

# KONST VETAREN

2019



# KONSTVETAREN 2019

## INNEHÅLL

ORDFÖRANDEN HAR ORDET

Konstvetarseminariet – tio år av vetgirighet och samhörighet

Michael Coccozza och konsten i Övre Vasastaden

CECILIA LINDHEIMER

Att göra offentlig konst idag – en intervju med Stina Opitz

CECILIA LINDHEIMER

Davidskulpturen – Reflektioner kring tre olika konstnärers uttryckssätt

MARIANNE FRISK

Tavlor på en utställning, inte bara

ANDERS LINDKVIST

Peter Freudenthal och geometrisk abstrakt realism

MARGARETA AF WINKLERFELT

Den blå färgen – några nedslag i konsthistorien

KERSTIN SVEDBÄCK

Jag har skådat hettan. Fanny Churberg (1845–1892) – en tidig expressionist

GUNNAR ÖRTNÄS

Mitt möte med Prins Eugens målning *Vetet skördas*

CECILIA LINDHEIMER

## KONSTVETAREN 2019

Ansvarig utgivare: Eva Flogell

Redaktörer: Ingela Gustafsson, Cecilia Lindheimer, Staffan Rudner och Kerstin Svedbäck

Grafisk form: Mats Fredrikson

Omslagsfoto: Mats Fredrikson

# Ordföranden har ordet

## Konstvetarseminariet – tio år av vetgirighet och samhörighet

Efter ett långt yrkesliv kan man längta efter att få göra något som inte riktigt fått plats i vardagen. Kanske odla något intresse som behöver stimulans av andra för att utvecklas. Så var det för min egen del! Att hitta former för en verksamhet som bejakar sådana behov var utgångspunkten för bildandet av Konstvetarseminariet. Det var inte en skolverksamhet med en lärare som jag längtade efter. Det var inte heller en verksamhet som var avgränsad i tid och rum utan en öppnare och friare form för diskussioner och lärande. Erfarenheter som jag bar med mig var från folkbildningens studiecirklar och universitetets forskningsseminarier. Ur denna kombination växte en idé som kan beskrivas som "Det goda samtalet".

## Seminiariets ideella grund och upplägning

Jag nämnde om idén för styrelsen som bad mig beskriva och utveckla den skriftligen. Min roll blev därefter att presentera idén för medlemmarna och organisera verksamheten. Någon form av samordning var nödvändig för att komma igång och hålla en kontinuitet. Det innebar att leda och hålla ihop kunskapsutvecklingen. KKL:s planerade resa till Berlin blev första temaområdet. Genom att lyssna på gruppens idéer om vad man skulle vilja veta mera om och skriftligen återge detta, så blev alla i gruppen involverade och överens om studieinnehållet. Var och en tog på sig att undersöka något område för att sedan presentera detta för gruppen. Att gruppen skulle vara socialt sammanhållen med en inkluderande attityd där alla kom till sin rätt var ett naturligt förhållningssätt för mig. Tolerans mot skillnader i kunskapsnivåer och tidigare studievana innebar allas rätt att komma till tals under seminarietillfället. För att inte binda upp oss i en alltför tät och omfattande tidsdräkt, kom vi överens om att träffas var tredje vecka under två timmar. Mellantiden användes till personlig fördjupning.

Min roll har efterhand utvecklats till moderator eller samtalsledare för att understödja deltagarnas energi och samtalslust. Uppgiften kan vara att se till att ämnet behandlas allsidigt och med flera infallsvinklar. Till exempel att både biografier, konstnärens eller konstens egenart, den historiska tidsandan och annat som skapar sammanhang berörs. För att entusiasmen ska bibehållas och för att undvika missförstånd tog jag på mig att skriva en sammanfattning efter varje träff. På så sätt kan alla följa gruppens process och den tematiska tråden. Även den som tillfälligt inte är närvarande kan hänga med. Alla deltagare har ansvar för att bidra till kunskapsutvecklingen. Viktigt är naturligtvis att göra situationen tillåtande och trygg. Ett gemensamt kaffe med dopp underlättar den sociala samvaron och ger varje tillfälle en höjdpunkt. Kaffeuppgiften cirkulerar. Allt sker på ideell väg, utan kostnader och styrande studieplaner.

Texter, bilder, studiebesök och expertmedverkan är olika källor till fördjupning. Ibland läser alla samma text och analyserar den tillsammans, ibland är en individuell fördjupning, att föredra. Resultatet av de egna studierna presenteras då för gruppen som en miniföreläsning. För att främja en diskussion kan ett undersökande sätt vara att föredra. Alla söker information kring en fråga eller ett tema och återkommer till gruppen med sin spaning. Vid studiebesök och expertmedverkan bidrar alla med sina kontakter och resurser. Gruppens medlemmar kan också bistå med guidningar inom vissa områden. Studiebesöken kan i vissa fall innebära avslutningen på ett tema, i andra fall inledningen på ett studieområde. Antingen läser man på och har föreläsning innan besöket eller så har man "efterläsning" med studiebesöket som en utgångspunkt för en fördjupning.

## **Tio år av berikande samtal**

Under de tio åren som gått sedan den första gruppen startade har flera teman varit aktuella för fördjupning. Det startade med de redan planerade resmålen i Tyskland och sedan blev det: "de konstnärliga ismerna", "arkitektur", "möbelstilar", "avantgardets kvinnor" och "kvinnliga konstnärer" i vid bemärkelse och "konsten i tunnelbanan i Stockholm". Efterhand har fler grupper startat och har på det sättet bidragit till kunskapsutvecklingen inom fler intressanta teman som exempelvis: islamsk konst, idéhistoria, konstnärskollektiv, färglära, skulptur, byggnadsstilar och kända arkitekter, design, textilkonst, Swedish Grace, sagornas bildvärld, konstens villkor och aktörer, kvinnor gestaltar, den offentliga konsten i vår närhet och medeltiden.

Förutom att studera och ha ett studierum som man återvänder till, är det intresseväckande att ge sig ut på studiebesök. Det är som grupp man kan åstadkomma studiebesök med guidningar och få tillträde till miljöer som annars är svåra att komma till. Händelser som blivit till gemensamma minnen är besök på olika platser t ex: Louisiana, Finspångs slott, Motala verkstad, tunnelbanan i Stockholm, Stavsäters herrgård, Norrköpings skulpturpark, Stadshuset, Universitetet, Universitetssjukhuset, Kaga kyrka, Vadstena klosterkyrka, Örberga kyrka, Ateljé Lyktan, Fotografiska museet m.m.

## **Viktiga värden i en varaktig grupp**

Vad finns det för mening med att hålla på i samma grupp år ut och år in? Att tillhöra ett sammanhang ger en kontinuitet och vänskap som leder till förståelse av varandras egenarter och utvecklar en gemensam kunskap. Att ingå i en grupp efter att ha avslutat sin yrkeskarriär betyder att man finns med och att man är medräknad. Lusten att lära och förstå både det historiska och samtida ger meningsfullhet åt tillvaron. Det ger viktiga värden med en varaktig grupp! Vi har utvecklat vår profil som en förening för konstbildning, med fler och fler kontinuerligt verkande grupper. Konsthistoriska klubben har på detta sätt skapat en egen unik studieform som vi valt att kalla Konstvetarseminariet. Detta har blivit ett signum för vår särart som konstförening!

## **Hur gick det med de intentioner som för tio år sedan gav upphov till Konstvetarseminariet?**

Över förväntan på alla sätt! Det fanns ett behov hos människor i min närhet av att lära och förstå tillvaron genom konstens alla uttryck. Det fanns också en vilja att ta ansvar för att föra tankar och ämnen vidare och att dela med sig av kunnande. Beredskap att sätta sina förkunskaper på spel och vidareutveckla sig själv har varit påtaglig. Inga begränsningar har funnits för nyfikenhet och samhörighet. Med stolthet kan jag idag konstatera att verksamheten är väl etablerad och omtalad. Nu är det fem grupper som regelbundet träffas och ingen verkar tröttna. Då fler och fler vill ingå i grupper har vi också behov av att fler tar på sig ansvar för att leda dessa. Det blir nästa fas i expansionen av Konsthistoriska klubbens Konstvetarseminarier!

Linköping i november 2019

Eva Flogell

# Michael Coccozza och konsten i Övre Vasastaden

Cecilia Lindheimer

**K**onsten i vår vardag är till stor del ett individuellt val, vi har alla olika föremål på väggarna hemma. En del konst delar vi dock med varandra, den offentliga konsten. De är en del av vår vardag och har blivit något av inventarier i omgivningen. När nya offentliga verk ska ta plats i vår omgivning kan det föra med sig livliga diskussioner om både placering och verkens utformning. Det kan man förstå. För det offentliga rummet är ju vårt gemensamma vardagsrum, och kommer där något nytt så reagerar vi – vad är det där? Varför står det där?

Många offentliga verk omges av en historia kring dess tillkomst, eller snarare kring beställningen/inköpet och placeringen. Pressen meddelade folkets synpunkter på Milles tolkning av Heidenstams *Folkungaträdet* när skulpturen *Folke Filbyter* avtäcktes 1927, hästen var för ful. Östgötarna var annars kända för sin fina hästavel och om Milles magra hästkrake skulle vara ett exempel på detta... Det tog sin tid, men numera är det nog ingen som reflekterar över hästens form. Ett mer nutida exempel är Maja Spasovas verk *Drömmarnas plats* vid Stångån som också väckte upprörda känslor hos många, framförallt bågen, den första delen av verket.

Med tiden landar verken hos publiken och numera är det nog få eller ingen som förfäras över vare sig Filbyterstatyn eller Spasovas båge. Snarare skulle många reagera starkt om de togs bort. Somliga verk väcker andra känslor, som Stina Opitz rondellhund. Egentligen är hunden bara en del av verket, *Cirkulation II*, men dess närvaro väckte sympati så pass att när den vandaliserades, ville en del ersätta den saknade vovven med en annan. Plötsligt var rondellhundsrörelsen född.

Inte bara kommuner och regioner beställer konst för offentligt bruk, även fastighetsägare gör det. En av dem är Linköpingsföretaget Botrygg som har konsten som sitt signum. Botrygg bildades 1981 och förvaltar ungefär 3500 lägenheter runt om i landet. Man äger och förvaltar även en del förskolor, skolor, äldreboenden och liknande. Samtliga fastigheter kännetecknas av att konsten finns med, och har så gjort sedan tidigt i företagets historia.

Grunden till det är ett konstintresse och en tanke om en konkurrens fördel.

– Jag hade en idé om att göra konsten till en del av varumärket, berättar Michael Coccozza. Det går faktiskt att använda konst så att den blir lönsam. I början fanns en skepsis hos en del kring risken för åverkan på konsten, men på 25 år har det hänt en gång på 1000 konstverk.

Coccozza menar att trivselfaktorn som konsten ger i fastigheterna ökar hemkänslan och därmed de boendes ansvarskänsla för fastigheten. Det i sin tur gör att saker håller längre och att de boende är mer rädda om både sina bostäder och omgivningen. – Det handlar om att hålla huset i en hög standard, sätta en nivå. Om vi ger kunderna en fin miljö, svarar de med att hålla efter den.

Konsten i Botryggs fastigheter har lite olika karaktär. De första verken beställdes 1995 och var fresker av Claes-Åke Schlönzig. Väggmålningar i trapphusen med gamla fotografier från kvarteret som förlaga. På senare tid har Schlönzig även gjort en del kopior av kända verk av bland annat Krouthén, i det fallet placerat på just Krouthéns gata.

– Det ger ju lite konsthistoria på köpet, kommenterar Michael Coccozza den beställningen. I området finns även Idun Lovéns gata, Erdtmans gata och Thorells gata, uppkallade efter konstnärerna och prydda med kopior av några av deras verk, utförda av Schlönzig.



Astrid Sylwan, *Dagrar IV*, akryl 2016, Timmermansgatan 1B, Linköping. Foto: Göran Billeson

Med tiden har konsten fått en större bredd och valts med lite kräsnare blick och numera vill Cocozza helst ha verk av konstnärer som är representerade på något av de större museerna i landet. – Jag har ett intresse, men kan egentligen ingenting om konst, så det är bra att ha en bestämd nivå, ett kriterium att följa.

”Kan ingenting om konst” är nog inte riktigt sant. I kontoret på Botrygg bågner hans bokhyllor under tjocka volymer om Turner, Cézanne, Monet och andra konstnärer istället för de pärmar med ritningar och ekonomipapper man kan vänta sig. I entrén möter en stor målning av Bertil Almlöf. En stor, gul målning som är så mäktig att den tvingar fram en paus i porten. På samma vis är målningarna ofta placerade i Botryggs fastigheter, man ska se målningarna redan utifrån. På så sätt visas fastighetsbolagets konstsatsning även för dem som inte är deras hyresgäster. Kanske kan konsten locka fler att bli det? På Botryggs hemsida kan man välja adress och klicka fram den konst som finns

där. Läs lite om verket, årtal, konstnär och motiv och så klart se konstverken avbildade.

De senaste åren har det tillkommit ganska mycket ny konst, eftersom det har byggts så mycket i Linköping. Bland annat har ju Vallastaden och Övre Vasastaden vuxit upp på bara några år och i det senare området är Botrygg en av de större aktörerna. Botrygg använder sig av enprocentsprincipen som Konstnärernas Riksorganisation, KRO, har som rekommendation. Alltså att använda minst 1% av budgeten vid en nybyggnation till konstnärliga utsmyckningar. Faktiskt nämner KRO just Botrygg som ett gott exempel i sin information om hur denna rekommendation kan tillämpas av fastighetsägare.

Övre Vasastaden är ett bra exempel på hur konsten får ta plats i Botryggs projekt. Här hittar vi Ernst Billgrens stora mosaik på en fasad och Stina Opitz skulptur *Utomjording*, liksom målningar av Astrid Sylwan, Karin Broos, Sara-Vide Ericsson,



Thomas Edetun, Viktor Kopp, Tommy Hilding, Carl Michael von Hausswolff, Maria Nordin, Leif Elggren, Lena Cronqvist, en monumentalskulptur av Maria Miesenberger och mönster i marksten av Peter Freudenthal. Allt detta är utspritt i tre kvarter, men hjärtat av det är förstås det lilla torget på Timmermansgatan. Där ser vi Billgrens mosaik *Naturen bygger* på en vägg och en bit bort under rönnen skymtar ett par fötter, tillhörande *Utomjording* av Stina Opitz.

Ernst Billgrens mosaik är spännande, för på håll är det svårt att uppfatta att det är just en mosaik. Den har ungefär samma format som stortavlor, det vill säga reklamskyltar i större format som man kan se på stora offentliga platser som tunnelbanestationer. Kanske 6 meter bred och 3 meter hög. Motivet är en samling djur och miljöer i miljön.

Mosaiken är uppdelad i fyra remsor, om man tittar noga. Längst upp syns en siluett av vad som kanske är en stad eller en mur, två stegar och ett litet hus. Siluetten täcks delvis av ett ljusare parti, kanske en annan slags mur. Mot det ljusare partiet ser vi några växter och olika fåglar. En hjort eller

ren tittar in från vänster vid ett bord. Ovanför bordet hänger något. Det skulle kunna vara en nyckel eller kanske en såg. Ett vatten med olika fiskar följer och i högerkanten ser vi ett par hundar.

Osökt dyker uttrycket fågel, fisk eller mittemellan upp. Överst fåglarna, sedan fiskarna. "mittemellan" kommer längre ned. Där ser vi fler hundar, ekorrar, träd och en trappa. I det allra nedersta segmentet finns verkligen botten. Där ligger ett ankare, ett par krabbor, några bläckfiskar, en späckhuggare, några andra fiskar och en sjöstjärna. Ett återkommande motiv i verket är kedjor. Det löper en kätting från ankaret, inte helt oväntat. Bredvid hänger en annan kätting ned. Längre upp hittar vi fler kättingdelar. En löper i en båge bredvid ekorrarna, en annan bredvid hundarna – kanske sitter en av dem fast i den? Det som kan vara både en såg och en nyckel hänger också i en kedja. Är vi alla fastkedjade i tillvaron? Lite överraskande tittar en metkrok ned från överkanten strax ovanför stadsiluetten.

Det finns fler detaljer att hitta i motivet. Vad gör en cirkelsåg där, t ex, en kyrka eller gåshuvudet? Gå och se!



Ernst Billgren, *Naturen bygger*, glasmosaik, 2016, Timmermansgatan, Linköping. Foto: Göran Billeon

# Att göra offentlig konst idag – en intervju med Stina Opitz

Cecilia Lindheimer

**L**inköpingskonstnären Stina Opitz är en av stadens mer profilerade konstnärer, ofta aktuell med nya verk, ofta ute i debatten. Mest känd är hon för sina offentliga verk och kanske framförallt för ”rondellhunden”, verket betitlat *Cirkulation II*, som väckte mycket uppmärksamhet då hunden miste huvudet. Men det lämnar vi därhän nu. Hur är det att arbeta med offentlig konst idag?

– I och med att de bygger så mycket i vår kommun sedan några år tillbaka har det ju blivit mera jobb, konstaterar Stina Opitz. Det är förskolor, skolor och idrottshallar som ska utsmyckas. Linköpings kommun tillämpar enprocentsregeln liksom en del av de kommunala bolagen, men inte alla.

– Det finns ovanligt många offentliga konstverk i Linköping, menar Stina Opitz och börjar räkna upp ett antal av de uppseendeväckande verk vi har omkring oss: Monika Goras *Metamorfos* i Järnvägsparken, Marie-Louise Ekmans *Det svenska tungsinnet*, Maja Spasovas tredelade *Drömmarnas plats* liksom den egna *Cirkulation II* och grannverket *Trafikskyltabstraktion* av Jacob Dahlgren bland annat.

Nu mera använder sig kommunen av projektledare som arbetar med utvalda konstnärer. Ofta får två konstnärer skissuppgifter och sedan blir en utvald att utföra verket. Ibland är det en jury som väljer konstnär. Villkoren varierar lite beroende på uppdragets omfattning. Stina Opitz är en av de konstnärer som har sin ateljé på Skylten. Här finns en hel konstnärskoloni. Stina förklarar bakgrunden:

– Kommunen valde under tidigt 1990-tal efter långvarig bearbetning från konstnärskåren att subventionera konstnärsateljéer. Man ville bland annat ha tillgång till konstnärer för offentliga gestaltningar och i andra konstsammanhang. I

städer av Linköpings storlek har man i allmänhet den inställningen för att gynna kulturen och konstnärerna. Flera av oss arbetar också åt kommunen, oftast deltid på t ex Passagen, Östergötlands museum, Norrköpings Konstmuseum, Linköpings universitet, konstskolor och kommunala skolor. Tidvis hinner vi inte vara i våra ateljéer då vi för ekonomins skull måste extraknäcka, men de flesta längtar alltid efter att vara i sina studios.

– Sedan vi flyttade till Skylten för ett par år sedan ska vi som motprestation arrangera ett par offentliga utställningar om året på Skylten och ställa upp på vissa andra samarbeten över kulturgränserna.

Efter ett större kommunalt uppdrag, som t ex en konstnärlig gestaltning på en skola, är konstnären i ”karantän” två år. Denne får alltså inte något nytt kommunalt uppdrag under den tiden, allt för att skapa rättvisa möjligheter för konstnärerna.

– Mycket av den äldre offentliga konsten byggde på vad makthavarna ville ha, numera gäller armlängds avstånd som princip. Makten ska inte styra över konsten, även om det nog kan hänga lite löst...

Stina berättar om ett uppdrag hon hade tillsammans med Lillevi Hultman, en gestaltning i Ryd, där de boende hade synpunkter och helst ville ha en liten röd stuga. Detta för oss till verket i universitetsparken, där en liten röd kolonistuga står som ett minne över de rivna koloniområdena som givit plats åt delar av universitetet och Gamla Linköpings verksamhet. Överallt finns den, den offentliga konsten, som vi inte ägnar så många tankar när de väl landat i våra sinnen

Landat har även *Utomjordingen*. I höstas kom hon till Timmermansgatan i Linköping och stördök med huvudet först rakt på en sten strax utanför Hemköp. *Utomjordingen* hör till Botryggs konst-





Stina Opitz, *Utomjording*, brons och natursten, 2019. Timmermansgatan, Linköping.  
Foto: Cecilia Lindheimer



satsningar i området och är utförd av just Stina Opitz.

– Michael Cocozza på Botrygg kontaktade mig och frågade om jag kunde göra något i området. Jag gjorde lite skisser och skickade in och fick godkänt. Det är min ”vanliga” modell, Linda Appelskog från Mjölby, som har stått modell för den.

*Utomjording* är en kvinna i brons som står på huvudet på en natursten. Fötterna sticker upp och nuddar en gren från en rönn. Egentligen är det ett ganska klassiskt motiv, en kvinnokropp. Men det vore ju inte Stinas Opitz verk om hon inte vänt och vridit på idén om en kvinnokropp i brons och kommit fram till att den på sent 2010-tal ska vara

uppochner samt åtminstone ha underkläder på sig. För ser man på motivet, så är det ju bara en kvinna som står upp – och som man har vänt på. Armarna hänger rakt ned, som de gör när man står upp och låter gravitationen sköta resten. Det är bara det att i rymden, där man får anta att utomjordingar kommer ifrån, där fungerar inte gravitationen, så här hänger de ned, fast uppåt samtidigt. Ni fattar. Det är också uppfriskande att motivet inte är 15 år och ska symbolisera ungdomen. Utomjordingen är en helt vanlig kvinna som skulle ha, vänd rätt, kunnat komma ut ur den närbelägna mataffären med tunga kassar och traska hem i vintervädret till sin bostad i kvarteret.



Konstnären Stina Opitz. Foto: Stina Opitz

### **Så vad gör Stina Opitz just nu?**

– Jag arbetar med en gestaltning i en sporthall i Sturefors, det ska bli en stor grej i taket och efter jul ska jag utarbeta en idé till skulptur i Domkyrkoparken, där jag är en av de utvalda konstnärerna som gått vidare till skissupdrag.

Det ska bli spännande att se hur Domkyrkoparken utvecklas, ett projekt som beräknas vara klart 2021.

# Davidskulpturen. Reflektioner kring tre olika konstnärers uttryckssätt

Marianne Frisk

**I** seminariegrupp 2 har vi under hösten ägnat oss åt skulpturer i Norrköpings Konstmuseums skulpturpark, skulpturens historia, materialval och tekniker. Vad föreställer skulpturen? Placering? Eventuellt syfte? Med andra ord, vi ville orientera oss och skaffa en överblick. Jag började bläddra i konsthistorieböcker med fokus på skulpturer och fann att området var stort.

Redan för 30 000 år sedan och under årtusendena framåt tillverkade man djurfigurer och små kvinnostatyer med svällande former, t.ex. *Venus från Willendorf*. I Egypten ca 3000 år f. Kr framställdes skulpturer i kolossalformat. Den arkaiska skulpturen var tidigt stel, den klassiskt grekiska perioden visade realistiska men idealiserade kroppar. Under hellenismen får de idealiserade kropparna ytterligare liv genom rörelse och dramatik som i *Laokoongruppen* från 100-talet f. Kr som skildrar en fasansfull scen ur Vergilius' *Aeneiden*. Ur den hellenistiska skulpturen utvecklades den romerska, men med nytt innehåll och nya motiv, t.ex. porträttbyster. Renässansen återupplivade det klassiska idealet, där Donatello var pionjär. Barocken under 1600-talet kännetecknades av storslagenhet, känslor, dramatik, och rörelse. Av mindre betydelse inom bildhuggerkonsten blev den behagfulla rokokon och den linjära nyklassicismen. Auguste Rodin införde något nytt i slutet av 1800-talet med sin impressionistiska form och romantiska uttryckskraft, t.ex. i *Tänkaren*. Vår tids abstrakta strömningar kom med sönderbrutna former. Konstnärerna experimenterar med olika material, som exempelvis järn och plast och nya effekter såsom rörelse, ljud och ljus.

## Vad blir då mest spännande i mitt bläddrande?

Jag ser Davidskulpturen dyka upp tre gånger. Vilka är konstnärerna bakom dessa så olika versioner?

Först ut är Donato di Niccolò di Betto Bardi, känd som Donatello (1386–1466). Han framstår som en särskilt skicklig konstnär för sin tid med sina visioner och insikter. I sina senare verk visar han det genom rörelse och känslomässiga uttryck. Donatellos *David* var ett banbrytande verk under ungrenässansen, den första nakna statyn i helfigur sedan antiken. I samtiden väckte den osäkerhet om hur den skulle tolkas. Som modell har Donatello valt en yngling med slank utvecklad kropp. Han har lockigt hår och ett vackert ansikte med ett gåtfullt leende. På huvudet bär han en blomsterprydd hjälm och på fötterna stövlar. Han har ett svärd i sin högra hand. Han poserar med ena foten på Goliats avskurna huvud och tycks ha förlorat intresset för strid och drar sig istället tillbaka i sina drömmar. Skulpturen är utförd i brons och finns att se på Museo Nazionale del Bargello i Florens.

Michelangelo Buonarroti (1475–1564) var verksam i Florens och Rom under högrenässansen. Han är en av konstens största gestalter som målare, arkitekt och skulptör i synnerhet. Han tog intryck av den hellenistiska skulpturens känsloladdade muskulösa kroppar. Michelangelo lär ha varit en mycket känslös och komplicerad person. Av sin tid uppfattades han som ett geni som hade en gudomlig inspiration och en övernaturlig kraft. Hans tillvägagångssätt då han skulle skapa en skulptur var att utgå direkt från marmorblocket. Man kan anta att han såg figuren i det. För att få ett fastare grepp om denna vaga känsla brukade han göra många teckningar och ibland små modeller av vax eller lera innan han vågade angripa själva "marmorfängelset".

Michelangelos *David* tillkom på uppdrag av de styrande i Florens och blev en patriotisk symbol för republiken Florens. Michelangelos *David* för-



Donatello, *David*, ca 1440-1460, brons, 158cm, Museo Nazionale del Bargello, Florens. Bild från Wikimedia Commons.



Michelangelo, *David*, 1501-04, marmor, 434 cm, Galleria dell'Accademia, Florens. Bild från Wikimedia Commons.

kroppsligar det atletiska manliga idealet från antiken genom sin muskulösa nakenhet och kraft. Det är ingen triumferande hjälte med huvudet av Goliat under sina fötter vi ser. David har fortfarande en sten i höger hand och en slunga över vänster skuldra. Han tittar lugnt ut i fjärran, men med koncentrerad blick och rynkad panna. Uppenbarligen förbereder han sig för faran som väntar. En kämpe för en rättvis sak, menade florentinarna. Den 4,34 m höga skulpturen är huggen ur ett marmorblock och finns på Galleria dell'Academia i Florens.

Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) var italienare och verkade i Rom. Han var arkitekt och skulptör och anses som Italiens främste barockskulptör. Det är barockens dramatiska rörelser,

starka känslouttryck som Bernini eftersträvar. Hans *David* är en marmorskulptur från 1623. Den beställdes av kardinal Scipione Borghese för att dekorera dennes villa. Berninis *David* är naken så när som på det tygstycke som döljer könet. Han är försedd med en sele med hållare för stenarna. En sten ligger redan i slungan. Vid Davids fötter ligger en rustning som han har avstått ifrån att använda. Han biter sig i läppen och ansiktet är förvrängt i koncentrerad aggression.

Vad är det framförallt som gör Berninis *David* till en barock skulptur? Svaret blir Goliats osynliga men antydda närvaro. David vet var han har sin fiende. Rummet mellan David och hans osynlige antagonist är dramatiskt och laddat med energi. Hela hans kropp kommer strax att flyga framåt med den ansats han tar. Vi är långt ifrån både



Bernini, *David*, 1623, marmor, 170 cm, Galleria Borghese, Rom.  
Bild från Wikimedia Commons.

Donatellos och Michelangelos stilla avspända manskropp i kontrapost. Skulpturen finns på Galleria Borghese i Rom.

### Tre konstnärer och samma utgångspunkt

Utgångspunkten är den bibliska berättelsen om den unge herden David som genom sin list besegrade jätten Goliat. Intressant är hur samma ämne kan få så olika uttryckssätt. Tiden då de tillverkades har naturligtvis stor betydelse. Bernini valde att framställa David när han kastade stenen mot Goliat medan Michelangelo låter David förbereda sig för faran som väntar. Donatello framställer David efter segern. Man fascineras av hur konstnärerna kan få fram de olika karaktärerna genom att använda kroppens rörelsemönster och

ansiktets mimik för att uttrycka känslor. Donatellos blide David och Michelangelos atletiske David, utstrålar båda lugn och skönhet medan Berninis David samlar energi genom kraftig vridning av kroppen inför kastet har ett sammanbitet ansiktsuttryck. Bernini bryter mot det klassiska idealet för att kunna uttrycka barockens större inlevelse i den bibliska historien.

Verk av skulptörerna Stina Opitz, Carl Milles och Gottfrid Larsson visades vid en utställning på Vadstena slott sommaren 2017. Om man leker med tanken att de tre skulle utfört var sin skulptur av David. Vad hade vi då fått se?

#### Referenslitteratur:

Jansson, H.W., *Konsten*, Stockholm, 1964.  
Stokstad, Marilyn, *Art History*, volym 2, andra upplagan, 2002.  
Bonniers stora bok om måleriets historia, Stockholm, 1996.

# Tavlor på en utställning, inte bara

Anders Lindkvist

**V**arför går vi på konstutställningar? Om vi bortser från det sociala minglet vid vernissagerna, vad är det som gång på gång får oss att ta del av konst? Kanske för att vi i konsten påminns om erfarenheter vi inte vill vara utan; konsten väcker både sympatier och antipatier och hjälper oss att bli tydliga inför oss själva. Ett bättre uttryck för tidsandan finns heller inte; samtidigt som vi är en del av den måste vi också hitta ett sätt att förhålla oss till den.

## Omstart

För cirka 100 år sedan ändrades vår världsbild radikalt, politiskt, ekonomiskt, vetenskapligt och konstnärligt. Förändringarna i tankesätt var så genomgripande att anpassningen ännu inte till fullo är genomförd. Ett samtidsdokument från konstens värld vid denna brytningstid är Wassily Kandinskys skrift från 1910, *Om det andliga i konsten*, översatt av Ulf Linde med hjälp av Sonja Martinson.<sup>1</sup> Konstnärens uppgift och relationen till konstpubliken avhandlas här utan att något känns daterat eller irrelevant utifrån dagens situation. Hans beskrivning av hur besöken på konstmuseer går till är dock ganska elak: "Publiken bläddrar i katalogen och går från rum till rum. Kalla blickar och likgiltiga sinnen beskådar verken. Kännarna beundrar skickligheten (ungefär som när man beundrar en lindansare), de njuter av måleriet (ungefär som man njuter av en bakelse). Massan däremot, rusar snabbt genom salarna och menar att målningarna är 'fina' eller 'enastående'. Den människa som kunde haft något att säga en annan människa sade ingenting och den som kunde ha hört, hörde ingenting. Detta konstens tillstånd kallas l'art pour l'art".<sup>2</sup>

## Konstens uppgift

Kandinskys skrift tar huvudsakligen upp relationen mellan konsten och dess utövare. Återigen tar han sin utgångspunkt i åskådaren: "Vad åskådaren söker i konstverket är antingen en ren naturavbildning, som kan tjäna praktiska syften (vanliga porträtt till exempel), eller en naturavbildning, som bygger på en särskild tolkning, exempelvis 'impressionism', eller slutligen ett själstillstånd, som iklätts naturens former (vad man kallar stämning). Alla dessa former fyller sitt ändamål, om de verkligen är konstnärliga, och ger (även i första fallet) andlig näring. Men det gäller särskilt om det tredje fallet, eftersom åskådaren här igenkänner en klang, som har en motsvarighet i hans egen själ. Upplevelsen av en sådan överensstämmelse stannar inte vid ytan. Istället fördjupar – och förklarar – verkets 'stämning' åskådarens egen."<sup>3</sup>

Den korrespondens som i lyckliga fall sker mellan konstnär och åskådare, karaktäriserar Kandinsky också som "vibrationer".

Ännu ett citat, där Kandinsky gör skillnad mellan den samtida konsten och den profetiska konsten: "All konst föds visserligen ur sin tid; den upprepar i konstnärlig form, det som redan med full klarhet fyller den samtida atmosfären. Men en konst som inte bär framtidens säd inom sig, en som bara är en produkt av sin tid, den dör moraliskt i det ögonblick då den särskilda atmosfär förändras som en gång var dess upphov. Det andra slaget av konst, den konst som är i stånd att utveckla sig vidare, har också sitt ursprung i samtidens andliga liv. Men den är något mer än bara ett eko eller spegling av det livet. Den besitter dessutom en profetiskt väckande kraft, ofta av djup och varaktig verkan."<sup>4</sup>

1. Wassily Kandinsky, *Om det andliga i konsten*, Vinga Press, 1994 (ett nytryck av den första svenska upplagan från 1970, utgiven av Konstakademien).

2. Wassily Kandinsky, *Om det andliga i konsten*, Vinga Press, 1994, sid 19-20.

3. Wassily Kandinsky, *Om det andliga i konsten*, Vinga Press, 1994, sid 17-18.

4. Wassily Kandinsky, *Om det andliga i konsten*, Vinga Press, 1994, sid 20-21.





Wassily Kandinsky, *Landskap med fabriksskorsten*, 1910, olja på duk, 66 x 82 cm. Solomon R Guggenheim Museum, New York. Bild från Wikimedia Commons.

Ulf Linde påpekar i sin inledning till boken att ordet "ande" i den svenska översättningen kan leda tanken fel och påminner oss istället om tyskans motsvarighet, "Geist", franskans "esprit" och engelskans "mind", som bättre svarar mot det Kandinsky avser. Linde gör också i inledningen ett försök att sammanfatta Kandinskys konstuppfattning: "Kandinsky menar att konstnären aldrig själv kan skapa något nytt – han kan endast avtäcka mer och mer av ett stort "andligt", redan färdigt och existerande kosmos. Han kan vända sin spegel så att den reflekterar något som tidigare aldrig reflekterats, men det är också allt. Därför använder Kandinsky heller aldrig ordet "fantasi", utan istället ord som "avtäcka", "blotta", etc.<sup>5</sup>

### Idéhistorisk tradition

Idéhistoriskt liknar resonemanget Hegels, som betonar rörelsen i samhällets utveckling och hur idéer föder nya idéer i ständig dialektik med det förgångna. Hegels filosofi var i sin tur en reaktion

på Kants, som likt en sentida platoniker såg en verklighet bakom den värld vi med våra begränsade sinnen upplever; det vi är hänvisade till är bara återspeglings av bakomliggande strukturer och begrepp. Vår samtida Noam Chomsky beskriver med sin språklära snarlika tankar, då vi enligt honom föds med en grammatik, som ger vår värld struktur och begriplighet.

Strävan att tränga bakom förlåten går som en röd tråd i filosofi och vetenskapshistoria. Kanske är pythagoréerna ändå de mest framgångsrika, som i matematiken såg det mönster utifrån vilket världen är byggd. Det är fortfarande det mest överlägsna verktyg vi har för att beskriva och avtäcka nya dimensioner i världens uppbyggnad.

### Konstnären som pionjär

Detta ständiga sökande efter det sanna, liknar Kandinsky vid en andlig triangel, skiktad nedifrån och upp. Konstnären befinner sig i dess spets, medan tidigare landvinningar sjunkit undan,

5. Wassily Kandinsky, *Om det andliga i konsten*, Vinga Press, 1994, sid 10.

allteftersom nya tider randats. Konstnärens arbete utgörs av det ännu inte helt begripliga, som annonserar en ny tid och som först efter ett antal år blir begripligt för en publik. Konstnären är då redo för ett nytt kliv uppåt i den ständigt nyskapade triangeln.

Kandinskys sätt att beskriva konstnärens roll, även om han självklart också försökte beskriva sina egna ambitioner att bryta ny mark, påminner om Hilma af Klints strävanden, inte minst i hennes insikt om det egna skapandet, som hon inte ansåg vara lämpligt att visas för en större publik, innan tiden hunnit ifatt. Här möts verkligen Wassily och Hilma i sin bedömning av det andliga i konsten. Och så tillvida är hon samtida med de tidiga konstruktivisterna, eller till och med före dem med fyra år (enligt tillgänglig dokumentation).

### Tecken i tiden

När 1800-talet går mot sitt slut, har industrialiseringen slagit igenom med en tilltagande urbanisering och växande social oro som följd. Världsbilden är förändrad i grunden: Marx och Engels har byggt vidare på Hegels teorier och givit oss en ny historieskrivning, baserad på tillgången på arbete och kapital. Darwin har med sin evolutionslära definitivt detroniserat människans särställning i skapelsen. Einstein arbetar på den speciella relativitetsteorin, som utvidgar den Newtonska fysikens lagar och materiens minsta beståndsdelar kartläggs. Freud har öppnat en dammlucka av spekulationer kring det mänskliga psykets natur och det omedvetnas roll.

Det är i denna tid vi ser den nya tidens konst födas, parallellt med att ockultism och allsköns andliga rörelser får fäste, kanske som en reaktion mot vetenskapens alltför analytiska världsbild.

Efter första världskriget får det sociala engagemanget ett ökat inflytande. Målet är nu att bygga ett nytt samhälle, bättre än det tidigare, som brutit samman i en katastrof. Även om industrialiseringen av många ses som ett hot mot traditionellt humanistiska värden, ses den av andra som en befrielse för flertalet människor, med löften om bättre arbetsvillkor, bättre och rymligare bostäder och förbättrad hälsa.

### Konsten som en bidragande del i samhällsutvecklingen

Då konstskolan Bauhaus bildas i Weimar 1919, är det byggandet som står i fokus. Här ska bokstavligen alla konstformer samlas under samma tak, också konsthantverket har en naturlig plats. Som några av lärarna finns Wassily Kandinsky, Piet Mondrian och Paul Klee.

Allteftersom åren går minskar rollen för hantverket till förmån för en mer markant industriell betoning. (I Sverige genomgår Svenska slöjdföreningen motsvarande utveckling under samma tidsperiod, från Swedish Grace 1925 till den stora utställningen om funktionalismen 1930, med den tillhörande programförklaringen *Acceptera*). Konstruktivismen, kubismen, surrealismen, futurismen, expressionismen har alla sina rötter i det förra seklets första decennier och de går alla att referera till även i beskrivningen av vår samtida konst, liksom funktionalismen inom arkitektur. Alla rörelser tog aktiv del i samhällsutvecklingen.

Med postmodernismen hejdades dock framåt-rörelsen och konstnärens roll i samhället blev mer diffus. Det är här vi befinner oss i dag och ansvaret är inte bara konstnärernas utan även vårt eget, som publik. Historien fortsätter och vi måste finna uttrycksformer som är relevanta, inte bara för vår egen tid utan också för det som vi kan behöva ta ställning till i en framtid.

### Konkret

Med Wassily Kandinskys något schablonartade uppdelning av konstens uttrycksformer, får vi gärna njuta av det vackra, ta del av det dokumentära och samtida, men framför allt lära oss vara uppmärksamma på det oväntade. Vi kan träna vår uppmärksamhet genom att leta bland klassikerna och söka efter likheter, hur de mottogs och vilken roll de fick i historien. I bästa fall kan vi också med hjälp av dagens konst hitta spår, som leder oss in i en framtid. Härigenom kan vi som konstpublik bidra till att sätta konsten på den samhälleliga agendan: Konsten är inget särintresse, det måste vi göra klart för såväl beslutsfattare, som de som skriver om konst, sikta på debattsidorna i stället för kulturdelen!

# Jag har skådat hettan. Fanny Churberg (1845–1892) – en tidig expressionist.

Gunnar Örnäs

**H**ur kan en kvinna i 1870-talets Finland ha sådan kraft och tro på sig själv att hon ger sig i kast med ett expressionistiskt måleri efter att i 10 år ha målat "Düsseldorflandskap" och stilleben?

Fanny Churberg växte upp i det högborgerliga Wasa, där fadern var läkare. Modern dog när Fanny bara var 12 år och som det äldsta av 7 syskon blev hon den som fick ta hand om hemmet. Extra ansvar hade hon också för fadern, som blev sängliggande en lång tid före sin död. Som föräldralös 19-åring reste Fanny till Helsingfors för att bo hos sin moster. Hennes intresse var litteraturen men förmodligen också konstnärlig utövning, då hon tog privatlektioner för etablerade konstnärer mellan 1865–1867. Konstutbildningen gick mest ut på att kopiera lärarnas målningar. De få högre konstskolorna i Finland var vid denna tid stängda för kvinnor. För fortsatt konstnärlig utbildning for man till Düsseldorf. En av de finska konstnärerna som for dit var Berndt Lindholm. Han fann Churbergs talang så stor att han inspirerade henne att åka och studera i Düsseldorf för den nye mästaren där, Carl Ludwig.

Fanny Churbergs brev från tiden i Düsseldorf vibrerar av hennes häftiga känslor inför naturen, som genom hela livet skulle vara hennes ständiga inspirationskälla. Även om naturen i Finland skriver hon. Här ett exempel från den 22 juni 1866 skrivet under hennes vistelse på mosterns lantställe

i Pelli: "Jag har känt så mycket att det nästan velat svämma över. Här har varit så vackert – skönt. Jag har skådat hettan – lugnet före stormen – hela naturen så glödande frisk och stilla (en bild av kärleken!). Jag sprang från backe till berg, med svetten i pannan för att se sjön, holmarna, himlen från alla sidor i alla dagar och jag andades knappt."<sup>1</sup>

Hennes brev förebådar på ett utmärkt sätt hur hennes framtida målningar skulle komma att se ut. "Jag har skådat hettan". Churberg kom att ingå i den skandinaviska konstnärskolonin i Düsseldorf. Norrmännen Hans Gude och Adolf Tidemand var centralgestalter då hon anlände dit 1867. Inte heller där kunde kvinnliga konstnärer vinna inträde i Akademien utan de fick endast tillgång till privat handledning några gånger i veckan. I Churbergs fall var hennes läromästare Carl Ludwig och Olof Jernberg. Hon måste anpassa sig till rådande stil, vackra landskap och uppbyggliga motiv. Ensam i sin ateljé tvivlade hon ofta på sin konstnärliga förmåga.

Om somrarna skissade hon natur i Finland, studier som hon fullföljde i Düsseldorf. I konstföreningens årliga höstutställningar, kunde nu helsingforsborna se vad hon åstadkommit, men framgången uteblir. Hon kritiseras för sin skissartade penselföring och sitt slarviga framställningssätt.<sup>2</sup>

Efter åren i Düsseldorf for Churberg till Paris, för att där lära sig friluftsmåleriets teknik. Hennes f.d. lärare Berndt Lidholm hade i likhet med många andra skandinaver sökt sig dit. Här blev svensken

1. Helena Westermarck, *Tre konstnärinnor*, Helsingfors, 1937, s.25.

2. Utställningskatalog *Fanny Churberg*, Waldemarsudde-Ateneum 1974, s.7.

Wilhelm von Gegerfelt, känd för sina stämningslandskap, hennes handledare. Som nyttig stilövning uppmanade Gegerfelt Churberg att måla stilleben, vilket hon en tid gjorde med mycket gott resultat. Materialbehandling och färgkomposition var utsökt.

Vistelsen i Paris kom att få omvälvande betydelse för Fanny Churbergs konst. Nu kunde hon lämna Düsseldorfskolans hämmande regler. I Paris befann sig konsten i en sjudande omdaning. Courbets realism hade sina efterföljare och så fanns kretsen kring Manet som mynnade ut i impressionismen. De flesta skandinaverna drogs emellertid till Barbizonskolan. Med staffliet ute i naturen skulle konstnären leva sig in i naturens väsen. Det var kompositionens helhetsverkan som var väsentligast, inte detaljerna. Den intellektuella och debattglada Churberg fick umgås i kretsen av avantgardet inom konsten. Intressant är att Carl Fredrik Hill som ju befann sig vid sidan av impressionismen var på väg in i sin egen expressionism.

Fastän Fanny Churberg bara hade ytlig kontakt

med den inbundne Hill, var de som syskonsjälar. När man jämför deras expressionistiska tavlor från denna tid, så är de förvillande lika. Men det var först hemma i Finland igen efter året i Frankrike som de expressionistiska känslorna fullt ut visade sig i ett fåtal verk. Färgerna är här skrikande råa och penseldragen, som är pålagda i tjocka drivor vittnar om kamp mot vind och storm. Nu skildrar hon midvintermörker och solnedgång med annalkande oväder. Sällan den klara dagen.

Efter Finska Konstföreningens utställning 1877 får Fanny Churberg en motvillig erkänsla från professor Estlander: ”Sällan har en kvinnlig artist varit född med så mycket sjutusan djevla uti sig.”<sup>3</sup> Att det är bredd och hög klass på finska konstnärinnor visas 1879, när tre kvinnor tog hem alla medaljerna vid konstföreningens dukatpristävling för yngre artister. 1:a pris erhöll Fanny Churberg med målningen *Vattenfall*, 2:a Eveliina Särkelä och 3:e Helene Schjerfbeck. Under senare delen av 1800-talet och in på 1900-talet fanns finska kvinnliga



Fanny Churberg, *Sved, landskap från Nyland, Före åskvädret*, 1872, olja på duk 56,5 x 87,5 cm. Ateneum, Helsingfors. Bild från Finlands Nationalgalleri

3. Utställningskatalog, *Fanny Churberg*, Waldemarsudde-Ateneum, 1974, s.5.





Fanny Churberg, *Vinterlandskap*, 1880, olja på duk 38 x 56 cm. Ateneum, Helsingfors.  
Bild från Finlands Nationalgalleri

konstnärer i ett antal som väcker uppmärksamhet i jämförelse med andra länder. Det var de som stod för förnyelsen inom konsten.

Åren 1879 och 1880 blev Fanny Churbergs sista år som aktiv målare. Man kan märka en lugnare, mjukare penselföring och en mera detaljerad landskapsskildring. Det känns som om engagemanget avtar, hälsan blir sämre och hennes "inre eld" överförs på andra arbetsuppgifter, att vårda och bevara det finska konsthantverket genom bildandet av Finska Handarbetets Vänner. Men så gör "vulkanen" ett sista förtvivlat utbrott med målningen *Vinterlandskap*. Det var som kände hon en isande och oförstående värld omkring sig och det här var hennes sista försök att göra sig förstådd med penseln.

Vi ser ett infruset blågrått landskap där horisonten slutar i ett töcken. Av en blå himmel syns bara en strimma av hopp kvar. Ett oväder är på gång. Penselns häftiga rörelser ger en känsla av brådska, att hinna berätta allt, innan det är för

sent. Två personer finns ute på isens snösörja. Avskedets tid är inne, den högra personen i blått står stilla och blickar ut i skymningen. Den vänstra figuren vandrar tillbaka mot husen. Inget välkomnande ljus lyser där. Jackan är det enda röda i målningen och signalerar uppbrottsstämning.

Efter nedgörande kritik av hennes verk bl.a. *Vinterlandskap* på Finska konstföreningens utställning i Helsingfors 1880 slutade Fanny Churberg att måla, endast 35 år gammal. Nu ägnade hon sig med kraft åt Finska Handarbetets Vänner, som hon tagit initiativ till, samt kulturjournalistik fram till sin död 1892. Hennes konstnärliga produktion hade då nästan fallit i glömska och det skulle dröja till 1919 och konsthandlaren Gösta Stenmans utställning i Helsingfors, innan publiken kunde värdesätta hennes expressionistiska tavlor till fullo. Nu såg man plötsligt friskheten och djärvheten. Hufvudstadsbladet skrev: "Ett helt kapitel i vårt lands konsthistoria får skrivas om."<sup>4</sup>

4. Helena Westermarck, *Tre konstnärinnor*, Helsingfors, 1937, s.5.

# Peter Freudenthal och geometrisk abstrakt realism

Margareta af Winklerfelt

Våren 2019 visade Östergötlands museum utställningen *Upplevelser och reflektioner* med målningar av Peter Freudenthal. Att stå i en museisal omgiven av tolv stora målningar i starka färger var nästan som att drabbas av en knockout. Freudenthals konst väcker mycket starka känslor. Kvadrater, diagonaler, liggande och stående rektanglar. Ja, så kan världen också beskrivas.

Freudenthal, född 1938 i Norrköping, växte upp i en musikerfamilj med förankring i central-europeisk kultur och judiska traditioner. Han studerade etnografi, arkeologi och konsthistoria, en utbildning som ledde till en anställning på Etnografiska museet.

## Form och färg

Genom sitt arbete fick Freudenthal möjlighet att arbeta som arkeolog i Sudan under ett halvår i början på 1960-talet. Ökenlandskapet och arkitekturen i Sudan inspirerade honom till hans första abstrakta målningar. Formen var strängt geometrisk med liggande rektanglar, färgerna dova.

Redan då hade Freudenthal funnit den form som kännetecknar hans konst. Senare började han även använda stående rektanglar, kvadrater och diagonaler. Under sitt långa konstnärskap har Freudenthal lyckats variera dessa former i oändlighet.

Många har velat placera Freudenthal bland konstruktivisterna. Det vill han inte gå med på, eftersom hans konst alltid har referenser till verkligheten. Den som har hört Freudenthal hålla föredrag om sin konst får en aha-upplevelse. Vem skulle kunna gissa att den lilla vita kvadraten i målningen *Vi voro i Gurra* (1984) föreställer ett litet

metakök. Eller att en stor stående röd rektangel föreställer drottning Margrethe (*Drottning 1*, 2017). Själv kallar Freudenthal sin stil geometrisk abstrakt realism.

1956 såg Freudenthal utställningen *Konkret realism* med verk av Olle Baertling. Det var en mycket stor konstupplevelse som har präglat honom för all framtid. Freudenthal tog upp Baertlings öppna form. Han låter kvadrater och rektanglar gå in och ut ur målningarna (som exempelvis i målningen *Brand och karusell*). Färgfälten som från början löpte parallellt, placeras senare i olika banor. Ofta förekommer flera brännpunkter i målningarna, något som ibland kan verka förvirrande för betraktaren.

Freudenthals målningar kännetecknas av starka färger. En konstnärsvän introducerade honom för Goethes färglära och fick honom att förstå att konst är en andlig sysselsättning. Därför skulle bara andliga färger användas, det vill säga regnbågens. Freudenthal använder sig av 25 olika färger som han blandar själv.

Enligt judendomen kommer Guds goda kraft från höger och den onda svarta kraften från vänster. Varma färger ser han som positiva och de kalla som negativa. Han upplever de kalla färgerna som tyngre än de varma. Därför ligger de kalla färgerna nedåt.

Alla Freudenthals rektanglar och andra former omges av linjer, ett slags konturer. Det kan vara upp till sex linjer i olika bredder och färger. Från början var linjerna tunna, tunna. Numera målar han dem bredare för att få in mera ljus. Målningarna föregås av ett stort antal skisser och angivande av mått och färg. Därefter drar han upp linjerna på själva målningen. Att fylla i med färg kallar Freudenthal "tråkig plankstrykning".





Peter Freudenthal, *Brand och karusell*, 2014, akryl, 120 x 100 cm. Foto: Erkki Saikkonen

## Motiven

I sin läsvärda självbiografi *Som jag ser det* skriver Freudenthal om hur bilderna kommer till honom: "Under resor med familjen, under sammanträden på museet, efter lektyr eller musik. Jag försöker att berätta om viktiga ting som berört mig. Försöker att förmedla starka känslor med starka färger och enkla former. Titlar som skall leda betraktaren i en viss riktning och förmå denne att på egen hand fortsätta den undersökande, forskande verksamhet jag inlett."<sup>1</sup>

Freudenthals målningar har dels profana motiv, dels motiv med anknytning till judendomen. Den judiska tron spelar en mycket viktig roll i hans liv och konst. Den religiösa konsten har sin utgångspunkt i böckerna i Gamla testamentet.

Klassisk judisk ikonografi ligger till grund för den grafiska sviten *The Silent Prayer* (1976–1977). Förlagan är Shemone Esre, den viktigaste bönen i den judiska liturgin. Sviten ställdes ut på The Jewish Museum i New York där den ännu finns representerad. Freudenthals målningar med judiska motiv finns också bl.a. på Spertus Museum i Chicago, The Israel Museum i Jerusalem och Judiska museet i Stockholm.

Här kan också nämnas Freudenthals stora projekt: "Att göra en synagoga, stor och ljus positiv, men ändå ha allt det som historia och tradition begär."<sup>2</sup> Hans synagoga bestod bland annat av färgstarka väggmålningar och kolonner. Den ställdes ut på Konstakademien 1998. Därefter skingrades målningarna och försvann. Det känns sorgligt att detta vackra rum inte kunde få en permanent placering.

Freudenthals profana motiv har stor bredd. Sedan 1966 har Freudenthal haft mer än 100 separatutställningar. Hans konst finns på alla större svenska konstmuseer. Vi möter människor, händelser, musik och platser. Bland senare målningar kan nämnas kungliga målningar tillägnade drottning Margrethe (2017). Freudenthal träffade Margrethe vid utgrävningen i Sudan. Andra titlar är t.ex. *Vedhög i månsken* (2014), *Dialog med Bertil Almlöf* (2007) och *Brand och karusell* (2014).

De båda sistnämnda målningarna är jag ägare till. Jag vill gärna beskriva dem lite närmare.

## Brand och karusell

Det är något mycket dramatiskt och farligt över målningen *Brand och karusell*. Något suggestivt som jag hade svårt att sätta fingret på från början. Det är inte en målning för vardagsrummet där man vill känna lugn och harmoni. För att förstå målningen är det viktigt att känna till motivet.

I tidskriften *Aiolos* (nr 52–53, 2016) beskriver Freudenthal tillfället när han besökte området i Warszawa där det tidigare judiska ghyttot hade legat. Besöket etsade sig fast i hans minne och han försökte på sitt eget geometriska abstrakta sätt gestalta vad som hade tilldragit sig på platsen. Det tog honom flera år av skissande och vända. Resultatet blev fem målningar i formatet 105x180 cm samt en något mindre (alla gjorda åren 2005–2013). Målningen *Brand och karusell* är en fristående studie av den stora målningen *Es brennt, die Goyim tanzen*.

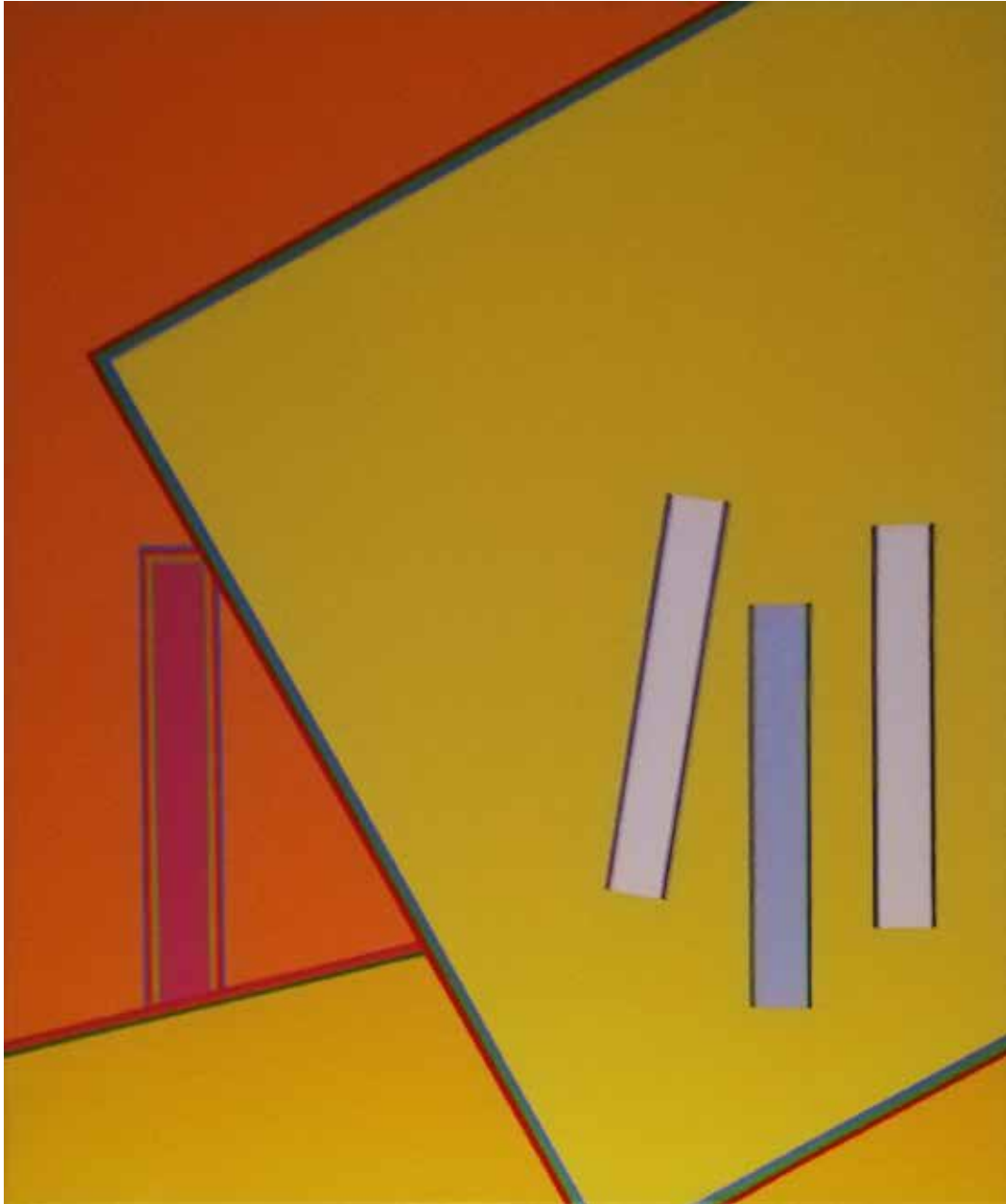
När Polen ockuperades av Nazityskland 1939, bodde 375 000 judar i Warszawa. Direkt efter ockupationen beordrades judarna flytta till ett nyuppfört ghetto i staden. Så småningom fylldes ghyttot på med tiotusentals judar från övriga delar av Polen och från Tyskland. Som mest rymde ghyttot en halv miljon människor på en mycket liten yta. Närmare 80 000 människor dog där under några få år som en följd av svält, köld och sjukdom. 350 000 deporterades, de flesta till en säker död i Treblinka. 1943 fattade nazisterna beslut om att utplåna ghyttot. Det stacks i brand och ytterligare tusentals människor dödades.

Utanför ghyttot låg den anrika Krasinskiparken. Det var en park med palats, fontäner, dammar och exotiska träd. Där fanns också ett tivoli med en karusell. Under tiden slutstriden pågick inne i ghyttot, snurrade karusellen för fullt. Sotflagorna från det brinnande ghyttot flög över muren till parken. Musiken från karusellen ackompanjerades av sprängningarna och skotten inne i ghyttot. Karusellen fortsatte att snurra.

Nu när jag vet vad som ligger bakom min målning *Brand och karusell*, har jag naturligtvis frågat mig om jag skulle ha köpt den, om jag hade känt till bakgrunden till det fasanfulla motivet från början. Ja, det är jag säker på. Målningen påminner mig varje dag om att Warszawaghyttot är en del av

1. Peter Freudenthal, *Som jag ser det*, Almlöfs förlag, 2008 s. 314.

2. Peter Freudenthal, *Som jag ser det*, Almlöfs förlag, 2008 s. 237.



Peter Freudenthal, *Dialog med Bertil Almlöf*, 2007, akryl, 60 x 50 cm. Foto: Kerstin Svedbäck.

historien som vi aldrig får glömma. I synnerhet inte nu när judeförföljelserna har tagit fart igen.

### **Dialog med Bertil Almlöf**

Peter Freudenthal och Bertil Almlöf, två äldre herrar. De känner varandra sedan många år. Båda är bosatta i närheten av varandra utanför Rimforsa. Båda målar originella landskap i starka färger. Där slutar likheterna.

Expressionisten Almlöf är känd för sina icke-

realistiska slättlandskap, ofta i lysande gult. Han har en speciell teknik, som får bilderna att fyllas av ljus och hetta. Rapsfält eller åkrar med vete, det går inte riktigt att avgöra vilket.

I Freudenthals *Dialog med Bertil Almlöf* ser vi ett stort gult fält. Bredvid finns några andra åkrar. På det gula fältet står det några träd. Där står det också en ensam gestalt och blickar ut. Freudenthal själv tror han, när jag frågar honom, vem det är. Det är en stillsam målning. En bild av en vacker svensk sommardag uttryckt i abstrakt form.

# Den blå färgen. Några nedslag i konsthistorien.

Kerstin Svedbäck

**D**et som först drar till sig min uppmärksamhet i Johannes Vermeers *Flicka med pärlörhänge* är inte örhänget utan den blå turbanen som är virad runt hennes huvud. Färgen är ultramarin med ganska mycket vitt i och det blå kontrasterar mot den gula duken som täcker hjässan och bakhuvudet. Det är en ovanlig målning av Vermeer, eftersom enbart den unga kvinnans huvud och axlar är avbildade. Det är inte holländskornas vanliga hätta eller fru van Ruijvens rosetter utan en turban i turkisk stil som flickan bär. På så sätt har han inte placerat in henne socialt, varken som tjänsteflicka eller rik borgarfru. Hennes blick riktas mot oss och munnen är något öppen med fuktade läppar. Förförisk? Nej, snarare oskuldsfull.

Vermeer ställde ofta blått och gult mot varandra. Exempelvis i målningen *Kökspigan*, där bär kvinnan en enklare gul jacka till sitt blåa förkläde. Och i *Målarkonsten* låter han musikens musa trycka en bok med gula pärmor mot sin blå jacka. De två färgerna i kontrast förstärker effekten av båda.

De holländska målarnas symboler, exempelvis vanitasmotiven, påminnelser om livets förgänglighet, så vanliga i deras stilleben, frångår Vermeer i sina genremålningar. Pärlan finns visserligen där som symbol för förgänglighet men också för skönhet – den flyktiga skönheten.<sup>1</sup> Vermeers motivval var även avvikande på så sätt att antalet avbildade kvinnor dominerar stort över antalet män.

I Vermeers målningar kan vi se hur han modellerar med ljus och färg, det vill säga ljuset finns i färgen och skapar djup liknande renässansens

sfumato. Unikt för Vermeer är att han använder blå färg i skuggningarna. Han lär ha tagit lång tid på sig att färdigställa sina målningar. Förklaringen ligger säkert i den tunna penseln, de många färgskikten, minst ett 20-tal och experimenterandet med färgen.

På Mauritshuis museum i Haag gjordes 2018 den mest omfattande undersökning som experter någonsin utfört av en målning, nämligen av *Flicka med pärlörhänge*, som hänger där.<sup>2</sup> Vad är det då för blå färg som tilltalar mig så i Flickans turban? Den var blandad av äkta lapis lazuli, ett mycket dyrbart mineral, dyrare än guld, inköpt på apoteket, blekare, inte så intensivt blå som den nutida syntetiska.<sup>3</sup> Förmodligen hade den importerats från Afghanistan. Stenen mortlades till pulver, det luktade av svavlet i det. Andra mineraler måste rensas bort ur pulvret. Därefter rev Vermeer förmodligen elfenben och blyvitt för inblandning, för att uppnå de olika nyanserna, innan valnötsolja blandades in. Ofta finns även gult och grått med i det blå.

Den äldsta kända användningen av lapis lazuli som färg var på de ur berget uthuggna Buddha-statyerna i Afghanistan som förstördes år 2001 av talibanerna. Färgen kom från de närbelägna gruvorna i Sar-e-Sang.<sup>4</sup> Sumererna och egyptierna använde stenen lapis lazuli för smycken, sällan som färgpigment. Jo, Nefertiti lär ha haft pulvret som ögonskugga,

Under den tidiga kristendomen var blått frånvarande fram till 1100-talet. Abbot Suger lät då blått och guld visa skapelsens storhet i katedralen i Saint-Denis.<sup>5</sup> I katedralen i Chartres (le bleu

1. Guillaume Cassegrain m.fl., *A little book of Vermeer*, Flammarion Inc., 2001, s. 96.

2. Mer finns att läsa på <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/meet-vermeer/>.

3. Akke Kumlien, *Oljemåleriet. Material, metoder och mästare*, PAN/Norstedts, Stockholm 1967, s.90-91.

4. Victoria Finlay, *Colour. Travels through the Paintbox*, Hodder and Stoughton, London 2002, s.327.

5. Michel Pastoureaux, *Blue. The history of Colours*, Princeton Oxford, 2001.



Johannes Vermeer, *Flicka med pärlörhänge*, ca.1665, olja på duk, 46,5 x 40 cm.  
Bild från Mauritshuis museum, Den Haag.





Bröderna Limbourg, *Les très riches heures du duc de Berry*, 1411-1416. Tempera på pergament. Musée Condé, Chantilly, Frankrike.  
Bild från Wikimedia Commons



Chartre) finns tre fönster tillverkade 1145–1155. De klarade branden år 1195. Till min förvåning var det de fönstren som vid ett besök fastnat i mitt minne. Den ljusblå färgen i jungfru Marias slöja och blå klädnad släpper igenom solljuset så skirt. Vi lyfts mot rymden av ljuset genom det blå. När de övriga fönstren tillverkades i början av 1200-talet, fann man den kobolt som importerats från Ryssland för dyr och därför blev fönstren med ny sammansättning mörkare blå.<sup>6</sup>

I målningar av jungfru Maria användes alltid den dyrbaraste färgen. Blått av lapis lazuli avlöste purpurrött. I Italien var det runt år 1200 nämligen *ultramarino* som gällde och när Påven Pius V på 1500-talet standardiserade de liturgiska färgerna reserverade han blått för Jungfru Maria.<sup>7</sup>

Den blå färgens anseende höjdes ytterligare när kungen av Frankrike, Karl V valde den franska liljan broderad i guld på blå botten som sitt kännetecken. När hans yngre bror hertigen av Berry beställde en illustrerad bönbok av bröderna Limbourg år 1411, sparade de inte på lapis lazuli. I manuskriptet ledsagas månadens föreskrivna böner av illuminationer, 66 större och 65 mindre miniatyrer som visar hovfolkets aktiviteter och böndernas arbete under de olika månaderna, *Les très riches heures*.<sup>8</sup> I bakgrunden ses ofta något av hertigens slott med gotikens tinnar och torn. Ovanför bilderna – en halvcirkel i blått med respektive månads stjärntecken.

Januari månad, här tronar hertigen själv bakom en taffel. Han bär blå mantel med guldbroderat blommonster och pälsmössa. Ovanför den öppna spisen är kungens blå färg målad i cirklar med liljan i guld och runtomkring svävar hertigens egna symboler björn och svan. De adliga gästerna kan identifieras genom dräkternas färger. De hälsas välkomna av skriften på väggen: *Approche, approche, kom närmare*.

På tapeten bakom sällskapet syns scener ur det trojanska kriget, dock med soldater i samtidens rustningar. Troligtvis firar man Trettondagen.

Bredvid hertigen sitter ärkebiskopen av Bourges. Väpnare trancherar köttet, en "échanson", en speciellt betrodd tjänare serverar vin och har sett till att det inte är förgiftat.<sup>9</sup> På bordet ser vi förutom uppläggningsfat, små knähundar och ett guldsmedsarbete, en gåva till hertigen. De förlängda kropparna med små huvuden motsvarar tidens kroppsideal, det burgundiska modet, allt ett utmärkt exempel på gotiken i konsten, nu med den blå färgen och guld som tecken på hög status.

## Olika blått

Vilken blå färgnyans är det då Vermeer åstadkom i tyget runt flickans huvud? I dag kan man med instrument avläsa färgernas exakta våglängd och benämna den med en siffra. Inom det elektromagnetiska spektrat är det enbart ljus inom ett smalt område med våglängder mellan 3,8 och 7,8 tiotusendels mm som är synligt för ögat.<sup>10</sup> Där har vi alltså färgerna inklämda mellan radiovågor, röntgenstrålning och kosmisk strålning. Trots att vi lär kunna urskilja 6 miljoner färgskiftningar kan vi bara benämna 15–20 färger.<sup>11</sup>

Vi har olika namn för just ultramarin i olika språk, fantasieggande namn – Ultra mare (över havet) det som hämtats på andra sidan havet (Kaspiska havet), sa man på medeltiden. Bleu d'Azur, Azzurro ultramarino, Lazursteinblau. Så har vi indigoblått, koboltblått, pariserblått, cyan tillverkade av andra ingredienser. Det är slående hur oenig man ofta är när det gäller att benämna en kulör. Även bland fackmän. Beteckning på en blå färgnyans kan vi emellertid aldrig tvista om, nämligen Kleinblått, den intensivt blå färgen som lyser så påträngande i Yves Kleins verk. Blandningen tog han patent på 1960, Klein Blue (IKB).

På 1950-talet fick Yves Klein (1928–1969) idén om den monokroma konsten, där en färg täcker en hel målning. Det kommer att vara framtidens konst, menade Klein. "Varje duk ska äga en intensitet som ska dra betraktaren in i den, trigga hans eller hennes känslighet."<sup>12</sup> (Författarens

6. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame\\_de\\_la\\_Belle\\_Verrière](https://fr.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_la_Belle_Verrière).

7. Victoria Finlay, *Colour. Travels through the Paintbox*, Hodder and Stoughton, London 2002, s.325.

8. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Très\\_Riches\\_Heures\\_du\\_duc\\_de\\_Berry](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Très_Riches_Heures_du_duc_de_Berry).

9. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Très\\_Riches\\_Heures\\_du\\_duc\\_de\\_Berry](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Très_Riches_Heures_du_duc_de_Berry).

10. KG Nilsson, *Färglära*, Carlsson Bokförlag, 1997, s.13.

11. Gunilla Derefeldt, Ulf Berggrund, *Färg som informationsbärare*, Försvarets forskningsanstalt, Avdelningen för Humanvetenskap, Stockholm 1994, s.46.

12. Hannah Weitemeier, *Klein*, 2001, Taschen, Köln, s.9 och 15.

översättning) I experimenterandet med den blå färgen når han sin avsikt. När det intensivt lysande torra färgpulvret blandades med vanligtvis använda medel, förlorade färgen i intensitet. Med ett nytt bindemedel fick han fram den torra men ändå så lysande ytan.

När Yves Kleins redan klassiska monokroma målningar ställdes ut på ett galleri i Paris 1957, ingick en happening och hans första *Aerostatic Sculpture*, 1000 blå ballonger skickades upp i den blå natthimlen. Från jorden till himlen. Nu använde han även jordiska föremål som inspirerat honom och målade dem blå. Med "bodypainting" lät han nakna kvinnor med hans blå färg på kroppen utföra målningar liggande på golvet. De närmaste vännernas kroppar lät han gjuta av och gav dem sin kleinblå signatur uppsatta mot en förgylld bakgrund. Och varför då just blått? Här citerar Klein diktaren Goethe med just de adjektiv som denne ansåg utmärkte den blå färgen i sin *Färglära* från 1810. Blått står där för det motsägande, både stimulerande och lugnande. Färgen är energi och vi dras in i den.<sup>13</sup>

## Färgläror

Alla känner till begreppen varma och kalla färger. Och visst räknas blått till de kalla. Men i KG Nilssons *Färglära* kan jag läsa att en blåvit stjärna är hetare än en röd, hetare än solen.<sup>14</sup> Färgerna påverkar oss rent fysiologiskt, skriver han. Rött ljus ökar blodtryck och andhämtning medan blått har lugnande effekt, för att nämna några delresultat av undersökningar av hur vi påverkas av färger.

Men låt oss gå tillbaka i historien. Färglära är en vetenskap som omfattar både fysik, kemi, fysiologi och psykologi. Det hade redan Johan Wolfgang von Goethe (1749–1832) klart för sig. 100 år senare förde Wassily Kandinsky (1866–1944) vidare tankarna på färgens specifika verkan på vår upplevelse i exempelvis *Om det andliga i konsten*, 1911. Expressionismen och den abstrakta konsten bygger på form och inte minst färg. När Kandinsky skriver om andra konstnärer sammanfattar han

Cézanne med ordet färg medan han för Picasso väljer form som den dominerande ingrediensen.<sup>15</sup> En blå period hade Picasso ändå, tänker jag.

Kandinsky utgår från vad han kallar fyra huvudklanger; varm eller kall färg, antingen ljus eller mörk. I en med gul färg fylld cirkel uppstår dessutom en rörelse, färgen strålar ut, menar Kandinsky. En blå cirkel utlöser däremot en koncentrisk rörelse som drar ögat inåt. Under åren med Bauhaus återfinns ständigt cirkeln i hans målningar.

Kandinsky erbjuder ofta roande läsning. Om den gröna färgen säger han: "Passiviteten är den mest utmärkande egenskapen hos absolut grönt. Något fetmat, självbelåtet. Grönt är i färgvärlden vad borgerligheten är i människornas värld: Det absolut gröna är ett orörligt, självtillräckligt, i alla hänseenden inskränkt element."<sup>16</sup> Då vill jag personligen hellre associera mig själv med det kalla blå och med sökande. Med Goethes termer dock på minussidan och med något oroande i sig. Genom kraftiga färgkontraster i sina målningar ville Kandinsky åstadkomma en emotionell verkan och nå djupare skikt i människan.

Både Goethe och Kandinsky jämför med musikens harmonier, med dur och moll. Naturligtvis befinner sig blått på mollsidan. Det djupt blå är då en orgelton och gult trumpetens höga. Då associerar jag till "den blå timman" på dagen, I feel blue ... När jag bläddrar bland cd-skivorna med jazz och bland titlarna söker ord för färg, är det blue som dominerar. Jag citerar Maggie Nelson: "Inte desto mindre kvarstår faktumet, vilket Billie Holiday visste, att det att se blått i djupare och djupare mättnad till slut är att röra sig mot mörker."<sup>17</sup>

## Der blaue Reiter och Bauhaus

1911 utträdde Kandinsky tillsammans med Franz Marc (1880–1916) ur Münchens Nya Konstnärersförbund och formerade "Der blaue Reiter". Vi ser framför oss Franz Marcs målningar av kraftfulla blå hästar i rörelse. Men för omslagsbilden till konstnärernas publikation, kalendern *Der blaue*

13. Hannah Weitemeier, *Klein*, 2001, Taschen, Köln s.16.

14. KG Nilsson, *Färglära*, Carlsson Bokförlag, 1997, s.12.

15. Wassily Kandinsky, *Om det andliga i konsten*, Konstakademins skriftserie nr.1, Vinga Press, Göteborg 1990, s.45.

16. Wassily Kandinsky, *Om det andliga i konsten*, Konstakademins skriftserie nr.1, Vinga Press, Göteborg 1990, s.88.

17. Maggie Nelson, *Blått*, Modernista, 2017, s.54.



Yves Klein, 3 *Porträtreliefer*, 1962. Musée d'Art moderne et d'Art contemporain (MAMAC), Nice.  
Foto: Björn Hansson.

Reiter valde Kandinsky och Marc tillsammans ut bilden av en blå S:t Görans till häst, överförd från en av Kandinskys glasmålningar.<sup>18</sup> Blått var bådass favoritfärg. Färg är det dominerande uttrycksmedlet för de sex konstnärerna i gruppen.

Kandinsky kom på 1920-talet att ansluta sig till Walter Gropius (1882–1969) vid Bauhaus-skolan, 1900-talets mest inflytelserika konst- och designskola. I lärarkollegiet ingick förutom Kandinsky bland andra Josef Albers (1888–1976), Paul Klee (1879–1940) och Johannes Itten (1888–1967). Både Johannes Itten och Josef Albers utvecklade egna färgläror. Även i sin konst sysselsatte sig Albers med närbesläktade färgers samspel. Han visar på färgers relativitet. Vi vet att intrycket av exempelvis en ljusgrön färg insatt i en blå rektangel

ger ett annorlunda intryck än insatt i en gul. Han förevisade färgsubtraktion, hur efterbilder uppstår och transparensillusioner. Inget nytt under solen – redan Goethe ägnade sig åt detta.

Jag är inte ensam om min förkärlek för blått. Vid undersökningar av färgpreferenser kommer oftast blått på första plats.<sup>19</sup> Gult är fult, blått är flott, sa vi som barn. Att man faktiskt vetenskapligt bevisat att vi påverkas av de färger vi omges av, både psykologiskt och fysiologiskt hade inte tidigare slagit mig. Nu frågar jag mig, huruvida valet av älsklingsfärg hänger ihop med min läggning. Till jul väljer jag alltid blå hyacinter, för de doftar starkast och är blå!



Wassily Kandinsky, *Många cirklar*, 1926. Olja på duk, 140,3 cm x 140,7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Bild från Wikimedia Commons

18. Matthias Mühlung, Isabelle Jansen. *The Mürter House in Murnau*. Johannes Eichner-Stiftung, Munich 2014, s. 16.

19. Gunilla Derefeldt, Ulf Berggrund, *Färg som informationsbärare*, Försvarets forskningsanstalt, Avdelningen för Humanvetenskap, Stockholm 1994, s.58.

# Mitt möte med Prins Eugens målning *Vetet skördas*

Cecilia Lindheimer

**D**et finns konstverk som går en förbi, andra drabbar en. Somliga kan göra båda delar. I arbetet med utställningen *Prins Eugens Östergötland* år 2016 hade jag en sådan upplevelse. Trots att jag visste hur verken såg ut, var det spännande att packa upp lådorna från Prins Eugens Waldemarsudde inför hängningen.

Några målningar framkallade ett "åååh!", andra gjorde inget större väsen av sig. *Vetet skördas* från 1930 var ett sådant verk. En i förstone ganska banal målning, ett landskap i, för att vara Prins Eugen, ganska många färger. Men verket vinner i längden. Ju mer man betraktar det, desto fler detaljer dyker upp. Några månader senare, när konsten skulle plockas ned och packas för återtransport var min relation till målningen helt annorlunda. Även om det inte var just den här målningen som gjorde att jag fick svälja en klump i halsen, så tänkte jag på att jag troligen aldrig mer skulle få se tavlan i verkligheten. Den hör inte till den kategori målningar som visas när prinsens eget måleri är på tapeten.

*Vetet skördas* är en oljetempera på papp, format ca 57 x 60 cm, tillhörigt Prins Eugens Waldemarsuddes samlingar. Målningen är gjord med ett slags centralperspektiv, med konstnären på en höjd, blickandes ner över nejden.

Under prinsens somrar och höstar vid sommarvistet i Örberga utanför Vadstena ägnade han sig åt att fånga framförallt två typer av motiv: väderfenomen och jordbruksarbete. Båda motivkretsarna har det gemensamt att det är snabba och föränderliga motiv. Moln blåser snabbt bort och åkrar ändrar hastigt skepnad under jordbruksårets mest intensiva perioder. Ibland så snabbt att prinsen lär ha betalat en bonde för att låta åkern vara så att han skulle hinna måla klart.

Det här verket har horisonten ungefär i mitten av målningen. Ovanför horisonten syns Ombergs typiska siluett och en molnig himmel. Molnen är bulliga och lite naivistiska i sitt utförande. I övre kanten öppnas den molniga himlen upp i ett rundat ljusinsläpp med tjocka ljuskvastar av den typ som påminner om altartavlor i frikyrkor. Ett meteorologiskt fenomen som faktiskt förekommer. Under horisonten skildras ett lapptäcke av åkrar och gården. En smal väg slingrar sig in från vänster. Vägen kantas av telefonstolpar. Några hus syns strax under horisontlinjen, utplacerade längs en linje. Ett hus är placerat lite ovanför de andra. Strax till höger om mitten i sidled finns en ljus, diffus fläck. Det är ett rökmoln från en eld. Några personer står omkring elden med redskap i händerna. Troligen eldar de halm.

Det är när betraktaren fördjupar sig i de olika åkerlapparna och detaljerna som bilden blir intressant. Några fält är gula, det vill säga, där har det växt olika sädesslag som nu är skördade. På några av dem kan man se sädesskyllar och halm. För att försäkra sig om att arbetet på åkern verkligen uppfattas av betraktaren finns en lantarbetare bakom ett hästdraget redskap i den hitre kanten av fältet. Bakom går två personer, troligen kvinnor som räfsar och binder kärvar. Ännu ett hästdraget ekipage syns i en annan ände av fältet. Andra fält befinner sig i andra stadier av jordbruksprocessen och växtligheten. Vissa är gröna, man kan skönja att de har högt gräs. Ytterligare andra har andra gröna toner, vilket antyder att de kan vara nyslagna.

I mitten av den undre halvan av målningen går ett annat fält som ett band tvärs över, fram till den lilla vägen. Detta fält är brunt, alltså plöjd mark. Några buskar och träd växer mellan åkerbitarna. I en liggande triangulär bit längst ner i målningen finns det jag uppfattar som ett högt gräs som



Prins Eugen, *Vetet skördas*, 1930. Prins Eugens Waldemarsudde. Foto: Lars Engelhardt

gulnat. I det höga gräset står ett jordbruksredskap med sits, kanske en plog. I det högra nedre hörnet har konstnären signerat med sitt karaktäristiska dubbla E, det ena felvänt, och året 1930.

För att sätta verket i en kontext måste vi ta en titt på prins Eugen, hans liv och konst. Han föddes 1865 som yngste son till den blivande kung Oscar II. Den yngste sonen skulle av hävd välja en militär bana, men den unge Eugen trivdes inte med det och hade andra planer. Han ville hellre vara en hygglig konstnär än en dålig officer, skriver han i ett brev till sin mor med anledning av hans önskan

att studera konst. Det går trögt, men så småningom har han övertalat sina föräldrar och konstutbildningen tar fart. Det börjar i Uppsala och fortsätter i Paris, där han bland annat umgås med Carl Larsson. Till skillnad från de flesta svenska konstnärer i Paris, behöver prinsen inte ha det knapert eller ge bort skisser mot mat. Prinsen lever visserligen under pseudonym, men har några tjänare med sig som tar hand om det praktiska.

Väl hemma igen arbetar prinsen upp en intressant bekantskapskrets och skapar sig en plats i kultureliten. Bland hans närmaste vänner märks bland andra Ferdinand Boberg, Teodor



Lundberg, Richard Bergh och Verner von Heidenstam. En viktig del av prins Eugens verksamhet utöver det egna konstnärskapet är den som mecenat och kulturpersonlighet. Han tar aktiv del i kulturlivet i stort under hela sitt vuxna liv, och är ofta den som är en konstnärs första kund. Han köper ibland kontroversiella verk av andra konstnärer, sådana som andra i konstvärlden inte vill befatta sig med. Ett exempel är Ernst Josephssons *Strömkarlen*, som prinsen köpte och erbjöd Nationalmuseum, som avböjde gåvan. Ett nej som fick prinsen att istället ostentativt placera *Strömkarlen* i salongen på Waldemarsudde. Utöver att köpa andras verk och skapa den samling som idag finns på Waldemarsudde, var prinsen också aktiv och drivande i bland annat bildandet av Östgöta konstförening och Birgittastiftelsen.

Åter till prinsen som konstnär. Under 1890-talet har prins Eugen slagit igenom publikt med några olika målningar av naturlyrisk karaktär, *Våren*, 1891, *Skogen* 1892, *Lyckans tempel* 1892 och så *Molnet* 1895 och 1896. Han målar monumental-målningar, deltar i utställningar och planerar bygget av Waldemarsudde, ritat av prinsen tillsammans med vännen Boberg.

Under en semester 1898 hyrde prinsen en villa på Omberg och blev förtjust i utsikten över Vättern och 1913 ber han vännen Heidenstam, bosatt på Naddö utanför Vadstena, hitta ett sommarställe att hyra några månader. Heidenstam återkommer med några förslag och prinsen fastnar för komministerbostaden i Örberga, söder om Vadstena. Komministern flyttar ut över sommaren och prinsen in. Därifrån skriver prinsen ett lyriskt brev till Ellen och Teodor Lundberg: ”Jag skulle önska er att ha en så lyckad vistelseort som jag har funnit här på denna härliga kulle, där all världens rågskylar stämt möte för att i långa gyllene rader promenera ner till det blåa vattnet. Här ser man himmelen så stor som den är och allt ljus som strömmar ner över jorden.”<sup>1</sup>

Prins Eugen beslutar sig för att återkomma följande sommar, men oro i världen hindrar honom från att resa ner sommaren 1914, dock inte från att sjösätta projektet att bygga sig ett eget ställe i Örberga. 1916 står Örgården klar efter prinsens egna ritningar och hädanefter tillbringar han tiden

från midsommar och en bit in på hösten i Örberga varje år. Han finners snabbt sinas sommarmotivkretsar och antalet skördemotiv i Waldemarsuddes samlingar är stort men inte visat i särskilt hög grad. Ett motiv med smalt intresse, kan tänkas. De flesta jämförbara motiv skildrar enbart ett slags fält under samma skede i skördeprocessen. *Vetet skördas* visar mångfalden av arbetsmoment i jordbruket och är ett resultat av mer än 15 års studier av jordbruket i Örberga. I början av 1930-talet avtar besöken i Örberga till förmån för Österlen och Frankrike. Det ligger nära till hands att tro att prins Eugen känner sig färdig med vädret över Vättern och säd eller skörd i olika former och söker sig nya motiv, även om han behåller Örgården ända till 1944, tre år före sin död.

I studien av detta verk finns några detaljer som är anmärkningsvärda. Vi börjar med de nyss beskrivna olika fälten i olika färger. Varje fält för betraktaren längre och längre bort med blicken för att så småningom stanna på Omberg, nästan fem kilometer fågelvägen från konstnärens utgångspunkt. Omberg stoppar upp blicken. Inga tydliga linjer förekommer, bara färgfält som övergår i andra. Prinsen målar från en punkt strax utanför sin högt belägna tomt. Örgården i sin tur är vid den här tidpunkten omgiven av flera gårdar och lantarbeta är det som syns från de flesta av fönstren i prinsens sommarhem. Färgskalan går från gult till grönt till blått till grått. Det enda bruna fältet har en gnutta rött i sig, men mycket diskret.

Normalt sett målar inte prins Eugen människor. Det är endast ett fåtal av de här motiven från Örgården som faktiskt innehåller enkelt skisserade personer. Inte i ett försök att porträttera, utan för att de behövs för att motivet ska fungera, för att de är en del i det. För i det här fallet är det inte landskapet han vill skildra utan arbetet, de många momenten. Tidens flykt. Både personerna och djuren är framställda med några få, väl valda penseldrag liksom jordbruksredskapen hästarna drar, men han har ändå givit de närmsta hästarna lite personlighet genom att förse dem med vita bläsar. Det är allt som behövs för att vi som betraktare ändå ska se och uppleva hästar och människor i motivet.

1. Prins Eugen, *Vidare berätta breven*, Norstedts, 1945, s.122.

Den viktigaste detaljen i målningen är dock jordbruksredskapet i främre kanten av målningen. Utan den dör målningen. Den blir alldeles platt. Man kan måla hur många fält som helst i hur många färger som helst och söka djupverkan, det krävs ändå en liten detalj att förhålla sig till storleksmässigt för att betraktaren ska få det upplevda djupet i bilden.

Om man vill teoretisera kring sociosemiotik i bilden kan man tänka sig att prinsen står på höjden och målar böndernas slit längre ner på fälten för att han är förmer, kunglig och rik. Det tror jag dock inte på alls, eftersom örbergaborna fortfarande idag talar varmt om den trevliga prinsen som gärna bjöd grannarna på middag eller lät byns barn leka i hans trädgård.

Han intresserade sig helt enkelt för de skeenden som pågick i sin närhet. Därför skildrar han skönheten i ett landskap i naturlig förändring, där vissa fält är plöjda, vissa har grödor, andra är skördade och några områden växer vilt. Precis som det är på landet en dag i september.

**Källor:**

Prins Eugen, *Breven berättar*, Norstedts, Stockholm 1942

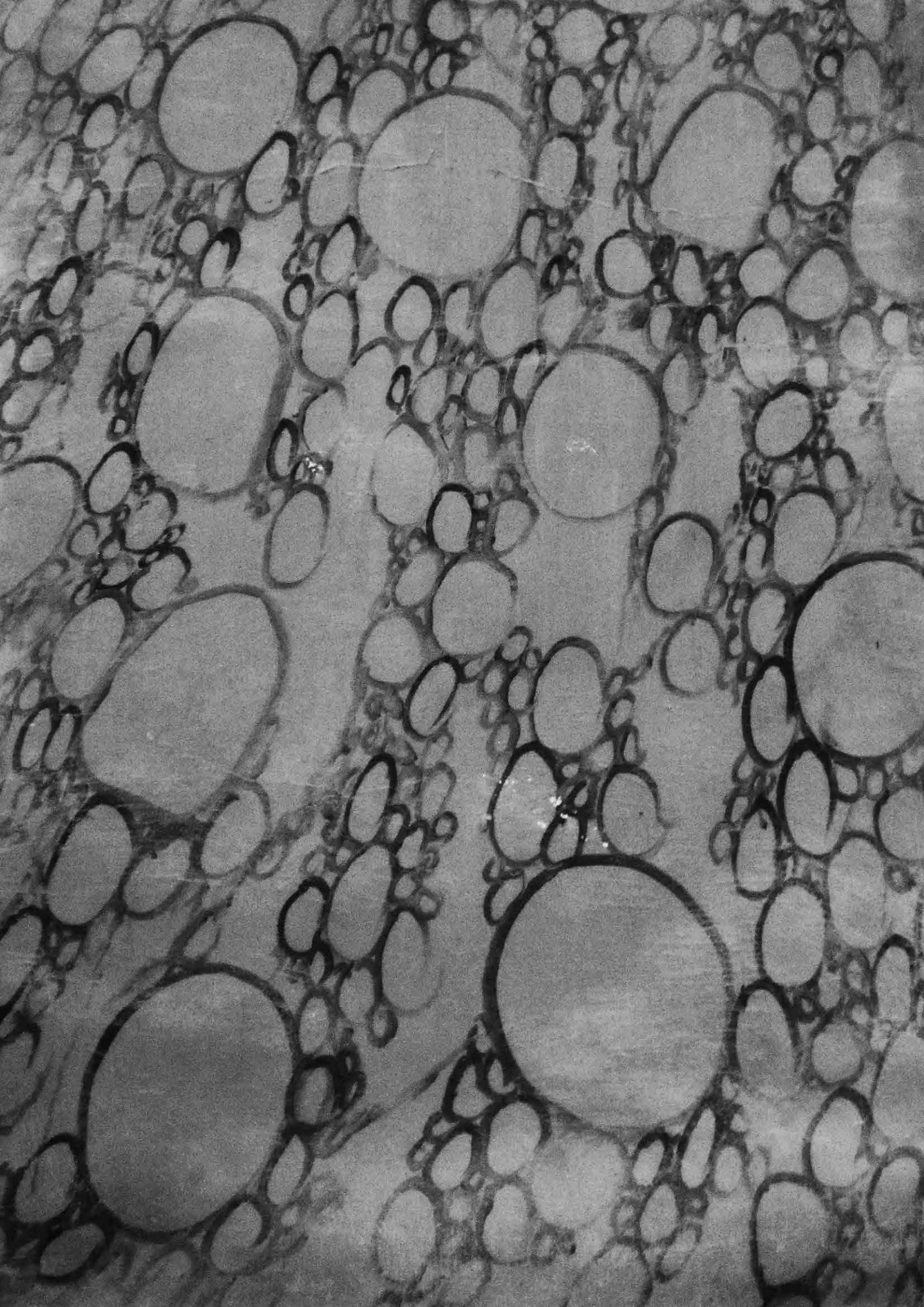
Prins Eugen, *Vidare berättar breven*, Norstedts, Stockholm 1945

Anne D'Alleva, *How to write art history*, Laurence King Publishing, London 2010

Yvonne Wærn, Rune Pettersson, Gary Svensson, *Bild och föreställning*, Studentlitteratur, Lund 2004

Christina G. Wistman, *Prins Eugen Målningar och teckningar - en beståndskatalog*, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 2009

Christina G. Wistman, *Jagande skogar Prins Eugens somrar i Örberga*, Atlantis, Stockholm 2003





KONST-  
HISTORISKA  
KLUBBEN  
LINKÖPING