moln. Längre bak i bildens mellanplan är andra änglabarn med rosenkransar uppträdde på armarna redo att bekransa borgerskapet. Framför Marias fötter på marken sitter en ängel i vuxenformat och spelar på en luta.

Vi igenkänner även munkdräkten på mannen stående snett bakom Maria, förmodligen den helige Dominikus, som även han delar ut rosenkransar. Med sådana upplysningar går man enligt Panofsky över till en ikonologisk tolkning genom att se till omständigheterna i den samhälleliga kontexten. (Senare ändrade han till en ikonografisk tolkning i en vidare betydelse.) Historisk forskning kompletterar när det gäller rosenkrans traditionen. Det lär enligt en legend ha varit Dominikus som införde



Albrecht Dürer, *Rosenkransfesten*, 1506, olja på träpannä, 162 cm x 192 cm, Nationalgalleriet, Prag, Foto Trivium Art History.

sedan att dela ut rosenkransar, det vill säga radband. Även om radbanden skulle brukas vid de dagliga bönerna, utsågs en speciell dag till Rosenkransdagen, den 7:e oktober.

För tolkningen av motivets innehåll krävs alltså kunskaper om tiden och viktiga då levande personer. Kejsar Maximilian I:s profil, den böjda näsan, är karaktäristisk för honom. Biografiska fakta om Dürer visar att han sett andras bilder av kejsaren. Till samtida tradition hörde att använda värdeperspektivet. Världsliga personer, ofta beställarna av en målning tänkt för kyrkan, avbildades i litet format men inte här. Vi vet inte om männen och de få kvinnorna föreställde Dürers beställare. Även kejsaren och den kyrkliga prelaten har samma format som Maria, hennes gestalt är dock något förlängd. Albrecht Dürer skriver från Venedig i ett brev till Willibald Pirckheimer, den lärde humanisten hemma i Nürnberg, den 6 januari 1506, att han fått en beställning på en altartavla. Beställarna var en tysk sammanslutning av affärsmän, verksamma i Venedig och den var ämnad för Bartolomeokyran. Han lämnar även uppgifter om summan i gulden. Sådana upplysningar om tavlans tillkomst kräver skriftliga källor, i detta fall finns bevarade brev med konstnärens egna utsagor.¹

Bildens funktion kan diskuteras utifrån de förväntningar som ställdes på skrän och yrkessammanslutningar. Kan vi ana en goodwill-gest mot staden och inte bara affärsmännens önskan om kyrkans förböner? Dürers ekonomiska omständigheter och produktionsvillkor kunde vara föremål för materialistisk och marxistisk konstteori. För en genetisk analys skulle också Dürers influenser gås igenom, Nürnbergskolans traditioner, gesällvandringen, intrycken han fick i Venedig, av Bellini m.fl. Att där lägga märke till är att människor avbildade i profil inte tidigare förekommit i tyskt måleri. De båda knäböjande gestalterna i profil, var förmodligen en influens från det samtida italienska måleriet. Skulle man i detta beställningsverk kunnat se Dürers påstådda melankoliska läggning? Skulle inte tro det. Mer i bakgrunden intill ett träd står Dürer själv, hans utseende och randiga dräkt kan kännas igen från ett självporträtt. I sin hand håller han ett dokument, vars latinska text lyder: "Tysken

Albrecht Dürer utförde detta på fem månader 1506. På så vis har han signerat sin målning och verifierat sig som utförare genom sitt självporträtt, en inte ovanlig företeelse inom renässanskonsten. Men låt oss gå vidare och med hjälp av Wölfflin se på det formala i bilden. Det är många delformer i målningen. De är klart avgränsade från varandra, alltså har vi här ett linjärt verk. Bilden saknar inte djup men berg och borg i bakgrunden försvinner i ett dunstande sfumato.

Ljuset är ganska jämnt fördelat över bilden. Marias och barnets hud utgör ljusa ytor. Två trädstammar ramar in scenen i utkanten. Grupperingen av de tätt stående människorna bakom de knäböjande sluter till bilden. Bildens uppbyggnad för tankarna till sengotik. En linje kan dras längs de knäböjandes ryggar upp till Maria och till den toppiga, pärlbesatta kronan med korset överst. Ett utsökt sengotiskt guldsmedsarbete. Där möts linjerna. De tre figurerna bildar en triangel. I och med att människorna är vända mot bildens mittpunkt, centreras bilden. Allt samspelar för att betona målningens absoluta huvudperson, Maria, den av Gud krönta, himladrottningen. Trots att Dürer följer renässansens tradition att avbilda lugna, av känslor oberörda ansikten vilar en feststämning över bilden. Intrycket av folkgyttret, blommorna i kransarna, överdådet i klädseln och de klara färgerna bidrar till detta. De uppåtgående linjerna i komposition lyfter oss betraktare uppåt.

Vad vi i gruppen diskuterade var bland annat, vad som är tidsbundet i framställningssättet? Intressant vore att jämföra två målningar med samma motiv gjorda med 100 års tidsskillnad. Vi ställde Dürers Rosenkransfesten från 1506 mot Caravaggios Rosenkransmadonna från början av 1600-talet. Hundra år framåt i tiden möter vi en bild av ett helt annorlunda slag.

Caravaggios *La Madonna del Rosario*

Höstterminens konstnär kan nog sägas ha varit Michelangelo Merisi från Caravaggio. Dels fick även vi i seminariegrupp 2 ta del av Ingela Gustafssons föreläsning. Hon levandegjorde Caravaggios komplicerade personlighet och hans äventyrliga liv för oss. Dels bjöd KKL på Thomas Hård af Segerstads föreläsning om honom. Alltså från Dü-

¹ Faktauppgifter om Albrecht Dürer är hämtade ur Strieder, Peter, *Dürer*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1976, s.74.



Caravaggio, *Rosenkransmadonna*, 1607, olja på duk, 364,5 cm x 249,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Foto uwFbpzSFs7n4rg at Google Cultural Institute,

rens *Rosenkransfesten* 1506 till Caravaggios verk med titeln *La Madonna del Rosario*, 1604. (Enligt datering i Prohaska, Wolfgang *Kunsthistorisches Museum Vienna*, London 1997, s.22). Eftersom den i tiden ligger 100 år efter Dürers var det intressant att studera skillnaderna.

En omsvängning i konstens sätt att gestalta den bibliska historien ägde rum kring år 1600, det kan vi läsa i konsthistorieböckerna. Skälet var den katolska kyrkans vilja att vinna folket, en motreformation. Vilka var då medlen?

Först kunde vi konstatera, att i Caravaggios målning fattades mycket av det vi kunnat se i Dürers *Rosenkransfesten*. Landskapet i bakgrunden, träden och änglarna. Det är även färre människor i bild. Som oftast hos Caravaggio målar han en interiör, där han kan rikta ljusinsläppet och kan dramatisera med hjälp av mörker och ljus.

En kolonn med tydligt markerade kanelyrer till höger om Maria ramar in och tjänar som fäste för ett rött draperat tygstycke som täcker övre delen av bildytan. Även här sitter Maria högt. Hon blickar ned mot Dominikus på sin högra sida. Hennes gest visar: Visst dela ut radbanden du har i händerna! Alla ansikten är belysta men i bildens absoluta mittlinje lyser Jesusbarnet med sitt vita skinn. Det är det upprätt stående Jesusbarnet på Marias knä. (En *hodgetria*, grekiska för den visande). Caravaggio i sin naturalism har här bemödat sig om ett naturtroget avbildat barn. Ser då alla upp på Maria och barnet? Nej, endast Dominikus. De knäböjande människorna sträcker upp armarna och riktar blicken upp mot honom och vädjar om ett radband. Hos Caravaggio ett verkligt sådant. Den enda kvinnan i bild väntar på sin tur och håller i stället ena handen på sin lille sons axel. Inte mindre än sju synliga händer riktas uppåt på en begränsad yta i verket. Enbart mannen med spetskragen längst ut till vänster i bild ser ut mot betraktaren. De agerande människorna bildar en grupp likt en triangel med avslut ovanför Dominikus' huvud. De representerar inte sitt skrå eller sin ställning med värdighet, så som så ofta förekommer i renässansbilder, de är vanliga människor av klädseln att döma, fattiga sådana. Och lägg märke till

de bara fötterna med smutsiga fotsulor! Ytterligare ett medel för att nå identifikation. Hos oss i gruppen väckte den detaljen förvåning och för-tjusning.

I denna grupp i målningen dominerar färgvalet i klädseln, dovt grönt, rostrött och beige och ett mindre inslag av gult. Om vi ser på bilden som tre fält, har männen i mellanskiktet svarta eller mörka färger och ovanför dem Maria naturligtvis i blå klädnad. Även färgvalet avdelar alltså grupperna. Männen till höger står upp och samspråkar livligt. En av dem med ett sår i pannan lär föreställa Petrus.

Vi vet att Caravaggio utövade ett starkt inflytande på andra konstnärer även utanför italienskt område. Han bröt mot tidigare tradition i sina dramatiska, ofta innerliga bilder. Som betraktare blir vi berörda av spontaniteten, av de livligt agerande gestalterna men framför allt är det det lilla barnet som ser rakt på oss som gör bilden angelägen – barnets oskyldiga blick söker oss! Med Hans-Georg Gadamer's ord: "Konstverkets egentliga sätt att vara består snarare i att bli den erfarenhet, som förvandlar den som erfar."² Har Caravaggio lyckats?

2. Citat ur Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod*, (i urval), Göteborg, 1997, s.80.

Mötet mellan djur och kultur i tre verk av Ernst Billgren

Staffan Rudner

Konsthistorien är full av djur. Ofta har djuren i dessa verk en relation till människan. Det kan handla om djur som symboliserar mänskliga egenskaper eller religiösa föreställningar och gudar, bytesdjur som jagas ute i naturen eller husdjur som finns med som en del av den mänskliga kulturmiljön. Ett typiskt exempel på det sistnämnda motivet är Michael Dahls porträtt *Carleton Stone Esqr.* som finns på Östergötlands museum. Målningen visar en välklädd man som självsäkert håller vänster hand på höften samtidigt som han håller höger hand på en vinthunds huvud. I bakgrunden visas ett inbjudande kulturlandskap. Beträktaren av konstverket möter mannens blick medan hunden undergivet tittar på dennes ansikte. Verket ger uttryck för den traditionella humanismens antropocentriska hållning till djuren och naturen. Människans särställning var för en humanistisk tänkare som René Descartes självklar liksom hennes rätt att utnyttja och dominera naturen. Det var människan som hade en själ, ett språk och en kultur medan djuren sågs som själlösa automater som saknade rättigheter.¹

Den vetenskapliga utvecklingen har under de senaste decennierna medfört att denna särställning för människan blivit allt svårare att upprätthålla. Det finns idag inom forskningen en växande konsensus kring att många djur (till exempel primater, delfiner och andra däggdjur men också vissa fåglar) har ett självmedvetande och en förmåga till kommunikation. Posthumanistiska filosofer som till exempel Donna Haraway, N. Katherine Hayles och Cary Wolfe menar därför att vårt förhållningsätt till olika djur behöver ses över och att vi inte

bara kan se dem som objekt. Detta nya synsätt har också påverkat konsten och hur vi ser på konst. I dagens konstvärld problematiserar många konstnärer relationen mellan människor och djur och mellan natur och kultur. I museer och gallerier kan vi möta allt ifrån den brittiske konstnären Damien Hirsts hajkroppar i formalin och den amerikanske konstnären Eduardo Kacs kaniner som genom en genmodifiering blivit självlysande till uppstoppade djur som fotograferats i de fina salongerna av den amerikanske konstnären Karen Knorr.² Ernst Billgren (1957-) är en av flera svenska konstnärer som i målningar och skulpturer gestaltat mötet mellan natur och kultur på nya sätt. Det är ett intresse för de etiska frågor som posthumanismen ställer och en nyfikenhet inför olika sätt att gestalta dem konstnärligt som motiverat denna uppsats där tre av Billgrens verk analyseras från ett posthumanistiskt perspektiv.

En and byter miljö

Ernst Billgrens verk *Hemfärd* är från 1989 och inköptes samma år av Norrköpings Konstmuseum i samband med en utställning. Verket är utfört i blandteknik på pannå och har måtten 87 x 138 cm. Verket består av tre delar. I fokus befinner sig en vandrande anddrake som gestaltats i halvrelief i en mångfärgad mosaik. Anden rör sig från en kvadratisk naturscen mot en rund interiörmålning med blå ram.

Den natur som gestaltas i *Hemfärd* framstår på många sätt som inbjudande och livsbejakande. Naturscenen är inramad av en frodigt grön växtlighet och i bakgrunden finns en molnfri blå himmel mot vilken siluetterna av de olika djuren framträ-

der. Bilden är i ljusa färger och fylld av liv och rörelse och skulle vid en hastig blick kunna ses som en sådan oförstörd och idyllisk natur som ofta är motiv för så kallad "hötorgskonst". Men i Billgrens verk betar inte hjortarna i lugn och ro i en natur som är opåverkad av mänsklig påverkan. Själva grönskan ger istället ett parkliknande intryck. Detta gäller inte minst den figurklippa and som kröner tavlan. En dold mänsklig närvaro av mer hotande slag indikeras av att hjortarna jagas av ett antal hundar. Hjortarna flyr för sina liv undan hundarnas käftar och jägarens kulor. Kanske gäller det också den and som flyger över dem. På himlen finns också en fullmåne eller sol som mist sin glans. Vi ser alltså en domesticerad natur där djuren och naturen självklart står till människans förfogande. Detta är en skildring som inte är så skild från den idealbild av hur naturen behärskas och utnyttjas av människan som visades i Michel Dahls verk.

Agenten i *Hemfärd* är en färggrann anddrake som lämnat denna natur och nu är på väg till sitt nya hem. Den har redan huvudet i sin nya miljö, en klassisk folkhemsinteriör, som emellertid verkar övergiven av människorna och där vi inte kan se vad som finns utanför rummet. Möbleringen i

rummet är funktionalistiskt praktisk och kan ses som en symbol för den starka nostalgi som många idag känner för en tid vars ideal var att, på upplysningen grund, skapa ett samhälle som skulle vara ett gott hem för alla. I detta alla räknades dock bara svenska medborgare som skötte sig eller sågs som fullvärdiga och ekonomin byggde på ett bitvis hänsynslöst utnyttjande av naturen där gifter förödde fågellivet.

Verket skulle mot bakgrund av analysen ovan kunna tolkas som en kritik av några centrala moderna svenska myter. I sin gestaltning av två sekulära sådana, den om den goda naturen och den om det goda folkhemmet, problematiserar *Hemfärd* vår bild av båda två. Naturen är inte längre orörd och oförstörd utan starkt påverkad av människan. Människorna verkar å andra sidan ha övergivit ett rationellt folkhem som visserligen framstår som praktiskt men också som instängt och trångt. Det är övergivet och vi vet inte för vad.

Om vi väljer ett posthumanistiskt synsätt kan vi också tolka verkets motiv, att en vild and träder in i folkhemmets rum, som ett sätt att påpeka det orimliga i att vi skiljer mellan den rationella människan och en natur som skall exploateras. Genom



Ernst Billgren, *Hemfärd*, 1989, blandteknik på pannå med assemblage, 87 cm x 138 cm. Foto Mats Arvidsson, Norrköpings Konstmuseum.

1. Marie Öhman, "Från humanism till posthumanism", i *Litteratur och språk*, Nr. 5 2009, s. 76ff, Linköpings universitetsbibliotek, Linköping, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mdh:diva-9569>, hämtad 2015-05-10.

2. För en överblick se till exempel Giovanni Aloï, *Art and animals*, I. B. Tauris, New York 2012.



Ernst Billgren, *Diana*, 2009, Brons- och stensulptur i Kungsparken, Malmö. Foto Staffan Rudner.

gränsöverskridandet tillägnar sig anden den mänskliga kulturmiljön och förändras därmed i betraktarens ögon. När de som varit utestängda från en viss kulturmiljö i olika konstverk visualiseras som miljöns herrar skapar det hos betraktaren en kollision mellan olika känslor. Något känns fel samtidigt som vår känsla för rättvisa måste bejaka det. På detta sätt kan kulturellt konstruerade gränser som de mellan olika etniciteter eller mellan djur och människor problematiseras och kanske också med tiden lösas upp.

Nya tider kräver nya gudar

Ernst Billgrens skulpturgrupp *Diana* från 2009 är placerad i Kungsparken i Malmö och beställdes av Malmö kommun när den ville ersätta en försvunnen kopia av en klassisk grekisk-romersk staty, "Diana i badet" som tidigare hade stått i parken. Billgrens skulpturgrupp täcker en yta på cirka 3 x 5 meter och är tillverkad i brons och sten. Den består av en central Dianabild omgiven av 15 hjortar. I utkanten av skulpturgruppen är en sköld och ett pilkoger i brons fastsatt på ett brunnslock på marken.

Historiskt sett har människan sett sig som naturens herre och både tagit för sig av dess resurser och vårdat den (i någon mån i alla fall). På ett mytologiskt plan har denna dubbla roll symboliserats av gudinnan Diana (eller Artemis som hon kallas i den grekiska mytologin). Hon sågs som de vilda djurens och jaktens gudinna men också som beskyddare av unga djur och den vilda naturen (speciellt skogen). Ernst Billgrens *Diana* är som framgår av bilden till vänster placerad på ett gräsfält i nära anslutning till parkens lövträd. Naturskildringen i verket är därför en sammansmältning av parkens lövträd och gräsmattor med skulpturens stenar och hjortar. Hjortarna träder fram ur marken, strömmar förbi Dianastatyn och försvinner ner i marken igen i en stor vågrörelse som påminner om hur hjortar i det fria löper och hoppar. I gudinnans närhet och under hennes beskydd vägar de bli synliga och vistas i parken. Inte minst eftersom hon inte längre har jaktvapen.

Men i centrum finns inte längre den klassiska Dianabilden i form av en ung kvinna utan en gudinebild uppbyggd av olika levande varelser. I verket finns såväl djur kopplade till myter om Diana som björnar och vildsvin som andra levande varelser

som en orm, en svan och de för Billgren typiska rävarna. På det sättet har en ny gud skapats som ersätter den människoliknande och som i stället representerar djurriket. I den nya mytologin är det naturen själv som står för det gudomliga och människan verkar vara reducerad till rollen av åskådare. Men vi kan kanske också bli deltagare om vi accepterar de nya villkoren. Genom att hjortarna i utkanten av skulpturgruppen är nersänkta i marken bildas ingen barriär mellan dem och betraktarna och de senare kan fritt ströva omkring bland hjortarna och betrakta den nya Diana.

Denna nya sammansatta Diana är gestaltad i grovt tecknade djurporträtt. Endast svanen framträder riktigt tydligt i kraft av sin fristående position och förgyllningen av överdelen av kroppen, halsen och huvudet. Det som i dagsljus framstår som en tempåle med olika djur förändras emellertid i skymningen. Den sammansatta samlingen av djur formar nu siluetten av en kvinnogestalt där svanens kropp, hals och huvud formar ett människohuvud med hästsvans. Djuren formar nu en människa som är omgiven av djur. I en posthumanistisk tolkning visar verket alltså hur gränserna mellan människa och djur har lösts upp och det ena kan tas för det andra. Vi människor är också djur och vi kan umgås med dem på ett jämlikt sätt. Genom skulpturens inbyggda belysning, som tänds när det skymmer och då belyser hjortarna och marken runt dem, blir vi inbjudna att förena oss med en natur där Diana har förvandlas från en samling djur till att bli en människoliknande gudinna. Ett möjligt budskap som framträder ur tolkningen ovan skulle kunna vara att om människan gör sig av med sina föreställningar om överlägsenhet gentemot djuren och kastar sina vapen så kan vi se en gemensam framtid för oss alla. Naturen kan då själv, som en helhet vilken inkluderar också människorna, klara av att skydda vildmarken och de unga djuren.

Finns det ett hem för oss alla?

Ernst Billgrens skulptur *Eget hem* från 2013 är ett beställningsverk till Norrköpings kommun finansierat av Mikael Ståhl tillsammans med systrarna Pia Althin och Ann-Christine Ståhl. Verket är placerat på Drottninggatan i Norrköping och intill Olaiiparken. Skulpturgruppen är uppbyggd av tidsåldriga material som granit, tegel och brons.



Ernst Billgren, *Eget hem*, 2013, Tegel-, brons- och mosaikskulptur med inbyggd belysning och vintertid uppvärmda bänkar, Drottninggatan, Norrköping. Foto Kerstin Svedbäck.

Ett eget hem är något väldigt centralt i människans tillvaro. På samma sätt är en skyddad boplatz och ett med föda välförsett revir viktiga för vilda djur. Ernst Billgrens *Eget hem* får genom sin placering i utkanten av parken en nära kontakt med dess stora lövträd men den av människor ostörda naturen beskrivs i verket ändå som hotad. I den mosaikbild som formar den TV-liknande tegellådans bildskärm gestaltas en natur som inte kan freda sig mot människans intrång. Valarna har förlorat sitt vatten och mårdarna sin naturomgivning. I stället tränger mänskliga artefakter eller fenomen som en elektronisk störning av TV-bilden eller en mänsklig kulturmiljös inredningsdetaljer fram i bilden. Människans teknik och expansion på jorden berövar djuren deras hem.

Men även människan verkar ha lämnat sitt hem. De lådliknande tegel- och stenstrukturen liksom de intilliggande bänkarna skulle tillsammans med enskilda artefakter som lampan kunna tolkas som

delar i ett flyttlass som lämnats på gatan. Någon eller några har kanske lämnat sitt tidigare hem för att flytta till en ny, kanske bättre, bostad. Eller också har de blivit vräkta och lämnat sina saker vind för våg. Att TV-apparaten som tronar högst upp på flyttlasset är på verkar indikera att ägarna snart kommer dit med nya saker eller för att hämta dem som står där.

Men kanske är det någon annan som satt på TV-apparaten för att informera sig om tillståndet i världen. I människornas frånvaro har nämligen en grupp djur flyttat in och gjort flyttlasset till sitt. Men de djur som Billgren gestaltar är inte längre sina vilda jag utan har förändrats. Det som vid en hastig blick verkar vara ekorrar visar sig vid en närmare granskning vara antropomorft gestaltade små rävar. Rävarna har övergett sin normala kost och samlar ekollon och kottar. För att underlätta insamlandet utnyttjar de till och med mänskliga hjälpmedel. Nära TV-apparaten har Billgren till ex-

empel placerat en av dem med en kont full med ekollon på ryggen. En annan har omvandlat något som kan tolkas som ett nattvardskärl till ett matförråd. Vinet som skulle hjälpa människor till ett evigt liv har ersatts av mat för dagen för djuren. Naturen och dess behov har ersatt mänskliga myter och trosföreställningar. I verket framstår rävarna som gränsöverskridande också på ett annat sätt. Djur som uppskattar vackra blommor och en intresselös lek är inga själlösa automater utan måste ses som fyllda med känslor. Det Billgren emellertid konsekvent undviker är att ge djuren förmänskligade kroppar eller ögon. På detta sätt försvårar han en tolkning som gör djuren till förklädda människor som kan representera det mänskliga snarare än sig själva.

I ett posthumanistiskt perspektiv kan *Eget hem* tolkas som en gestaltning av ett budskap om att världen är odelbar och att naturen och kulturmiljön därför påverkar varandra. När vi berövar de vilda djuren deras naturliga miljö och hemvist kommer de att förändras och söka sig nya hem i det vi idag betraktar som den mänskliga kulturmiljön och våra hem. Om vi inte förändrar oss kan det bli vi som står i tur att bli hemlösa. Men vi kan fortfarande ändra på saker och ting. Ett första steg kan vara att möta djuren som jämlikar till exempel genom att sätta sig på bänkarna och se att vi delar världen som hem med dem. Genom de integrerade sittplatserna i skulpturen kan vi, om än bara för en stund, dela ett temporärt hem med djuren i skulpturen. Människor och djur blir delar av samma natur- och kulturvärld. Detta intryck blir särskilt starkt när det blivit mörkt och skulpturens inbyggda belysning tänds. Då skapas en tydlig hemmiljö där vi kan dela ljuset med djuren.

Avslutning

Många ser idag Ernst Billgrens konst som rent dekorativ. Ett nostalgiskt återvändande till ett folkligt konstuttryck långt från modernismens utan närvaro av varken existentiella frågeställningar eller kommentarer till samhällsproblem. Ingela Lind formulerar till exempel sådana tankar i sin recension av en utställning med Billgrens konst på Liljevalchs år 2000:

”I denna kyska konst finns inte heller några spår av sexualitet, våld eller akuta samtidsproblem. I stället handlar det om Landet Längesen, om bok-

märkesnatur, spets, girlander, broderade västar, hårflätor och maffiga idolskulpturer av små rävar, grävlingar och hjortar som tidigare befolkat sagorna. [...] Jag tror inte att Ernst Billgren vill något särskilt, bortsett från att vinna, överrumpla och slå ett slag för det dekorativa arvet, underhållningen och berättelsen i bildkonsten. Och varför skulle existensen behöva komma på tal inför ett Billgrenverk när den ter sig löjligt ovidkommande inför en in-tarsiabyrå.”³

Mot bakgrund av den posthumanistiskt färgade analysen av de tre verken i denna uppsats framträder en annan tolkning som möjlig. Som visas ovan återkommer i de olika verken ett antal teman som problematiserar den traditionella humanistiska separationen mellan djur och människor och natur och kultur. I denna tolkning framträder en natur där människan alltid finns i bakgrunden som jägare, förorenare eller förstörare. Inte heller den mänskliga kulturmiljön framställs som inbjudande. Den gestaltas genomgående som övergiven. Vi människor verkar ha tröttnat på våra hem och ideologier och flyttat. Till och med våra gudar verkar ha försvunnit från scenen. I denna tolkning av verken står både sekulära och religiösa myter svarslösa inför dagens och framtidens utmaningar och nya frågeställningar.

Finns då inget hopp? I den tolkning av verken som görs i denna uppsats framträder ett möjligt hoppfullt budskap om en ny världsordning. När djuren träder in i den mänskliga miljön och mytologin och därmed spränger gränserna mellan natur och kultur samt mellan djur och människa öppnas för nya möjligheter. I flera av verken inbjuds vi att dela den nya världen med djuren. I detta perspektiv går det att se Ernst Billgren som en uttalad posthumanistisk konstnär som i de tre verk som studerats i denna uppsats förenar ett lättillgängligt formspråk med ett svårt budskap. Att det är dags att se djuren och naturen som en del av ett nytt vi.

3. Ingela Lind, "Konst: Billgren en lyckad kleptomant", *Dagens Nyheter*, 31.10.2000.

TEMA TEXTILKONST

Textilkonsten stod under 2015 i fokus för oss inom seminariegrupp 3. Genom att presentera och diskutera både samtida och historisk textilkonst och såväl svenska som internationella textilkonstnärer har vi naturligtvis lärt oss mycket om dessa konstnärer

och deras verk men vi har också fått en inblick i hur denna konstform inte minst under de senaste 50 åren utvecklats sig från att vara ett traditionellt, ofta kvinnligt, konsthantverk till att bli alltmer erkänd som konst inom den etablerade konstvärlden.

En medeltida vävnad i Heda kyrka

Margareta Karlsson

Den äldsta bevarade textilkonsten i Sverige har oftast en koppling till kyrkan antingen för att den bevarats där eller i motivbilden. Ett relativt tidigt exempel på detta är den medeltida bildvävnad som finns i ett sidokapell till Heda kyrka i Ödeshögs kommun. Motiven på vävnaden är inhägnade djur, parställda fåglar och krukor med blommor.

Även om vävnaden återfunnits i en kyrka anses den inte ha något sakralt innehåll. Materialet är ganska grovt, ojämnt spunnet ull-, lin- och hampgarn i flera röda, gula, blå och gröna nyanser samt vitt. Efter ett ganska omfattande detektivarbete har man lyckats fastställa dess historia i och med att man hittat en liknande yllevävnad på ett konstmuseum i Berlin.¹ Denna är tillverkad i en bestämd tysk verkstad som till stor del hämtade sina mönster från 1400-talets venetianska sidenbrokader.

Den teknik som använts för att tillverka alla dessa vävnader kallas "samitum" och anses vara mycket gammal.² Den går ut på att man skapar mönster genom att ha två varpar parallellt. En teori är att den kan spåras till Persien på 200-talet där varpmönstrade gobelänger var populära. Via "sidenvägen" har den sedan förts västerut. På vägen och under tiden har både vävsättet och materialet förändrats. Hedavävnaden betraktas i litteraturen som en avglans av den fornstora vävtraditionen. På grund av sin dåliga garnkvalitet var den en "prisbillig handelsvara" som ger oss "ett tillförlitligt vittnesbörd om hur det tillgick när de stora ateljéernas konstskapelser omarbetades för enklare uppgifter".

1. Agnes Geijer, *Ur textilkonsten historia*, Gidlunds förlag, 1994.

2. Lena Gunnarsson, "Samitum eller inslagskypt med två inslag", *Erstaka kursen i vävning*, vt 1983, Göteborgs universitet.



Medeltida bonad (detalj) från Heda kyrka. Foto Isa Shodjai

Under medeltiden och långt därefter var det ingen tydlig statusskillnad mellan de som tog fram utsmyckning i form av textilier och skulptörer eller målare. Under 1600-talet var ju till exempel gobelänger ofta mer statusfyllda än tavlor. När vi kommit till 1900-talet var situationen en helt annan och man skilde nu noga mellan ett textilt konsthantverk och "riktig" konst. För att studera hur olika konstnärer revolterat mot denna syn och navigerat mellan roller som konstnärer och som konsthantverkare har vi tittat närmare på dels ett känt internationellt namn, den amerikansk-brittiske konstnären Kaffe Fassett (1937-), och dels ett antal framträdande svenska representanter; Sten Kauppi (1922-2002), Veronica Nygren (1940-2006), Inger Hasselgren (1938-) och konstnärsparet Raine Navin (1934-) och Gunilla Skyttla (1934-2016).

Sten Kauppi

Anita Arbrandt

Sten Kauppi föddes i Kiruna och lekte som barn i mamma Huldass syateljé med mångfärgade tygbitar.¹ Det samiska färgschemat kan anas i flera av hans arbeten. Han gick på Tekniska skolan i Stockholm 1941-44 och studerade på Konstakademien 1944-57. Under de tidiga studieåren broderade Kauppi på kammaren samtidigt som han uppmärksammades för sina akvareller och sin färgbehandling och han började måla i olja för Sven X:et Erixson.

Men Kauppi fortsatte också att arbeta textilt dock utan att visa sina arbeten för någon på akademien. Framför allt broderade han. I samband med SM i backhoppning 1948 i hemstaden Kiruna ställde Kauppi ut några surrealistiska målningar tillsammans med andra kirunakonstnärer. Han inspirerades vid den tiden av kända expressionistiska målningar som Edvard Munchs *Kyssten* och Carl Fredrik Hills *Äppelträd och hästar*.

1951 visade han för första gången sina fria broderier. Bland annat ställde Kauppi då ut en väst *Opera* som han hade gjort till sin mamma och där han broderat in porträtt av kända konstnärer som Siri Derkert, Helene Scherfbeck och Richard Bergh. Utställningen blev mycket uppmärksammad och Nationalmuseum köpte senare västen. Kauppis lärare på akademien Sven X:et Erixson hade samarbetat med Barbro Nilsson i framtagandet av tretton vävar. Bland annat den stora *Melodier vid torget* för Göteborgs konserthus. Den sju meter breda vävstolen som då användes fick Kauppi senare ta över och flytta till konstnärsgården i Rosersberg.

Edna Martin blev chef för Handarbetets vänner (HV) 1951. Hon prioriterade nyskapande och vitaliserade verksamheten genom kontakter med formgivare och konstnärer. Bland annat inledde hon ett utvecklande samarbete med Sten Kauppi, Lennart Rodhe och Kaisa Melanton. Edna Martin och Sten Kauppi samarbetade sedan under många år. En

livslång kontakt utvecklades och en gedigen samling brev dem emellan finns utgiven. 1953 ordnar Martin en utställning för att visa upp HV och där spelar Kauppi en stor roll. Den blir hans genombrott både när det gäller broderier och skrudar. Signaturen "Å.H.H." i tidskriften *Form* nummer 1/53 skriver: "Sten Kauppi, denna ytterst egenartade och fängslande konstnär, utvecklar en raffinerad kolorit, en underfundig och högst personlig fabuleringsförmåga i de broderade tavlor, vilka likt hemlighetsfullt skimrande ädelstenar utgör utställningens intressantaste inslag." Året därpå deltar Kauppi i Amsterdam i en internationell broderiutställning

Göteborgs stadsteater inleder samarbete med Kauppi 1955. Regissören Bengt Lagerkvist var först med *Japansk tragedi* sedan följde Karin Kavli med Garcia Lorcás *Mariana Pineda*. Kauppi hade hela livet en relation med teatern och 1992-93 gör han två stora vävnader-broderier *Rollen* och *Föreställningen*. De är gjorda i ylletuskافت täckt med broderier och stygn i ull, silke och lin. Det är en explosion av färger och vildsinta infall. Han skrev i *Form* nummer 3/53: "En ateljé är förändringarnas rum, ett scenrum med samma rekvisita, men grupperingarna och replikerna växlar, en ateljé är det rörliga rummet, varpning nystning vävning broderi montering, målning klistring rivning skrivning, bokföring kundtelefon och vanlig sladdtelefon avkoppling, är spelet på en vridscen, i en ateljé lever, man anar rymder dit man aldrig når, ser visioner som aldrig låter sig fångas [...]".

Sten Kauppi iakttog arbetet på Handarbetets vänner, lärde sig hantverket och fortsatte att experimentera hemma i vävstolen. Genom Martin fick han också kontakter med kyrkor och många mässhakar utfördes i samarbete mellan HV och firman LICIAM. Alla hans skisser och förslag godkändes dock inte då de ansågs för moderna.

3. Mailis Stensman, *Sten Kauppi*, Saltsjöbaden, Edition Apel, 1977.

Kauppi kände en viss ofrihet i början av sitt arbete med kyrkorna. Han tyckte att lekmännen i församlingarna inskränkte hans konstnärliga frihet att tolka t.ex. hur Petrus barfota dansade med nycklarna svängande och hur de skyggade för hans överdådiga färg- och formspråk. Men det ändrades när han mötte kyrkoherden Bertil Håkansson i Motala. De stränga kubistiska formella skrudarna exploderar och han gör sju skrudar till Motala; fem i de traditionella kyrkofärgerna, en i rosa med blommotiv och en guldgul högtidsdräkt. De har alla en innerlighet som saknats i hans tidigare arbeten. Sten Kauppi följer upp detta med en fantastisk korkåpa till kyrkan i Sunne med skimrande guldbroderier i ett slingrande växtmotiv.

Här i Linköping har vi många kyrkliga verk av Sten Kauppi. De flesta finns i Mariakyrkan i Johannelund. Samtliga skrudar där är gjorda av Kauppi och han har dessutom gjort ett predikstolskläde av stor kraft. Till domkyrkan ville Martin Lind 2002 ha en gyllene biskopskåpa med mitra av just Sten Kauppi. Den är praktfull med oregelbundna former och inslag av guld- och silvertrådar samt röda och violetta silkestrådar.

Sten Kauppi var under 1960–80-talen knuten till Föreningen Svenska Spetsar i Vadstena. En del av hans mönster kan fortfarande köpas. Kauppis tidiga broderier är nästan abstrakta, tunna och strukturerade. Senare verk lyser av färger, expressiva uttryck med mytiska hästar, öppna landskap och vaga kristusgestalter. Kauppi gör många stora vävnader till offentliga miljöer i denna anda. Framför allt sedan han flyttat till Rosersberg och satt upp den stora vävstolen där. I vävnaderna blandas olika tekniker. Applikationer broderas fast på vävnader, olika vävtekniker sys ihop och färgerna exploderar men framför allt kombinerar han väven med olika typer av broderistygn. Ett arbete består av hans svarta ituklippta manchesterkostym, applicerad på Försvarets använda lakan, där till och med en biobiljett ligger kvar i fickan. Till Teologiska seminariets kapell på Lidingö, ritat av Carl Nyrén, gjorde han 1967 en 6 meter bred triptyk. Kauppi attackerar juteväven våldsamt. Han skär upp och fäster ihop. Trådar hänger löst. Han brottades med uppgiften i tre år men samspelet med den enkla arkitekturen är anslående. En av de fem sekvenserna bearbetar han 1996-98 till vävnaden *Veronikas svetteduk*.

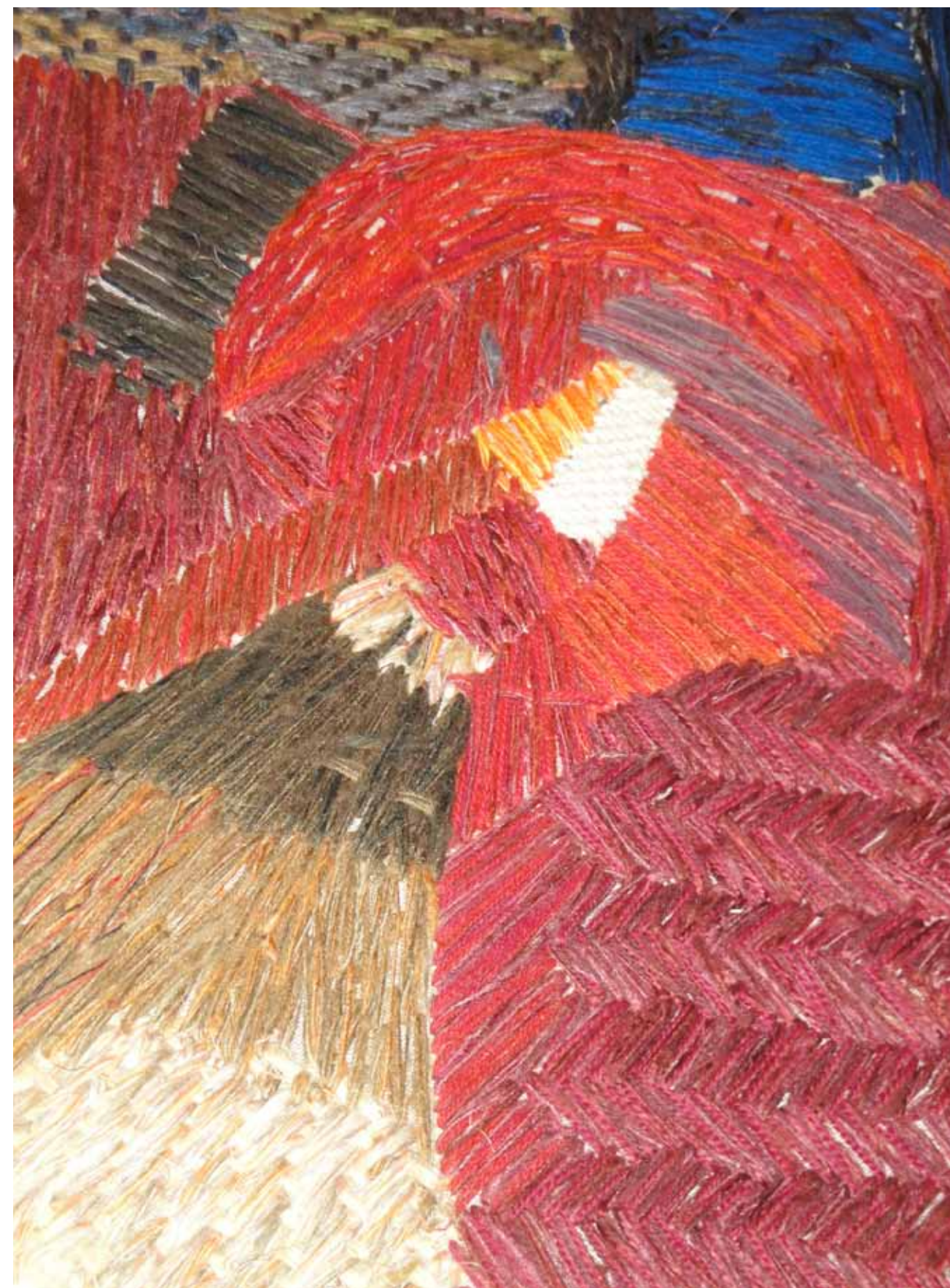
kas svetteduk som i fastan täcker den stängda triptyken i Linköpings domkyrkas Mariakor.

Här återkommer han till de samiska färgerna. Till vänster ser man en kvinna iklädd en fotsid guldglimmande mantel hålla fram en duk. Hon böjer sig fram i den stekande ökenhettan mot den ligande kristusgestalten i nedre högra hörnet. Bakom denne står en blå soldat med höjt svärd och hjälm. Färgerna är glödande och formerna kraftiga med liknande formspråk som Kauppi använt i den praktfulla korkåpan som också finns i domkyrkan i Linköping.

Detalj bilden visar Kristus ansikte i närbild. Den svettiga näsryggen lyser och de vildsinta stygnen framhäver de plågade ansiktsdragen. Broderiet är utfört på juteväv med mestadels ullgarn.



Sten Kauppi, *Veronikas svetteduk*, 1996-98, ullbroderi, 171,5 cm x 175 cm, Linköpings Domkyrka. Foto Anita Arbrandt



Sten Kauppi, *Veronikas svetteduk*, detalj, Foto Anita Arbrandt

Veronica Nygren

Staffan Rudner

ett exempel på en konstnär som ville vara både konstnär och konsthantverkare var Veronica Nygren (1940–2006). Hon presenterades vid en stor samlingsutställning 31 januari – 31 maj 2015 på Thielska Galleriet. Nygren fick en gedigen grund i vävtekniker och textila material som praktikant på Handarbetets Vänner på Djurgården mellan 1955 och 1957, där Edna Martin var konstnärlig ledare.⁴ 1957 gick Nygren vidare till textilfacket på Konstfackskolan där hon vidgade sitt tekniska kunnande och dessutom utvecklade ett mer konstnärligt sätt att arbeta med textil och tog sin examen 1962.

När hon inleder sin konstnärliga verksamhet ses hon fortfarande som konsthantverkare och då Nationalmuseum 1966 köper in hennes verk *Snart är det vår* är det för avdelningen för konsthantverk och design. Nygren såg, när hon i början av 1970-talet fokuserar på den fria textilkonsten, anorlunda på saken och formulerar ett slags måtto för sin konst: ”Utveckla ett textilt bildspråk med rötter i vårt kulturarv, folkkonsten och det tidiga hantverket. Se i ett nytt ljus möjligheten att förena handens och tankens styrkor.” För henne själv var det hon gjorde alltså konst men den hade sina rötter i tradition, folkkonst och konsthantverk. Hon var också 1998 en av medgrundarna till den ideella föreningen Fiber Art Sweden. Detta är ett nätverk av konstnärer som arbetar med fibrer och främjar diskussioner och idéutbyten i den textila sfären och har idag mer än 40 medlemmar.⁵ Parallellt med karriären som konstnär var Nygren också aktiv på olika sätt inom mönster- och klädformgivning för olika företag. Hennes största industriella insats var som initiativtagare och designer för klädföretaget Mah-Jong.

Ett av de starkaste verken på utställningen var de närmast abstrakta verk där den traditionella hantverksskickligheten alltmer tonats ner till förmån för det konstnärliga uttrycket. För mig var höjd-

punkten ett av hennes sista verk, väven *Kropp '05* från 2005, som skapades i slutskedet av Nygrens kamp mot den cancer som till slut tog hennes liv. I detta verk kontrasteras den turkosa väven på ståltråd mot den invävda mässingstråden.

Den abstrakta kvinnobål i profil som hon gestaltat i flera tidigare verk har här förvandlats till en dödsskalle som har grinande gyllene tänder och är iklädd en turkos rånarluva. Döden har tagit kroppen i besittning. Detta verk har avlägsnat sig en lång väg från det traditionella konsthantverkets vävteknik för att istället, genom en mer tredimensionell gestaltning och en fri form utan raka kanter, kunna ge möjlighet till nya slags uttryck. För *Kropp '05* är endast en estetisk, konstnärlig funktion tänkbar. Konsthantverket har blivit textilkonst och det är naturligt att utställningen av Nygrens livsverk 2015 sker på Thielska Galleriet, ett konstmuseum.



Veronica Nygren, *Kropp '05*, 2005. Sisal, hampa, mässing och ståltråd. Foto Erik Wählström

4. Hedvig Hedqvist, Annika Nordin, Suzanne Osten, *Veronica Nygren. Textil konst och radikal design*, Atlantis, Stockholm 2015.
5. För mer information se hemsidan, <http://www.fiberartsweden.nu>.

Kaffe Fassett

Margareta Bynke

Kaffe Fassett föddes 1937 i San Francisco. Han fick redan som 19-åring stipendium till Museum of Art School i Boston, men slutade efter tre månader för att måla i London, där han 1964 slog sig ner för gott. Vid ett besök i Skottland tillsammans med modedesignern Bill Gibb inhandlade Fassett shetlandsull i 20 olika nyanser som påminde om landskapets färger. På tåget tillbaka till London fick han hjälp av en medpassagerare att lära sig sticka. Han fick ganska omgående positiv respons, då hans förstlingsverk fick en helsida i *Vogue Knitting Magazine*. Fassett skriver också själv i förordet i sin till svenska översatta bok⁶, att av de tekniker han arbetar med så brinner han för stickningen. Som betraktare känner man att det är här han fristast släpper loss sin makalösa färg- och formkänsla.

Första tillfället för svensk publik att på hemmaplan bekanta sig med Kaffe Fassett var 1989 då han ställde ut på Nordiska muséet. Intresset var överväldigande. År 2004 var det utställningar både på Röhsska konstslöjdmuséet i Göteborg och på Steninge slott norr om Stockholm. I september 2006 öppnade en stor, färgsprakande utställning på Waldemarsudde med stickade plagg, broderier samt lapptäcken. Här fångades ögat speciellt av en svepande stickad aftonkappa *Big Leaf Coat* i New Englands sprakande höstfärger samt av en överdel till Rosalinda i Royal Shakespeares Companys uppsättning av *As You Like It*, där lurexgarnet i guld och brons fångar upp ljuset och skogens mossgröna och bruna toner.

Naturen inspirerar även hans broderier som ofta utförs i plattsöm, en fri teknik som möjliggör att snabbt fylla ytor och blanda olika färgnyanser. Men även bunden teknik som petit points förekommer för mer detaljerade arbeten. Liksom Veronica Nygren intresserar sig Fassett för kulturarv och folkkonst med inspiration från gamla mönster, väggbonader och lapptäcken som finns att beskåda på

Victoria & Albert Museum i London. Alla Fassetts lapptäcken är tillverkade i tunn bomull. En del av tygerna, formgivna av Fassett, är handvävda i en by i Indien. Överskottet går tillbaka till byn genom Oxfam. Fassetts textila arbeten har nått ut till en stor publik, både i form av böcker och genom mönster och materialsatser samt genom uppskattade utställningsturnéer runt om i världen, då han samtidigt anordnar workshops och håller föredrag.

6. Kaffe Fassett, *Sticka med Kaffe Fassett*, Natur och Kulturs förlag, Stockholm, 2006.

Raine Navin och Gunilla Skyttla

Majken Backman

Raine skulle inte kunna vara Raine utan Gunilla. Man kan inte lyfta ut den ena eller den andra". Detta uttalande kommer från f.d. chefen för konstmuseet i Kalmar K. Erik Broman. Det är därför naturligt att behandla de båda konstnärerna i ett sammanhang. Raine och Gunilla träffades på konstfack på 60-talet och fick en grundläggande och gedigen utbildning av sin lärare Edna Martin.⁷ Deras vägar möttes på nytt när Gunilla kom till hemslöjden i Kalmar för att vara Raine behjälplig. Han "lånades" ut från hemslöjden i Linköping till hemslöjden i Kalmar för att hjälpa Hanna Elise Nilsson med en utställning till hundraårsjubileet av verksamheten. Gunilla stannade kvar hos Raine efter att ha fått tillfällig bostad hos honom och de blev ett par.

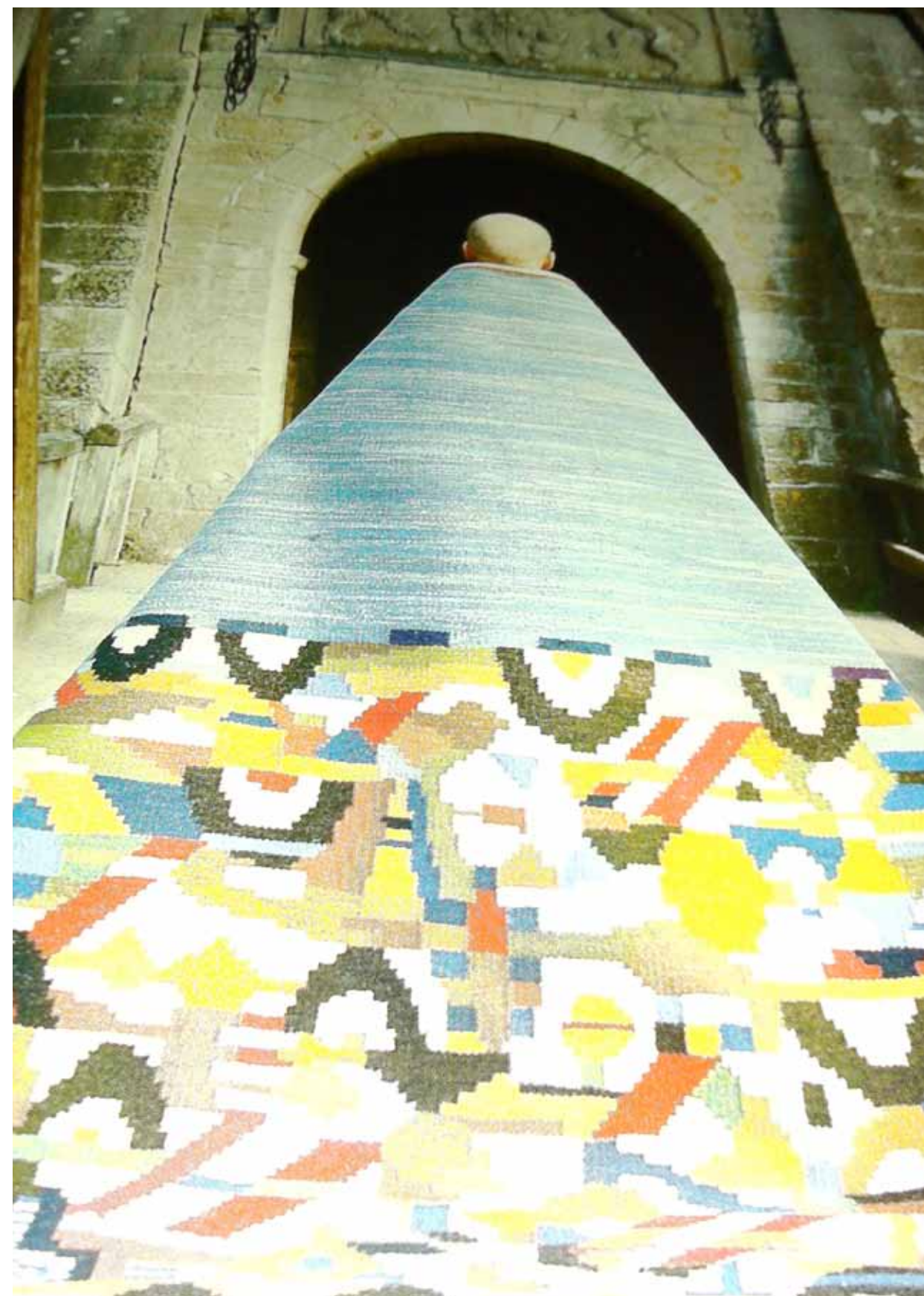
Raine och Gunilla hade båda under Edna Martins inflytande fått upp ögonen för "trädens frihet" och kunskaperna om arvet från folkkonsten. Raines installationer i hemslöjdens skyltfönster fick kalmarborna att gapa av förvåning. Han ville få folk att upptäcka det vackra hemslöjdsarvet och att samtidigt se det med nya ögon. Gunilla å sin sida höll fast vid "Hjärtats envisa väg", det fria broderiet. Hon skapade sina glada, glödande, varma, sorgsna, tuffa och ömkliga hjärtan. Genom åren har hon hållit fast vid hjärtat som en livlina och räddningsplanka. Hela hennes konstnärskap är ett förtvivlat rop till mänskligheten: Mot miljöförstöring, våld och hat och för fred på jorden.

Raine lärde sig redan vid 5 års ålder att sticka av sin farmor. "Jag var galen i garn", säger han. Han stickade sig igenom skolan och försåg hela släkten med stickade alster. Trots att han fick fria händer hos Hanna-Elise på hemslöjden, så längtade han ut i världen. Han upplevde hemslöjden för trång och sortimentet var detsamma hela tiden. Efter att ha tillverkat flera stora och färgglada vävnader för offentligt bruk, så lyckades han "slita sig loss från hemslöjdens vackra garn", för att äntligen gå sin egen väg. OCH DÅ KUNDE HAN INTE GÅ!

Efter en svår tid av depression och handlingsförlamning tog han steget vidare och tillsammans med Gunilla övergick han till att bli mångsysslare. Paret åkte runt i landet och höll föreläsningar eller "livsdrag" som Raine kallade det. De ledde kurser, framställde affischer och vykort, medverkade som skådespelare och radiomedarbetare, lärare, kuratorer och terapeuter och TV-kändisar.

Båda har genom åren arbetat mycket i skolor och på daghem och även medverkat i ett EU-projekt för slöjdare. Med tiden har Raine och Gunilla blivit mer och mer eftertraktade som föredragshållare och konstnärer. De har också fått ett flertal stora stipendier.

⁷ Tina Jeppsson, *En livslevande bok om Raine Navin och Gunilla Skyttla*, Hallén & Hallgren, 1999.



Raine Navin iklädd sin röllakansmatta *Opus 5*. Från Raine Navin och Gunilla Skyttla, *En livs levande bok*, Hallén och Hallgren Förlag, 1999. Originalfoto av Rolf Lind. Fotografi från boken av Majken Backman

Inger Hasselgren

Kenneth Anderini

Under år 2015 uppmärksammades av vår seminariegrupp att Saabs konstförening hade en utställning med Inger Hasselgrens textilkonst i utställningslokalen under Restaurant Terrassen invid den tidigare huvudingången till Saab i Tannefors, Linköping. Den utställningen pågick från den 24 januari till och med 8 feb 2015. Jag själv var där på vernissagedagen och upptäckte något för mig nytt – kombinationen att brodera med guld-, silver- eller sytråd på en (av Inger Hasselgren själv målad) kartong eller mjuk textil. Inger Hasselgren är en lokal konstnär – bosatt i Zinkgruvan.

I Östgöta konstförenings jubileumsbok, *Om konst*, av Bo Sylan och Stefan Hammenbeck finns ett verk av Inger Hasselgren, *Solens återkomst* från 2004 avbildat och beskrivet. I det verket har hon,

på ett unikt konstnärligt sätt, kombinerat tråd i guld och andra färger med ulltrådar som i en ryamatta. Verket kan ses på Östergötlands museum i Linköping. Jag har förstått att i många verk av Inger Hasselgren återkommer just broderier med guld- och silvertråd och då ofta som en symbol för solen.

Under sommaren 2015 pågick en utställning i Motala Konsthall med textila verk av Inger Hasselberg tillsammans med skulpturala verk av Inger Södergren från Kisa. Svampliknande spännande former av Inger Södergren var utplacerade i utställningslokalen kombinerade med Inger Hasselgrens textila verk på väggarna. Östgöta korrespondentens recension av utställningen fick rubriken "Inger och Inger". För att närmare lära känna Hasselgrens verk anordnades en utflykt i KKL:s regi till hennes ateljé den 18 augusti.

AVSLUTNING

Exemplen ovan visar tydligt hur samma individ samtidigt kan vara både konstnär, konsthantverkare och designer. Det som skiljer rollerna åt är enligt Veronica Nygren de framtagna artefakternas natur och tillkomst: "Antingen är det konst (bra eller dålig) eller så är det hantverk, det vill säga brukskonst, en grej att använda, eller serieproducerad – det kallas design. Konst är helt enkelt det som är unikt." Inte heller med hennes definition blir väl gränserna alltid alldeles glasklara. Frågor hänger i luften. Är till exempel en vas tillverkad av Picasso brukskonst om det går att använda den på traditionellt sätt eller gör hans namn att den bör ses som konst? Finns det en gräns för hur många exemplar man kan trycka av ett grafiskt blad och fortfarande kalla det ett konstverk snarare än en serietillverkad designad

produkt som säljs på Gallerix? Behövs ens gränsdragningarna?

I slutändan är det oftast marknaden och sociala attityder som avgör hur ett föremål benämns. Idag är många fortfarande villiga att betala mer för ett objekt om det kan ses som ett unikt konstverk och särskilt då om konstnären i fråga är erkänd inom konstvärlden. Konsthantverket befinner sig därför i en utsatt position där föremålen visserligen är unika och därför dyra att tillverka men ändå inte ses som konst. För en konsthantverkare med konstnärliga ambitioner är det då naturligt att söka en konststatus och omvandla sin profession till konstnärens och därmed inkluderas i en etablerad konstvärld.



