



# KONST VETAREN

2020



## KONSTVETAREN 2020

### INNEHÅLL

Ordföranden har ordet

EVA FLOGELL

Nya konstnärliga gestaltningar i museiparken

LENA WIKLUND

Gerhard Richter: "Mina bilder är smartare än jag"

KERSTIN SVEDBÄCK

Gerda, Erik och Donatello

BRITT-MARI AUGUSTSSON

Guds finger – Några tankar kring sökande och ensamhet i Ivar Arosenius måleri

NICLAS FRANZÉN

Gerd Allert – en nyskapande textilkonstnär

ANITA JONASSON KROON

Mina möten med Eva Hilds skulpturer

GULLBRITT WEILAND

Henrik Allert – med leran som uttryck

KERSTIN STÅL

Skulptur i Pilane

MARIANNE FRISK

Barcelonastolen – en snart 100-årig designklassiker

BRITT-MARI AUGUSTSSON

Skulptur – ur ett östgötskt perspektiv

STEFAN HAMMENBECK

### KONSTVETAREN 2020

Ansvarig utgivare: Eva Flogell

Redaktion: Britt-Mari Augustsson, Ingela Gustafsson, Cecilia Lindheimer och Kerstin Svedbäck

Grafisk form: Mats Fredrikson

Omslagsfoto: Anna Sigge framsida, Eva Hild baksida

Tryck: ALA-tryck 2021

## Ordföranden har ordet

### – ett år av avskildhet och eftertänksamhet

2020 kommer vi för alltid att minnas som ett år när alla sociala verksamheter fick restriktioner och ställdes in. Aldrig förr i vår levnad har vi under så lång tid avstått från att träffa varandra i verkliga livet, i de sammanhang som vi normalt brukar göra. Vad som blivit ersättning för våra vanliga mänskliga möten har istället handlat om allt man kan göra inom hemmets väggar och upptäckter av våra närområden. Promenader i naturen och hemmagympa har många vittnat om som dagliga aktiviteter.

Verksamheter som vi har kunnat syssla med inom ramen för Konsthistoriska klubben är att läsa och skriva. Redaktionsgruppen har uppmuntrat och medlemmar har skrivit. Temat som man kan skönja i detta nummer av Konstvetaren är skulptur. Östergötlands museum har fått nya konstnärliga gestaltningar utomhus, berättar Lena Wiklund. I Kerstin Svedbäcks artikel om den tyske konstnären Gerhard Richter har hon vävt samman biografi och analys av de monokroma bilderna med en rysansvärd historia om kränkning av ett människoliv i nazitidens Tyskland. Britt-Mari Augustsson analyserar Arvid Fougstedts oljemålning *Gerda, Erik och Donatello* från 1933. Niclas Franzén skriver en betraktelse över sökande och ensamhet i Ivar Arosenius måleri. Bland de västgötska konstnärerna finns Gerd Allert och Henrik Allert, som porträtteras av Anita Jonasson Kroon och Kerstin Stål i var sin artikel. Marianne Frisk ger oss en försmak av en intressant skulpturpark, Pilane på Tjörn där bl.a. den spanske världskände konstnären Jaume Plensa är representerad. Den berömda "Barcelonastolen" aktualiserar Britt-Mari Augustsson. Gullbritt Weiland upptäckte en skulptör redan på 90-talet som hon sedan återsåg vid ett besök i New York. Eva Hild är en svensk skulptör som skapar organiska former av stengodslera. Slutligen kan du ta del av Stefan Hammenbecks översyn av östgötsk skulptur genom tiderna. Ett fullmatat nummer av Konstvetaren, kan man säga.

När jag ser tillbaka på året 2020, kan jag trots saknaden av social verksamhet, känna att tiden har inneburit ett lugnt tempo med plats för eftertankar. Att få distans till vad man vanligen sysslar med, kan innebära att man förstår värdet av vad man ser som normalt och vad det innebär att inte få uppleva det.

Under tolv år i Konsthistoriska klubben har jag tillsammans med andra haft en hemvist för kulturupplevelse, tankeutbyte och social glädje. Under alla dessa år har somliga personer bidragit med ideellt arbete för att medlemmar ska få ett utbyte av konst och konstbildning. I samband med våra träffar har en synnerligen uppskattad del varit att mingla med lite tilltugg och något drickbart. Det är Kerstin Lundin som haft ansvar för att alla fått njuta av detta. Med stor tacksamhet vill vi minnas hennes hängivna delaktighet i Konsthistoriska klubbens verksamhet. Kerstin avled den 6 februari 2021.

Vad kan vi förvänta oss av 2021? Ja, som alla andra väntar vi på att restriktioner ska upphöra och alla ska bli vaccinerade så att vi kan återuppta verksamheten. I väntan på återseende kan alla se fram emot en stunds intressant läsning av Konstvetaren. Stort tack till redaktionsgruppen: Britt-Mari Augustsson, Ingela Gustafsson, Cecilia Lindheimer, Kerstin Svedbäck, och naturligtvis till alla skribenter!

Linköping i februari 2021

Eva Flogell

# Nya konstnärliga gestaltningar i museiparken

Lena Wiklund

**K**onsten som finns bland oss i det offentliga rummet påverkar oss. Ibland tänker man inte på att den finns där, i parker och på torg, men om den skulle tas bort så skulle det bli väldigt tomt. Konsten berör och den behövs i samhället!

Arbetet med att ta fram nya konstnärliga gestaltningar i Östergötlands museums park grundade sig i att två befintliga gestaltningar var nödvändiga att placera i museimagasin, på grund av uppkomna skador. Nils Sjögrens skulptur *Sommar* som stod i vinkeln mellan museets huskroppar, hade skador av vatten som trängt in i materialet och bildat sprickor. Alfred Nyströms marmorskulptur *Hagar och Ismael*, placerad på en sockel vid gång- och cykelvägen från Gråbrödragatan mot Konsert och Kongress, blev vandaliserad 2014 och 2016 då en arm på skulpturen slogs av och stals två gånger. Första gången kom den tillräta efter anmodan i pressen, men den andra gången gick armen förlo-rad. Relieffen ur Christian Erikssons *Bågspännarmonumentet* på museiväggen vid museentrén, planeras att tas bort.

När man beslutat att tre verk i parken skulle tas in i magasin, så gjordes en ansökan till Carlstedtska stiftelsen för att få ersätta dem med tre nya. Ansökan beviljades våren 2016. Hela beloppet för tre gestaltningar beviljades inte men den summa stiftelsen beslutade ge museet räckte till två nya konstnärliga verk.

Ett museum kan i princip välja en konstnär eller ett konstverk utan att upphandla eller ha andra processer som är vanliga i gestaltningssammanhang. Östergötlands museum valde att upphandla konsten. Inte minst viktigt i en upphandling är att konstnärer aktivt anmäler sitt intresse att genomföra en gestaltning. Då får uppdragsgivaren många och för egen del ofta nya konstnärskap att välja bland. För mig som projektledare och konstkonsu-

lent i Östergötland, som arbetar med rådgivning till länets kommuner kring offentlig konst, var det viktigt att processen blev bra.

Arbetsgruppen på museet skrev ett konstprogram, där förutsättningarna för projektet klargjordes. Där står det att de två nya gestaltningarna ska fungera som ett blickfång som sätter fokus på museet, konsten, leken, historien och kreativiteten. Museet har en önskan om ett verk som bjuder in till användande av den offentliga platsen. De konstnärliga gestaltningarna ska samspela med arkitekturen och samtidigt sticka ut. Unicitet beträffande verken är av vikt samt att gestaltningarna ska vara i material som är hållbara över rimlig tid. Detta var vägledande för de konstnärer som gjorde intresseanmälan för att de skulle kunna tänka in förutsättningarna för uppdraget i sitt konstnärliga arbete.

En jury på fem personer med konstitunder, konstnärer och representanter från Östergötlands museum tillsattes. De utvalda var Ann-Charlotte Krantz Thor, intendent offentlig konst Norrköpings konstmuseum, Onita Wass, museichef Millesgården och Gabriela Huk, intendent och avdelningschef publik och lärande på Östergötlands museum. Två konstnärrepresentanter från andra län valdes också; Johanna Strand, skulptör från Kalmar och Erik Rören, konstnär och verksamhetsledare för Art Lab Gnesta, Sörmland. Projektledaren deltog i juryarbetet och hade yttranderätt men inte rösträtt.

För att sköta hela upphandlingsprocessen anlätades Konstpool AB, en upphandlingsfirma för uppdraget. De skötte utlysning av projektet och delgav juryn all nödvändig information om intresseanmälingarna.

Juryn valde ut fem konstnärskap att arbeta fram skisser till projektet, vilket inte var okomplicerat då 158 konstnärer från hela landet anmält intresse. De fem utvalda var Peter Öhrnell, Linköping,

konstnärssduon Kultivator, Dyestad Öland, David Svensson, Malmö, Liva Isakson Lundin, Stockholm samt Raha Rastifard, Stockholm.

Efter skissperioden arbetade juryn med att välja ut två av fem skisser att genomföra i museiparken. Alla fem utvalda som skissat, presenterade sina skissförslag på plats för juryn. Juryn arbetade noggrant igenom presentationerna och skissmaterialet, och valde ut förslagen *Bäcken* av Kultivator och *Det Femte Elementet* av Raha Rastifard. Alla fem skisserna visades på utställningen *Fem skisser – två gestaltningar* på Östergötlands museum, under november 2018 till januari 2019.

Här är juryns motivering för sina beslut:

## Raha Rastifard – Det Femte Elementet

*Det Femte Elementet har sin grund i Platons tankar om filosofi och geometri. Det binder samman gammalt och nytt, historien med nutiden genom ett vågat grepp som tar hela museibygnaden i anspråk. Verket reflekterar den mångsidiga samtid som är vår. Det är ett nyskapande projekt som kopplar samman olika kulturer med varandra. Projektet kombinerar en metallskulptur med en ljusskulptur vilket kommer att göra museet synligt för många.*



Det Femte Elementet av Raha Rastifard. Foto: Östergötlands museum



Bäcken av konstnärduon Kultivator. Foto: Östergötlands museum

### Kultivator, Malin och Mathieu Vrijman – Bäcken

Vatten är en av vår tids viktigaste frågor och Kultivator sätter med verket Bäcken fokus på naturens villkor och människans påverkan. Bäcken skapar en mötesplats som engagerar och lockar både barn och vuxna och tar upp frågor kring ekologi och ett hållbart samhälle. Utformningen av Bäcken involverar också barn och unga i utformningen av deras närområde genom en deltagarbaserad process.

Tillsammans håller dessa gestaltningar museets utemiljö levande över hela året. Bäcken engagerar och lockar till samvaro under sommaren, dagtid. Det Femte elementet lyser upp på natten och under det mörka vinterhalvåret.

Efter beslutet följde en lång arbetsprocess för de utvalda konstnärerna. Den blev lite längre än alla hoppats på, då museet stängde för renovering i mars 2019. Byggnadsarbetet bidrog till att området

där gestaltningarna skulle uppföras var avspärrat, och det var svårt att installera konstverken på plats under det året.

Trots coronavirus och kravet på social distansering, så hölls invigningen den 19 september 2020. Det var ett evenemang med blåsorkestrar, tal och fanfarer och en familjedag med konstworkshops under ledning av respektive konstnärer och museipersonal. Det var en fin och varm höstdag och slutet på en lång arbetsprocess. Skulpturparken är ett led i Östergötlands museums förnyelsearbete som vi nu är mitt uppe i. Planen är att museet ska öppna i november 2021. Då kommer museiparken redan vara ett bekant uterum för besökarna.

# Gerhard Richter: ”Mina bilder är smartare än jag.”

Kerstin Svedbäck

O rden ”Mina bilder är smartare än jag” yttrade av konstnären Gerhard Richter har fått sin betydelse i en alldeles speciell kontext. Det handlar då om några av hans tidiga målningar. Gerhard Richter är en av vår tids mest kända konstnärer. Ett av hans verk såldes nyligen för 16 miljoner euro. Oftast förknippar vi honom med abstrakta målningar i stort format. På Moderna Museet i Stockholm kan vi exempelvis betrakta sviten *Bach 1–4* från 1992. De är målade i flera skikt, färgen tycks rinna över duken och underliggande färgskikt är framskrapade och får delvis lysa igenom, vilket förlämnar målningarna en lätthet och genomskinlighet. I Richters verk återfinns emellertid många olika konstnärliga uttrycksätt från tidiga socialrealistiska väggmålningar till det han skämtsamt kallade ”kapitalistisk realism” och fotorealism med målningar som svårligen kan skiljas från foton. Från 1976 dominerar emellertid helt abstrakt konst.

I det nybyggda NS-Dokumentationszentrum i München hänger några foton av Richters monokroma målningar från 60-talet, ”söndermålade” foton, som han själv kallade dem. Utställningarna i centret dokumenterar bl.a. nazismens offer och visar då personliga människoöden. Richters bilder illustrerar texter om illdåd begångna mot hans moster men visar även gärningsmän som fanns i familjens närhet. De ser vid första anblicken ut som alltför hastigt tagna semesterfoton, oskarpa och suddiga.

Gerhard Richter föddes 1932 i Dresden och växte följaktligen upp under nazitiden men han fick sin konstnärliga utbildning i DDR. Mamman och barnen undkom Dresdens förstörelse 1945 genom att de bodde i byn Waltersdorf norr om staden. Fadern hade fått lämna sin lärartjänst för tjänstgöring i armén och återkom från krigsfångenskapen

först 1946. Efter 7 års bortovaro var han en helt främmande man för Gerhard. Modern utsattes för våldtäkt av en av de inmarscherande ryska soldaterna. Familjen hade det knapert under hela kriget och även tiden efter. Mamman stödde emellertid sonen Gerhard som efter en examen från handelskola beslutade sig för att i stället bli konstnär. Så småningom kom han in på den återöppnade Konstakademien, byggnaden var en av de få av Elbflorenz vackra hus som hjälpligt gick att använda efter bombningen. Resor till utställningar i Västtyskland och Paris gav Richter nya intryck. 1959 kunde han besöka Documenta i Kassel. Till en början fann han västkonstnärernas verk nihilistiska utan mening, moral och intension. 1961 valde han att för gott lämna DDR och hann göra det innan gränserna stängdes helt. Han bosatte sig med sin fru Marianne Eufinger i väst. Det är den Marianne kallad Ema som är nakenakten gående nedför en trappa i en känd målning från 1966. Richter är inspirerad av pop-konst.

### Två idylliska familjefoton

*Tante Marianne* är titeln på den ena av målningarna i utställningen i NS-Dokumentationszentrum. På ett bord i en lummig trädgård ligger en baby på två kuddar med vita örngott. Den lille är Gerhard i sparkdräkt, fyra månader gammal. Han ligger på magen men kan resa huvudet och överkroppen, av ansträngningen är ansiktet sammanbitet. Tätt bakom honom står en ung flicka och vaktar hans rörelser, hon ler och verkar uppskatta sin roll som beskyddare. Hon bär ljus sommarklänning och det halvlånga håret i sidbena ligger slätt draget åt sidan med ett spänne. Året är 1932, flickan är Marianne, 14 år gammal och Gerhards moster. Det svartvita foto som Richter utgår från i sin målning har måtten 11 x 8,5 cm, hans målning mäter hela



Gerhard Richter, *Tante Marianne*, 1965. Olja på duk, 100 x 115. Foto: Kerstin Svedbäck i NS-Dokumentationszentrum, München.

100 x 115 cm och målades 1965. Det visar exakt samma bild som på fotot men har inte fotots skärpa och djup. Målningen har upplösta konturer, är suddig som om fotografen skulle skakat till i fotoögonblicket. Varför då denna förändring och varför överhuvudtaget måla av ett foto?

Richter tyckte sig på 1960-talet ha uppfunnit något nytt då han målar foton. Han hade sett Andy Warhols målningar, men det här är hans egen idé. Genom konstnärens målning upphöjer han klichén, här ett söndagsfoto, till en högre nivå. Hans skicklighet att avbilda gör att han kan måla exakt fotorealiskt men han menar sig här måla foton av människor, inte bara människor. En målning är en tolkning av något, av en känsla, en stämning. Fotot fixerar ett ögonblick men målningen gör det tidlöst. Detta resonemang utvecklar Christian Lotz i *The Art of Gerhard Richter*.

Varför vill Richter upphöja just detta foto, om vi antar att så är fallet? Marianne Schönfelder på bilden är den moster som tystnaden tätnade omkring i familjen. Hon var född 1917 i Dresden, gick igenom Högre Flickskola med goda betyg och arbetade som kontorist. Hon drabbades av det som man i familjen kallade "ungdomsgalenskap". Föräldrarna var oroliga och sökte läkare. De värjde sig, när man ville tvångsintäna henne på psykiatrisk klinik blev tvingade. En icke psykiatriskt utbildad läkare ställde diagnosen schizofreni. När Marianne efter fem år blev överförd till kliniken Großschweidnitz hade den för sin tid varit en föredömlig vårdinrättning men efter att Marianne togs in där började omvandlingen till en förintelseanstalt. Redan i december samma år (1938) tvångsteriliserades hon på den klinik där Med. Dr. Eufinger är chefsöverläkare. Han är övertygad nazist och ivrig förespråkare för sterilisering av alla fertila kvinnor med psykisk sjukdom, epilepsi eller förståndshandikapp. Jag återkommer till läkaren.

När fler sängplatser behövdes för krigsskadade blev Marianne och en grupp andra kvinnor överflyttade till en vårdinrättning nära tjeckiska gränsen. Dora, Mariannes mor begärde enträget att hon skulle få komma tillbaka till den näraliggande anstalten där hon kunde besöka henne regelbundet. Hon lyckades få hämta tillbaka henne ledsagd av en sjuksköterska som hon själv betalade. Ironiskt nog hade Marianne möjligen haft en chans att överleva nazitiden om hon fått stanna där hon var. Men hennes föräldrar kände inte till läkarnas ambitioner på Großschweidnitz att "rena den germanska rasen" från sjuka och handikappade. Dora kunde bara se på hur dottern magrade och blev sämre. I en intervju berättar Richter att hans syster talat om att mamman och mormodern alltid grät, när de hälsat på Marianne på kliniken. Marianne Schönfelder blir ett av nazismens 250 000 offer för "eutanasimord." Dödsattesten, utfärdad på psykiatriska anstalten Großschweidnitz som låg två mil norr om Waltersdorf visar dödsdag 16 februari 1945. Marianne var då 27 år gammal. Högst sannolikt blev hon inte som många andra av kvinnorna dödad i gaskammare utan dog av svält och läkarnas medvetna överdosering av psykofarmaka.

Visste Richter vad som hänt henne, när han målar henne 1965? Längre sas det att Richter var okunnig om sin unga mosters öde. Vid målningens tillkomst hävdade Richter att hans val av motiv var ointressanta, enbart målandet gällde. I en senare intervju menar han däremot att det bara varit struntprat. "Man säger så mycket dumt." (Berliner Zeitung, 2014 03 28)

Gerhard Richters teknik att suddas till bilden då? Som betraktare kan man möjligen tolka fenomenet som en symbol för hans och många tyskars vilja att glömma, att suddas ut minnena men samtidigt att tvingas närgranska. En personlig reflektion. I en artikel i en publikation som är bifogad Corinna Belz film på CD om *Gerhard Richter Painter*, skriver Dietmar Elger: "Oskärpan är för Richter mer ett uttryck för vår begränsade uppfattningsförmåga, konsekvensen av vår begränsade möjlighet att enbart delvis ta in verkligheten." Det snabba bildflödet och alla intryck som nutidsmänniskor möter hade redan på 1960-talet gjort sig gällande.

Sättet att måla monokromt använder Richter i flera målningar av döda människor. Stort uppseen-

de väckte den på detta sätt avbildade Ulrike Meinhoffs döda kropp efter att hon hängt sig i Stammheimfängelset. Gerhard Richter befinner sig i väst, när hans mor dör av sjukdom och något år senare begår hans far självmord i DDR. Richter insåg inte när han lämnade DDR, att han inte skulle få möjlighet att återse dem i livet. Döden finns där som motiv.

Att Richter väl behärskade den naturalistiska avbildningen kan exempelvis ses i den fotorealiska målningen av hans dotter *Betty* från 1988. I den avslöjar enbart närgranskning att det inte handlar om ett foto. Klara färger, en älskad dotter, inget ont som ska döljas. Här spekulerar jag.

*Familjen vid havet* målad 1964 avbildar ett foto från 1936. Det visar en glad familj i badkläder. Fadern håller armarna runt de två döttrarna och hustrun som hukar mellan dem. Är gesten beskyddande? Med äganderätt? De står i Östersjöns vågor, flickan med badmössa till vänster i bild är Richters första hustru Marianne (Ema) som barn. Den monokroma målningen ger intrycket av liv och rörelse. Det starka solskenet ger skarpa skuggor mellan svart och vitt. Här ser vi den gemytliga familjefadern som gärna tog med familjen ut i skog och mark och på badsemester. Emas far var Medicine Doktor Heinrich Eufinger, gynekolog och chef för staden Dresdens gynekologiska klinik. För sin entusiastiska nazitillhörighet utnämnd till "Obersturmbannführer". Det var i hans dotter Marianne som Richter blev förälskad. Han hyrde ett rum på 50-talet tillsammans med en studiekamrat i ett hus ägt av Eufinger. Familjen Eufinger bebodde en imponerande jugendfastighet på Wiener Straße 91 i Dresden.

Vad visste Richter om sin svärfars verksamhet? Han som inte bara var den populära förlossningsläkaren utan samtidigt den drivande för tvångsteriliseringsen av så kallade "mindervärdiga" kvinnor. Han lär själv ha deltagit i hundratalet ingrepp och varit ansvarig för att 900 steriliseringar utfördes. (Schreiber, 2020, s.208.)

Först när Jürgen Schreiber skrev sin bok om Gerhard Richter, *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie* och gjorde research kring familjen, fick Richter veta av Schreiber vad hans f.d. svärfar sysslat med. Han hade varit imponerad av hans karriär, visste att han "pådyvlats" höga militära titlar under nazitiden och



Gerhard Richter, *Familie am Meer*, 1964. Olja på duk, 150 x 200 cm. Foto: Kerstin Svedbäck i NS-Dokumentationszentrum, München.

intresserade sig för hans tre år i ryskt fångläger, där han placerades efter krigsslutet på grund av att han varit naziofficer. Även i det ryska lägret hade Eufinger kunnat utnyttja sin läkarkompetens och nå fördelar framför de andra fångarna. Åter i DDR lyckades han komma undan repressalier och kunde verka tillsammans med andra läkare som gjort sig skyldiga till eutanasi. Han ljög om sin bakgrund. Men rykten gick och redan 1956 flyttade familjen Eufinger till väst, där han snart fick en chefsläkartjänst. Under 1950- och 60-talen porträtterade Richter sin svärfar flera gånger. Beundra han honom? Han hade även fått känna av Eufingers högdragenhet och hans nedlåtande attityd gentemot Richter men paret Richter fick ekonomiskt stöd av Eufinger. Schreiber citerar Richter: "Jag tyckte om Ema, inte honom." (Schreiber, 2020, s.231.)

Med samma teknik som i *Tante Marianne* (första gången utställd med titeln *Mutter und Kind*) målar Richter 1965 *Herr Heyde* som hade ställts inför rätta 1959 för s.k. eutanasi på 100 000 människor. Nürnberggrättegångarna hade ägt rum.

Samma år som Richter målar *Tante Marianne* sattes Peter Weiss pjäs *Rannsakingen* upp och väckte stort uppseende. Nog var Richter medveten om vad som hänt, om än inte i detalj, när det gällde familjen. "Mina bilder är smartare än jag." Det var Richters kommentar till sitt motivval. Efter att ha levt både under nationalsocialismen och den totalitära socialismen, var hans motvilja mot politiska ställningstaganden i sin konst uttalad. Som betraktare får vi tolka fritt.

Källor:  
Jürgen Schreiber, *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*, Piper Verlag GmbH, München 2005, 5: e uppl.2020.  
CD filmen *Gerhard Richter Painting* av Corinna Belz, 2011.  
Christian Lotz, *The Art of Gerhard Richter. Hermeneutics, Images, Meaning*, 2015, Bloomsbury Academic.

# Gerda, Erik och Donatello

Britt-Mari Augustsson

**P**å Östergötlands museum i Linköping finns en stor samling konstföremål och framför allt målningar från olika tidsperioder. Ett av museets alla konstverk är Arvid Fougstedts oljemålning *Gerda, Erik och Donatello* från 1933. Denna stora målning har alltid fångat mitt intresse och med sin centrala placering i museet har den inbjudit till noggrannare granskning. Jag har analyserat den genom att beskriva vad bilden föreställer, vilken symbolik som kan ses och vilket budskap och mening som kan uttolkas.

I centrum av målningen finns en kvinna och en yngre man. Kvinnan sitter i en munkstol av mörkt trä och hon är klädd i en brun sammetsklänning och bär svarta skor. Hon har håret uppsatt och blicken är riktad snett åt sidan. Ena armen vilar på stolens armstöd och den andra vilar i knät. Hon stödjer den ena foten på stolens underrede.

Den unge mannen står upp och stödjer sig mot munkstolen med ena handen. Den andra handen vilar på ena höften. Han är klädd i grå kostym – kavaj, byxor och väst – och har vit skjorta med en röd/svartrandig slips. Mannen blickar nedåt så ögonen nästan är helt slutna.

Båda personerna har neutrala ansiktsuttryck.

Personerna befinner sig inomhus och två rum kan ses. Det främre har ljusgrå väggar och mönstrade golvplattor. Där finns en byrå i mörkt träslag med utsirade detaljer. Ovanpå byrån ligger en duk. På byrån står en skulptur formad som en naken man med hjälm och svärd och med ena foten stödjande på ett huvud. Det finns även en dekorerad vas på byrån. På väggen hänger ett porträtt i en tavla med en guldfärgad ram.

Genom ett valv leds blicken in mot det bakre rummet. Även detta rum har ljusgrå väggar. Där finns också en mörk dörr. På golvet ligger en matta som har mönster av olikfärgade kvadrater. På väggen hänger en liten spegel med dekorationsele-

ment. I spegeln ses den unge mannen bakifrån, baksidan av en målarduk och hälften av ett manshuvud.

Ljus flödar in i båda rummen, det kommer från vänster och snett framifrån.

Kompositionen är diagonal – från kvinnans ben, till kvinnans huvud och upp mot mannens huvud.

Titeln på målningen är *Gerda, Erik och Donatello*, så kvinnans och mannens namn är kända. Vi uppfattar att detta är konstnärens hustru och son. Dessutom anges Donatello och det synes vara kopplat till kopieskulpturen på byrån. Donatellos bronsskulptur, som finns på museum i Florens, är avbildad i en liten kopia. Den föreställer David som besekrat Goliat och står vid jättens avhuggna huvud – en berättelse från Bibeln. Symboliken med detta uppfattas vara känsla för kultur och konst. Familjen är bevärdad i världskonsten och har en kopia i sitt hem. En annan symbolik kan vara att styrka/framgång också kan nås av en mindre och oansenlig människa. Även vasen med blått mönster kan tolkas som kunskap om konst då denna, äkta eller kopia, liknar kinesisk keramik. I början av 1900-talet var influenserna från Orienten populära och sådana österländska konstföremål visade att man var insatt i de nya strömningarna.

Spegeln på väggen i det bakre rummet/hallen visar sonen och baksidan av en målarduk. Dessutom uppfattas konstnären, Arvid Fougstedt själv, när han står och målar av sitt motiv. Denna inspiration har säkert fått av ungrenässansmålaren Jan van Eyck och målningen *Makarna Arnolfinis bröllop* där just den målade konstnären syns i en liten spegel på väggen. Symboliken visar på bildning och konstkunskap.

Sonens kroppshållning i kontrapost liknar skulpturen Davids kroppsspråk. Detta kan symboliskt tolkas som att sonen, likt renässansens Donatello, kan skapa mästerverk och vara en man med kraft att påverka konsten och kulturen.



Arvid Fougstedt, *Gerda, Erik och Donatello*, 1933. Olja på duk, 112x153 cm.  
Foto: Jim Löfgren, Östergötlands museum.

Färganvändningen i målningen är dov och består till stor del av grått och brunt. Detta skulle kunna bero på den tidsanda verket skapats i – oroligheter i Europa, lågkonjunktur, arbetslöshet, Hitlers makt-övertagande 1933 och oro för stundande världskrig.

Arvid Fougstedt (1888–1949) målade huvudsakligen i nyklassicistisk stil och detta kom att kallas ”den nya sakligheten”. Efter impressionismens ljusa, luftiga måleri, kubismens nyskapande, geometriska uttrycksform och expressionismens förvrängda, färgstarka motiv återgick vissa konstnärer alltmer till de beskrivande, klassiska uttrycken avseende färg och form. En anledning till detta var säkert det genomlidna första världskriget och de nya oroligheterna, nazisternas maktövertagande i Tyskland och strömningar inför andra världskriget. Modernismens färg- och formrevolution dämpades av livets svårigheter i Europa och kunde även avläsas inom konsten. Fougstedts användande av färgskalan brunt och grått kan, som tidigare nämnts, tolkas som en avkänning av det rådande politiska och kulturella klimatet i början av 1930-talet.

Han visar även den sammanhållna familjen i en till synes harmonisk relation. Förutom det klassiska måleriet – den nya sakligheten – visas värdet av kultur och bildning genom de symboler som målats in och som förmedlar kunskap och insikter. Fougstedts måleri omnämndes på sin tid som ”neutralt, borgerligt föremålsmåleri”. Detta stämmer vid en första anblick men som ovan nämnts kan fler innebörder läsas in i de fotografiskt skickliga familje- och interiörmålningarna.

I den information som lämnas på Östergötlands museum i Linköping, om detta konstverk, anges att målningen kan ses som ett konstnärligt testamente. Arvid Fougstedt ville visa sin son, som också planerade att bli konstnär, rummets estetiska betydelse och plats för människan. Detta gjorde han genom att avbilda familjen i det ”heliga rummet” och måla en genomarbetad rumsgestaltning. Målningen är stor och de avbildade personerna uppfattas vara i naturlig storlek. Detta kan också tas som intäkt för värderingen konstnären gör avseende vikten av familjen och hemmet.

Analysen av målningen *Gerda, Erik och Donatello* är gjord utifrån kopplingar mellan bildmotiv, konsthistorisk kontext och samhällsförhållanden.

Källa:  
Östergötlands museum, Linköping, <http://ostergotlandsmuseum.se/qrpa-ges/120>

# Guds finger

## Några tankar kring sökande och ensamhet i Ivar Arosenius måleri

Niclas Franzén

**D**et är inte lätt att veta vilken väg man ska gå. Framförallt inte om man inte ens vet vart man vill. Sökande kan handla om att leta efter rätt väg, men lika väl handla om att leta efter rätt mål. Herrens hjälpsamma finger svävar över den osäkra mannen och pekar ut vägen i Ivar Arosenius lilla tuschteckning *Guds finger*. Men vilken väg pekas ut? Guds väldiga finger gör det omöjligt att se vilken av de smala stigarna som är den rätta. Det gudomliga är alldeles för stort för att den lilla människan ska kunna förstå. Den lilla människan som ändå måste välja väg. Och hur mycket mer skuld faller inte över människan om hon väljer fel, när den allsmäktiges finger visat på den rätta vägen, om än smal?

Ivar Arosenius var ingenjörssonen som till följd av sin blödarsjuka uppmanades att välja en konstnärlig bana. Hans till synes rastlösa själ och ifrågasättande karaktär gjorde det svårt för honom att tillgo-

dogöra sig såväl kyrkans lära som formell utbildning. Förvisso tog han lärdom av Carl Wilhelmsons realistiska måleri under studietiden på Valands målarskola i Göteborg, men studierna på såväl konstakademien som på konstnärsläroverens skolans avbröts i förtid. Arosenius lämnade skolorna under stor frustration och med ett hat mot sina lärare, främst mot, den av de flesta omtyckte, Richard Bergh.<sup>1</sup> Vägledning behöver dock inte enbart komma från Gud eller skolan. Mycket viktigare för Arosenius än konstskolorna blev inspirationen från två konstnärer som hade levt ett vilt bohemliv i Göteborg ett decennium innan Arosenius själv blev en av Göteborgs mest framträdande bohemkonstnärer. Albert Engström hade lämnat Göteborgs bohemkretsar för att starta och ge ut skämtidskriften *Strix*, och hans illustrationer i den, karikatyrer av allt från trashankar till präster och borgare, hade mycket stark inverkan på Arosenius teckningsteknik.<sup>2</sup> Även i akvarellmåleriet går det att se att Arosenius, i sina ofta överdrivna männ-



Ivar Arosenius, *Guds finger*, 1907, från Aroseniusarkivet.se, privat samling.



Ivar Arosenius, *Det stängda bryggeriet*, 1902, från Aroseniusarkivet.se, privat samling.

1. Björn Fredlund, Ivar Arosenius, Signum, Stockholm, 2009, s. 22, 34, 40.
2. Sven Sandström, Ivar Arosenius: hans konst och liv, Bonnier, Stockholm, 1959, s. 20-21.

iskoskildringar som ibland gränsar till karikatyrer, inspirerats mycket av Engström.

Arosenius färgskala och stämningar springer ur en annan källa. Långa stunder kunde Arosenius stå i Fürstenbergsgalleriet och beundrande drömma sig bort framför Olof Sager-Nelsons målningar från Paris och Brügge.<sup>3</sup> Ingen av sekelslutets konstnärer är i högre grad än Sager-Nelson en symbol för den ensamma sökande människan. Hans måleri präglas av dystra porträtt och ödsliga miljöer, ofta i en grönaktig ton som lägger en dimma av mystik över motiven.

I många av Sager-Nelsons målningar ökar mystiken genom att byggnaderna tycks samspela med människorna. Ibland antar byggnaderna rent av mänskliga uttryck, som i *Brügge* från 1894 där det röda huset bakom kvinnorna ser ut att vakna upp ur en djup sömn.<sup>4</sup> Ögonlocken döljer fortfarande det mesta av ögonen, huset gäspar tungt.

Under de första åren av 1900-talet skapar Ivar Arosenius många Sager-Nelson-inspirerade bilder där det ödsliga, tomma och ensamma avbildas, inte sällan i Sager-Nelsons speciella grönton. Byggnaderna får en viktig roll som förmedlare av känslor även för Arosenius. I *Det stängda bryggeriet* från 1902 hjälper oss titeln att förstå bakgrunden till varför det stora huset signalerar tomhet. Inget ljus flödar ut från något enda fönster och en tung regel ligger över dörren till vänster i bilden. Ett par råttor kilar förbi som små symboler för att huset är övergivet. Som ofta i Arosenius dystra stads- och landskapsbilder är blöt snö det enda som lyser upp bilden samtidigt som det vittnar om kyla och fukt. De kala träden sträcker kusligt sina grenar mot den grå himlen, samtidigt som ån skiljer betraktaren från motivet och ökar känslan av avstånd.



Olof Sager-Nelson, *Brügge*, 1894. Foto: Tord Lund, Thielska Galleriet.

Arosenius infogar dock en detalj som Sager-Nelson aldrig skulle ha gjort. Den rödnäste nedslagne Bacchusgestalten må förstärka målningens budskap på ett sätt, men samtidigt adderar han till motivet en humoristisk touch som mer minner om Arosenius andra förebild, Albert Engström. Är han en arbetare som blivit arbetslös när bryggeriet lades ner, eller bara en man som längtar efter de drycker som inte längre tillverkas här? Oavsett vilket så signalerar muren mellan honom och bryggeriet avstånd på samma vis som ån mellan honom och oss.<sup>5</sup>

3. Axel Gauffin, *Olof Sager-Nelson*, Sveriges allmänna konstförening, Stockholm, 1945, s. 278.
4. Niclas Franzén, *Olof Sager-Nelson och hans relation till den belgiska symbolismen*, Linköpings universitet, Linköping, 2013, s. 62-64. Se även Fredlund, 2009, s. 79.
5. Niclas Franzén, *Ensamhetsmotivet hos Ivar Arosenius*, C-Uppsats, Linköpings Universitet, 2010, s.29.





Ivar Arosenius, *Ensam med Gud*, 1903, från Aroseniusarkivet.se, privat samling.

Färgskalan är densamma, men snösmältningen än längre framskriden och det ödsliga huset ännu större och tystare i akvarellen *Ensam med Gud* från 1903. En positivhalare står på en tom innergård och spelar utan publik. Hans blick är riktad uppåt som att han hoppas på att någon boende ska titta ut. Men fönstren är stängda och inga livstecken syns. Han är ensam med Gud. Hans lyfta blick där ingen tittar tillbaka får en annan innebörd genom titeln. Guds tystnad. Var är du? Vad gör jag här? Människans litenhet och Guds ohyggliga storhet gestaltas på ett liknande vis som i *Guds finger*. Nu får den stora tysta byggnaden bli det som visar hur liten människan är. Och hur ensam och felplacerad hon känner sig. En vagn står parkerad på innergården, men var finns den häst som ska dra den? Bilden signalerar på många vis hur halv den människa kan känna sig som är ensam. För säkerhets skull, för att budskapet inte ska gå förlorat, placerar Arosenius ett staket mellan mannen och oss betraktare.

Det var inte enbart Olof Sager-Nelsons målningar som inspirerade Arosenius utan även hans livsöde. Som 25-åring fick den fattige Sager-Nelson stöd

till att resa till Paris av mecenaten Pontus Fürstenberg 1893. Han bodde i en kall, fuktig ateljé, där han valde att lägga sina små tillgångar på färger och dukar snarare än på mat. Som många samtida symbolister gjorde han flera resor till den belgiska staden Brügge där han skapade många av sina mest kända målningar. Han ville fånga den slumrande medeltidsstadens religiösa mystik, samtidigt som han med stigande intensitet försökte fly från sig själv och sin vacklande hälsa. En snabbt accelererande tuberkulos fick hans vänner och mecenat Fürstenberg att mana honom till lugn och vila, men ju mer sjukdomen utvecklades, ju mer flydde Sager-Nelson. När Fürstenberg bad honom att skriva in sig på ett sanatorium i Tyskland valde Sager-Nelson istället att resa till Paris för att sedan fortsätta till Marseilles och sedan vidare till Korsika.<sup>6</sup> Han ville inte stanna upp, han drevs av ett behov av att hinna skapa det han kunde innan det oundvikliga. Han gav sig hän åt ett stressigt sökande efter mening, efter framgång, och framförallt, efter mer tid. Han flydde, men ville att hans vänner skulle fly med honom. Men de flesta av hans brev blev obesvarade. Brev som vittnar om en hjälplös ensamhet. Han ber Albert Engström komma till Korsika för att besöka honom men utan framgång.<sup>7</sup> Den finske målaren Werner von Hausen, som även han fått brev från Sager-Nelson med en uppmaning om att besöka honom, skrev senare att han bittert ångrade att han inte följt uppmaningen. "Att Nelson varit så länge ensam och dog ensam, ökade min smärta och mina själföbräelser."<sup>8</sup> Ingen vän anslöt och i januari 1896 inledde Sager-Nelson sin sista resa. Han korsade Medelhavet i jakt på torrare luft och slutade sina dagar, 27 år gammal, på ett militärsjukhus i Algeriet. Även Ivar Arosenius visste att hans tid skulle bli kort.<sup>9</sup> Att hans blödarsjuka skulle avsluta hans liv halvvägs in i det som vanligtvis är ett liv. Den unge Arosenius som drömde sig bort framför målningarna i Fürstenbergska galleriet måste ha sett delar av sig själv i den sökande, flyende Sager-Nelson. Den unga, fattiga målaren som personifierade den romantiska bilden av den ensamma konstnären.

Även Ivar Arosenius hamnade i Paris där han levde ett fattigt bohemliv. Väl i Paris blev han allvarligt sjuk och låg länge i sjuksäng.<sup>10</sup> Parisvistelsen må ha vidgat konstnärens vyer, men innebar samtidigt en livskris och ett vägval. Hans frustration svämmade över i de bilder han skapade. Bilder av ensamhet varvas med bilder av våld och blod. Vilken väg pekar Gud på? Ska han likt Sager-Nelson söka sig vidare för att aldrig återvända till hemlandet? Eller är det dags att söka den trygghet som fortfarande kan nås. Ska han återvända? När man inte kan tyda vart Guds finger pekar kan det vara tid att vända om. Att inte söka sig vidare, utan att gå tillbaka samma väg som man kom ifrån. Om den ensamma mannen i Arosenius lilla tuschteckning vänder sig om leder vägen tillbaka mot Gud. Mot tryggheten. Ett rimligt alternativ när vägarna framåt är för smala. Eller Gud för stor.

När Arosenius 1905 återvänder till Göteborg är han sjuklig, trasig och medtagen.<sup>11</sup> Men väl där fanns det vänner, och en av dem introducerade honom för Eva Adler. Eva Adler blir Eva Arosenius mindre än ett år senare, och sommaren 1906 föds deras dotter, Lillan. De får tre år tillsammans innan Arosenius tid är förbi. Arosenius fortsätter måla bilder som handlar om sökande och ensamhet, *Guds finger* skapas nu och trycks i Albert Engströms tidning *Strix* 1908. Men han skapar också bilder som gestaltar hemkomst. Som visar målet, snarare än vägen. I den lilla akvarellen *Madonna* sitter Eva med Lillan i knäet.<sup>12</sup> Ivar Arosenius fann något som Olof Sager-Nelson aldrig fann, en familj att tryggt få leva och dö hos. Hans stol står redan tom, som en föraning om vad som komma skall. En detalj sticker ut i den för övrigt alldagliga målningen. Evas huvud kröns av en gloria.



Ivar Arosenius, *Madonna*, 1907, något beskuren. Från Aroseniusarkivet.se, Nationalmuseum.

6. Ulf Torell, *Målaren Olof Sager-Nelson och mecenaten Pontus Fürstenberg: breven berättar*, Warne, Sävedalen, 2004, s. 182-186.

7. Brev från Olof Sager-Nelson till Albert Engström december 1895. Från Gauffin, 1945, s. 269.

8. Salme Sarajas-Korte, *Vid symbolismens källor: den tidiga symbolismen i Finland 1890-1895*, Jakobstads tr. och tidsnings AB, Jakobstad, 1981, s. 96-7.

Brev från Olof Sager-Nelson till Albert Engström december 1895. Från Gauffin, 1945, s. 269.

9. Eva Arosenius, 'Min man – Ivar Arosenius' *Julstämning*, Göteborg: Julstämning förlag, s. 33.

10. Fredlund, 2009, s. 109-111.

11. Fredlund, 2009, s. 121.

12. För en utförlig analys av målningen se; Niclas Franzén, 'Ivar Arosenius och det lyckliga hemmet: en analys av målningen *Madonna*', *Tankar om lycka: några kulturvetenskapliga forskares perspektiv*, 2019, s. 195-218.

# Gerd Allert

## – en nyskapande textilkonstnär

Anita Jonasson Kroon

**F**ör många av oss utgör de konstnärliga uttrycken inte bara en estetisk upplevelse utan också en källa till eftertanke, identifikation och nya tankar. När jag betraktar textilkonstnärinnan Gerd Allerts verk berörs jag inte bara av skönheten i hennes bilder. Jag erfar också en känsla av närvaro, dialog och ett andligt tilltal.

Gerd Allert föddes 1940 i Göteborg där fadern var verksam som läkare och modern var konstvetare. Det fanns en medvetenhet om konstens betydelse i familjen och Gerd Allerts fallenhet för att teckna och måla uppmuntrades.

Efter att under några år arbetat som sjukvårdsbiträde började hon som 20-åring sin fyraåriga ut-

bildning på Konstindustriskolans textillinje i Göteborg. Det var en bred utbildning som omfattade vävning, modeteckning, schablonmönster och tecknade textila mönster. En av hennes lärare på skolan, Rudolf Flink, upptäckte tidigt hennes stora talang för teckning. Detta speglas i hennes känsligt utförda grafiska blad. Detaljer i dem har ibland gett henne inspiration till vävnader.

Efter avslutad utbildning bosatte hon sig tillsammans med livskamraten och konstnären Henrik Allert på hans barndomsgård Ängen belägen på nordsidan av berget Billingen i Skövde. Vid samma tid, 1970, öppnades Billinge hus, en hotell- och konferensanläggning, på Billingen. Anläggningen samt den näraliggande kyrkan S:t Lukas ritades av arkitekten Hans-Erland Heineman.



Gerd Allert, *Bonad* i Sankt Lukas kyrka, Billingen. Foto: Anita Jonasson Kroon.



Gerd Allert, *Ljusets kors för Herrens hus*, St Helena kyrka i Skövde, 2001, invigd 2002. Foto: Anita Jonasson Kroon.

Kyrkans form har inspirerats av en öppen snäcka. Som altartavla fungerar ett fönster med vidunderlig utsikt. Flera kristna symboler framträder, när man studerar innerväggarnas reliefmönster, och takets lampor är grupperade som stjärnbilder.

Det ställdes mycket höga krav på den konst som skulle smycka denna arkitektoniskt intressanta kyrka. Under sina studieår på Konstindustriskolan blev Gerd Allert speciellt intresserad av broderi och hon utförde en skiss som förslag till en offentlig utsmyckning. Denna skiss presenterade hon nu för de ansvariga för kyrkobygget och den blev antagen! Det är en komposition i schattersöm med vita duvor som rör sig i en cirkelformad flykt in mot centrum. Bakgrunden är i blått linne med inslag av gula och gröna toner. Bilden symboliserar hur Anden leder till Kristus som världens ljus.

Den här utsmyckningen blev och är mycket uppskattad. Den kom att leda till Gerd Allerts mångåriga arbete med en mängd offentliga uppdrag i kyrkor, skolor, församlingshem och restauranger.

Ett väl utfört konstnärligt alster kräver stor handskicklighet, tekniskt kunnande och en väl utvecklad känsla för materialets begränsningar och möjligheter. Vävning är ett tidskrävande arbete som måste utföras med stort tålmod och omsorg om detaljerna. Valet av garn och vilken vävteknik som används är avgörande för slutresultatet.

För att visa på Gerd Allerts stora konstnärliga bredd, hennes formkänsla och förmåga att ge sina vävar liv och ett eget uttryck vill jag presentera ytterligare två av hennes offentliga utsmyckningar.

Katarina kyrka i Stockholm förstördes genom en förödande brand 1990 och återinvigdes 1995. Gerd Allert fick uppdraget att utföra en utsmyckning i västra korsarmen.

Ett krävande arbete som måste utföras med stor känsla och lyhördhet för vävnadens funktion och kyrkoarkitektens önskemål. Ove Hidemark ville ha inslag av guld i kompositionen eftersom det förekom i kyrkans inre utformning. Gerd Allert skapade en diptyk, *I detta tecken*, utförd i gobelängteknik med inslag av slingväv och flossa. Den är cirka tre



Gerd Allert, *I detta tecken*. 1995, Katarina kyrka, Stockholm. Foto: Lars Johnson.

gångar en och halv meter och motivet är ett kustlandskap med öar och hav. Redan på långt avstånd uppfattar man korsformen, i en ljusare färgton, med en blåstrad bladguldförsedd furuplanka som avskiljare i mitten.

Gerd Allert var en mångsidig konstnär som utförde mönsterritning för industrin men också utförde grafiska verk med motiv hämtade från naturen. Hennes tecknarbegåvning gav bladen spänst i linjeföringen och en tydlighet i svärtan. Hennes bilder var mörka men laddade av en kraft som både känns jordnära och symbolisk. Hon använde ofta de grafiska bladen som förlagor till sina vävnader.

Den konstnärliga bilden börjar där orden tar slut. Gerd Allerts konst präglas av djupt allvar och integritet. Det är en konst som talar till det djupt mänskliga inom oss och med den frihet vi har får vi tolka på vårt eget sätt.

Ett annat verk, som berört mig mycket är den 8 x 3,5 meter stora gobelängen, *Ett ljusets kors för Herrens hus*, i St Helena kyrka i Skövde utförd av Gerd Allert och invigd 2002. Den är sammansatt av tre våder i slingteknik, som silar ljuset på ett mjukt sätt. I dagsljus uppfattar man vådrets skiftningar utanför och med mörkret träder färgerna fram och guldinslaget glimmar i spotlightens sken.

Den mittersta våden med sin röda färg och inslag av guld symboliserar kärleken och heligheten. I de båda sidovävarna, som inramar den röda, tas de valvformer upp som finns i koret. Här är färgerna ljusa och luftiga. Den blå färgen symboliserar intellektet och står för tankens fria vandring, våra egna associationer.

När jag betraktar denna imponerande vävnad med de nämnda valvformerna minns jag några rader i Tomas Tranströmers ofta citerade och älskade dikt *Romanska bågar* som han skrev efter ett besök i en romansk kyrka.

”Skäms inte för att du är människa, var stolt!  
Inne i dig öppnar sig valv bakom valv oändligt.  
Du blir aldrig färdig, och det är som det skall.”

I sitt examensarbete skriver Gerd Allert: ”Det en bild kan säga oss kan ofta inte sägas verbalt och har ofta heller inget med sakliga fakta att göra. Dess språk är gemensamt för alla människor och med känslomässigt mottagande får vi veta vad bilden innehåller. Har vi inte övat oss i känslomässig mottaglighet, ser vi bara vad den föreställer.” Gerd Allerts förmåga att med sin konst få betraktaren att känna sig inkluderad, även när det är svårt att finna ord för det man känner och vill uttrycka, gör hennes konst mycket lämpad för miljöer, där människor upplever utsatthet och starka känslor som t ex sjukhus, hospice och kyrkor.

Genom att studera och söka efter detaljer i sina grafiska blad fick hon ibland inspiration till vävnader. Hon utförde också ofta sina vävar i stort format. Det ger en helhetsbild på avstånd men vid en närmare studie uppfattar man de olika färgnyanserna och hur hon blandat olika trådar för att nå de effekter hon vill uttrycka.

För att kunna förbereda en utställning, som skulle sättas upp i Kiruna 2010, fick Gerd Allert redan 2009 beskedet att hon var mottagare av Sten Kauppistipendiet, som delas ut av Kiruna Konstgille. Hon hade tidigare illustrerat sin moster Karin Blomqvists bok *Dikter i moll*. Dikter där författarinnan uttrycker tankar om livet och döden, om den sorg och saknad hon känner efter sin makes död. Boken blev mycket uppmärksammad och har använts i både vetenskapliga artiklar och i böcker om åldrande och sorg. De med stor lyhördhet och känsla utförda tuschlaveringarna omvandlade Gerd Allert till textila konstverk inför utställningen i Kiruna. Hon var mycket glad och stolt över att få ta emot priset men utställningen fick visas postumt eftersom hon avled 2010 strax före vernissagen.

Gerd Allert blev under sin livstid mycket uppmärksammad både genom många beställningsuppdrag och genom utställningar, ibland med maken Henrik Allert. Hon arrangerade också utställningen *Fem generationer kvinnor* i Binnebergs tingshus. Där fanns verk av hennes mor,

mormor, mormorsmor, en av döttrarna och hennes egna alster. Kvinnor, som alla varit engagerade i konstnärligt arbete.

Gerd Allert var med och bildade Falköping-Skövde Zontaklubb 1979. Zonta är en global organisation med medlemmar från olika yrkesgrupper som arbetar för kvinnors rättigheter genom stödjande insatser och påverkansarbete. Till hennes minne instiftade klubben 2010 ett stipendium för att stötta unga kvinnor i deras studier inom det konstnärliga området. Stipendiet skall användas till vidare utbildning och/eller personlig utveckling inom dans, konst, litteratur, musik och teater och delas ut vartannat år.

Avslutningsvis vill jag nämna att mitt möte med Gerd Allerts konst och konstsyn får mig att känna stor tacksamhet genom sitt direkta tilltal och den positiva syn de förmedlar.

Huvudsakliga källor:  
Henrik & Gerd Allert, *Gestaltning i lera och textil*. Waldemarsuddes utställningskatalog nr 65:01. Sthlm 2002.  
Bo Borg & Håkan Andersson, *Henrik Allert – konstnär utanför tiden*. Gerd Allert – livskamraten och kollegan. Skövde 2012

# Mina möten med Eva Hilds skulpturer

Gullbritt Weiland

Jag såg en skulptur av Eva Hild på Röhsska museet i slutet av 90-talet som fascinerade mig och som etsade sig fast i mitt minne. Det dröjde dock flera år innan jag träffade på Eva Hild och hennes skulpturer igen. 2010 besökte jag New York och besökte gallerier med modern konst. Helt plötsligt fick jag i ett skyltfönster se verk som påminde mig om den skulptur jag sett i Göteborg flera år tidigare. Det var den svenska skulptören Eva Hild som ställde ut sina vita skulpturer i organiska former av stengodslera på Nancy Margolis Gallery i Chelsea. Det var med stor glädje jag gick in på galleriet för att återknyta bekantskapen med denna konstnär som jag inte återsett sedan 1998. Där fick jag reda på att det var hennes andra utställning på galleriet, den första hade ägt rum 2005.

Mitt tredje möte med Eva Hild var en artikel i tidskriften *Konstvärlden* 2016, där omslaget pryddes av en för henne kännetecknande skulptur. I artikeln inne i tidningen kunde jag läsa om hennes konstnärskap, sätt att arbeta samt se bilder av hennes både svarta och vita skulpturer i stengodslera. År 2017 kunde jag uppleva henne på Djurgården i Stockholm där hon ställde ut sex storskaliga skulpturer på båda sidor längs Djurgårdsbrunnskanalen. Det var min första bekantskap med hennes skulpturer utförda i aluminium. Dessa stora verk utstrålade både lätthet och styrka genom sina organiska former och hålrummen ramade in den omgivande naturen.

Eva Hild är född 1966 i Lidköping, uppvuxen i Borås och bor nu i Sparsör utanför Borås. Hon är utbildad på Högskolan för Design och Konsthantverk i Göteborg med en Master of Fine Arts 1998.

Hennes första separatutställning var på Galleri Inger Molin i Stockholm år 2000. Sedan dess har hennes skulpturer visats på flera gallerier både i Sverige och utomlands. Hon finns även representerad på museer och konstsamlingar nationellt och internationellt bl a på Museum of Arts and Design i New York USA, Museum of Fine Arts i Boston USA, Sèvres Ceramics Museum i Paris Frankrike, Museum of Contemporary Ceramics i Shanghai Kina och Museum of Modern Ceramic Art i Gifu Japan. I Sverige finns hennes verk med i betydande samlingar såsom Nationalmuseum i Stockholm, Borås Konstmuseum och Röhsska Museet i Göteborg. Eva Hild har även tilldelats ett flertal priser, utmärkelser och stipendier både i Sverige och internationellt såsom det prestigefulla priset The Barnett and Annalee Newman Foundation Award.

Eva Hild är nu en av Sveriges mest framgångsrika skulptörer vars verk köpts och ställts ut på ett flertal platser runtom i Sverige. Ett verk som rönt stor uppmärksamhet är det stora konstverket *Rubato – free flow* framför Malmös nya konsert- och kongressanläggning, Malmö Live. Skulpturen är sex meter hög, sju meter bred och sex meter djup och tillverkad i gjuten aluminium och vitmålad. "Rubato free flow anspelar på en musikalisk komposition där man kan läsa in rörelse, rytm och klang. Hålrummens bubbel spelar mot väggarnas rytmiska struktur. En improvisation och frihet inom ramen."<sup>1</sup>

Hennes storskaliga utomhusskulpturer i aluminium kan man även bland annat se i Borås där den fyra meter långa skulpturen *Wholly* finns och i Stockholm utanför entrén till Regeringskansliet står skulpturen *Binär*.



Eva Hild, *Rubato – Free Flow*. Foto: Eva Hild

<sup>1</sup> <https://planteringsforeningen.se/projekt/rubato/>



Eva Hild, *Around*. Foto: Anna Sigge

Om skulpturerna utställda på Djurgården säger Eva Hild:

*Mitt arbete handlar om att gestalta tillstånd av rörelse, flöde och förbindelser i organiska ofta tunnväggiga skulpturer. Man kan se dem som rytmiska självporträtt, elastiska deformationer eller koreograferad asymmetri. Det är spännande att verken får ta plats i en utomhusmiljö och möta människor och natur. Varje skulptur talar sitt språk där de inre och yttre rummen samspelar med omgivningen.<sup>2</sup>*

<sup>2</sup> <https://www.mynewsdesk.com/se/galleri-andersson-sandstrom/pressreleases/eva-hild-paa-djurgarden-1897741>



Eva Hild, *Wave*. Foto: Eva Hild

Det material Eva Hild ofta förknippas med är svart eller vitmålad stengodslera, men i större verk har stengodsleran bytts ut mot hållbarare material som också tål utomhusmiljö som betong och metall. Det keramiska materialet, det sköra och känsliga med sina tunna väggar och matta ytor arbetar hon med på egen hand i sin ateljé utan krav på anpassning. Metall och betong uttrycker styrka och tålighet och detta kräver ett annat arbetssätt. Hon väljer ofta aluminium som medger att skulpturerna trots sin stora volym ser lätta ut. För att utföra en skulptur i aluminium måste hon också anlita ett gjuteri och kan inte slutföra verket i sin ateljé. När det gäller skulpturer för det offentliga rummet ska dessa också anpassas till den plats de är avsedda för, vilket gör det nödvändigt att hitta andra vägar för gestaltning.

Det var med leran som allting började. De keramiska figurerna är handbyggda och utgångspunkten är ofta en liten lerklump formad runt ett tomrum, ett hålrum. Formen växer väldigt sakta fram. Varje dag lägger hon till en liten "lerkorv" på det hon gjorde föregående dag och arbetar in dem med ett litet verktyg ring efter ring på den kropp

hon är på väg att forma. Hon tar hela tiden nya beslut om vidare utformning av verket. Hon jobbar varje dag med verk i olika faser av färdigställande. Mellan varven måste det framväxande verket packas in i tyg eller plast för att inte torka. Det behövs även torkperioder emellan så att leran blir hård och orkar bära den struktur hon avser att bygga. När skulpturen torkat slipar hon dem med sandpapper för att få en slät yta och definierade linjer. Skulpturen bränns sedan i två steg. Först i cirka 950 grader följt av slipning och sedan i cirka 1100 grader. De vita skulpturerna sprayas sedan med kaolin, en vit finkornig porslinslera och de större skulpturerna ytbehandlas med silikatfärg. Ett långsamt och meditativt arbete. En stor skulptur kan ta upp till två år att färdigställa. För Eva Hild är hantverket oerhört viktigt och det som hon älskar.

Eva Hilds skulpturer är som kroppar exponerade för tryck och rörelse. Hålrummen, luften och tomheten i skulpturerna definierar verken. Såväl utsida som insida är presenterad och de avancerade formerna uttrycker både skörhet och kraftfull styrka på samma gång. De abstrakta formerna rör sig in och ut genom sig själva och trots att skulpturerna kan vara voluminösa präglas de av lätthet.



Eva Hild, *Wiggly*. Foto: Anna Sigge.

## Henrik Allert – med leran som uttryck

Kerstin Stål

**K**onstnären Henrik Allert är intressant i sitt konstnärskap med tanke på hans bakgrund och hans sätt att uttrycka sig konstnärligt. Han är skulptör, målare, grafiker, keramik och glaskonstnär och han arbetar ofta med kraftfulla former av både människor och djur. Grunden till de material han använder och till många av motiven kan härledas till hans barndom och uppväxt – därför börjar berättelsen där.

Henrik Allert föddes 1937 på släktgården Ängen på Billingens sluttning ner mot Skövde. Familjen var en småbrukarfamilj med sju barn. Uppväxten präglades av en varm och vardaglig kristendom, stark arbetsmoral och strävan mot entreprenörskap. På gården fanns kor, hästar och grisar vilka blev en naturlig del i Allerts uppväxt. Han präglades av närheten till naturen och dess växlingar samt den närhet till både liv och död som ett liv på landet ger insikter i. Så småningom tog han över föräldragården med jordbruket och drev verksamheten med gamla jordbruksmetoder. Han försökte undvika den allmänna mekaniseringen som ökade inom jordbruksnäringen under 1950-talet efter-

som han ville ha närheten till djur och natur. På gården fanns vid denna tid en liten djurbesättning bestående av får, kor, hästar och höns.

Parallellt med jordbruket började han uttrycka sig konstnärligt genom att måla i olja. Han upptäckte även leran som ett konstmaterial, lera som han hämtade från sina åkrar. Då det blev allt svårare att livnära sig på jordbruket vände han sitt fokus mot konsten. Han sökte och kom in på Konstfack i Stockholm men tackade nej när han väl blev antagen. Istället gick han en skulptörutbildning 1962–1966 på Slöjdföreningens skola i Göteborg där han lärde sig att skulptera och hantera keramiska tekniker som att bränna lera. Under studietiden träffade han Gerd Stenberg som han senare gifte sig med. Hon studerade på textillinjen och blev med tiden en skicklig textilkonstnär. Efter utbildningen flyttade de båda till släktgården Ängen (där Henrik Allert bor än idag) och han hade sin inkomstkälla från lärarjobb inom teckning och visuella uttryck. Dessutom var han formgivare av prydnadsföremål vid Rörstrands porslinsfabrik i början av 1970-talet.



*Förvandling*, 1993, Skövde konstmuseum. Foto: Skövde konstmuseum



Fågelman, 1984, bild från boken *Henrik Allert* av Bengt Lagerkvist, Raster förlag. Foto: Lars Karlén och Anders Qvarnström

En viktig milstolpe i Allerts konstnärsvägar var hans första separatutställning 1971 på galleri "Hos Petra" i Stockholm. Utställningen benämndes "Liv ur lera" och denna blev ett genombrott för hans konstnärskap. Han kunde konstatera att lera var ett material där han kunde förmedla sina personliga existentiella tankar och känslor och som tilltala-

de en publik. Före utställningen hade han sagt sig själv att om försäljning av konstverken översteg 10.000 kronor skulle han sluta som lärare och enbart ägna sig åt konsten. Han sålde för 12.000 kronor! En skulptur – *Oljeskadad Fågel* – såldes till Nationalmuseum i Stockholm vid denna första separatutställning.

Henrik Allert har flera uttrycksätt i sina konstnärliga verk men tyngdpunkten ligger på skulpturer i lera. Konstverk i lera med keramisk bränning har skapats under hela hans konstnärliga liv. Han har experimenterat och testat hur detta material och olika tekniker kunnat användas i konsten. På 60- och 70-talen användes i Sverige keramiklert huvudsakligen till bruksföremål men Allert utvecklade sätt att använda lera i riktning mot rena konstverk. Han inspirerades av progressiva keramikere från utlandet och främst av Peter Voulkos från USA:s västkust. I Sverige fanns keramikern Hertha Hillfon som också jobbade gränsöverskridande med keramiken i riktning mot fri konst. Under hela sitt konstnärsliv har Allert fortsatt att utveckla tekniken och utformningen av lera till uttrycksfulla och nydanande konstverk.

Eftersom Henrik Allert hela sitt liv bott på gården Ängen, med sin koppling till växtlighet och djur, har han ett mycket nära förhållande till naturen och dess livsbetingelser. Han hämtar sin kraft och inspiration i konsten från denna symbios och han har en stark intuitiv känsla för naturens ordning och för dess skönhet. Han plockar upp naturens former och strukturer för att ge åskådaren en koppling till det ursprungliga i naturen och hur människan hör ihop med densamma. Inte konstigt att Allerts motiv i konsten ofta är djur. Han har bland annat intresserat sig för fåglar och då avbildat måsar, duvor, korpar och svalor. Även de djur han haft omkring sig hela livet används i hans konstverk såsom får, kor och hästar. Det är oftast huvuden han skapar, fokus läggs på huvudform och djurets uttryck. Även djurkraniet är ett återkommande motiv då det cykliska förloppet med liv och död är naturligt för honom i livet nära naturen. Ytterligare en variation på huvudet som motiv är hans verk i form av ansiktsmasker. Från kraniet till ett levande huvud och vidare till en mask över ansiktet är ett uttryck för Allerts syn på livets kretslopp – där vi alla blir demaskerade i döden. Ansiktsmaskerna i livets skiftningar utformas ibland som en sammansmältning av ett djurs och en människas anletsdrag. Ett exempel på detta är skulpturen *Fågelman* från 1984.

Skulpturen kan ses som en mask där ansiktets komposition av ögon, näsa och mun är mänskliga medan huvudets form är fågellik då ansiktet är avsmalnat framåt och ögonen sitter på ansiktets sid-

or. Även den mänskliga näsan har drag av en näbb vilken kan uppfattas som en kombination av människa och fågel.

Henrik Allerts verk utstrålar både enkelhet och komplexitet samt en form av motsatsförhållanden som liv/död och människa/djur. Hans konst kan ses som expressionistisk med dramatiska former och samtidigt minimalistisk i sin utformning. Med enkla medel skapar han uttrycksfulla skulpturer utan att överarbeta dem.

Allert beskriver med egna ord sin konst på följande sätt: "Jag jobbar både mycket omedveten och mycket medvetet. Jag vill säga det enkelt. Det är viktigt för mig att ha ett mellanrum mellan betraktarna och min egen smärta i livet. Det personliga är alltid med, men jag vill göra det mer allmänt också. Jag vill att mina verk inte ska lämna åskådaren någon ro."

Henrik Allert använder olika formspråk och material i sina konstverk. Förutom den brända lera, som varit dominerande genom åren, skapar han bilder genom oljemålning, via nål och kopparplåt i grafiken och genom glasskulptering.

Kulturskribenten och konsthistorikern Bo Borg uttalar sig på följande sätt om Allert: "Henrik Allert har en unik position i konstlivet. Han tillhör det fåtal konstnärer som har både konstexperternas och den breda publikens uppskattning. Det ena utesluter annars oftast det andra". På grund av denna uppskattning säljer han bra på galleriutställningar och han är dessutom representerad i prestigefulla museisamlingar som Nationalmuseum i Stockholm, Röhsska museet i Göteborg, Skövde Konstmuseum, Borås Konstmuseum och Norrköpings Konstmuseum. Han är även representerad vid de svenska ambassaderna i Peking och Kairo.

Källor  
Borg, Bo, *Henrik Allert – ett konstnärsliv*, <https://boborg.se/2019/06/25/henrik-allert-ett-konstnarsliv>, hämtat 2020  
Borg, Bo, Andersson, Håkan, *Henrik Allert konstnär utanför tiden*, Skövde, 2012  
Lagerkvist, Bengt, *Henrik Allert*, Stockholm, 1991  
Stalfelt, Pernilla, *Henrik Allerts "Fågelman" – en närstudie*, Örebro, 1988

# Skulptur i Pilane

Marianne Frisk

**P**ilane är en skulpturpark på Tjörn som ligger i ett kulturlandskap med mångtusenåriga fornlämningar, gravfält och ett 90-tal domarringar. Naturen är karg, men på sommaren rik på vilda växter. Gravfältet ägs av Riksantikvarieämbetet och arrenderas ut som fårbetesmark. Skulpturparken är i privat ägo, Pilane Heritage Museum.

Initiativtagare till skulpturparken är Peter Lennby, journalist och fotograf.

Den första utställningen arrangerades 2007 och sedan dess inbjuds varje år utställare av internationell klass. Som exempel kan nämnas Erwin Wurm, Tony Cragg, Alice Aycock, Jaume Plensa och Laura Ford.

Brittiska The Guardian utsåg 2016 Pilane till en av Europas tio främsta skulpturparker med nomineringen: "kombinationen av det naturliga kulturlandskapet och internationell nutidskonst är vackert och tankeväckande".

## Anna har kommit för att stanna

2016 lånades *Anna* till Pilane för tre år. Den är skapad av den spanske världskände konstnären Jaume Plensa och den transporterades från Barcelona i delar för att monteras på plats.

Skulpturen är gigantisk, 14 meter hög. Materialet är glasfiber och marmorpulver. För att klara vindarna på Tjörn är den monterad på en 20 ton tung plint.

Skulpturen är ett ensamt ansikte som lugnt och stilla blickar ut över havet och sprider energi. Pilane Heritage Museum ansåg att hon blivit en del av kulturlandskapet och arbetade för att Anna skulle bli kvar. Glädjande nog har man lyckats med det. Man vill sätta västkusten på kartan med en sevärdhet i likhet med Eiffeltornet i Paris och Frihetsgudinnan i New York.

Kostnaden är över 10 miljoner kronor.

## Jaume Plensa

Konstnären Jaume Plensa föddes i Barcelona 1955. Med sina människofigurer utforskar konstnären mänsklighetens universella teman: kärlek, misströstan, minne och språk. Skulpturerna verkar vilja mana oss att stanna upp och reflektera inåt. Han önskar att hans verk ska bära ett budskap om hopp. Skulpturerna utförs i stål, glasfiber, syntetiskt harts, järn och alabaster.

I Sverige har Jaume Plensa haft utställning på Artipelag och skulpturer av konstnären finns representerade i Göteborg, Borås och Umeå.



Jaume Plensa, *Anna*, 2015, glasfiber, marmorpulver, 1400x430x570 cm. Heritage Museum. Foto: jaumeplensa.com



# Barcelonastolen

## – en snart 100-årig designklassiker

**Britt-Mari Augustsson**

**V**i har väl alla sett *Barcelonastolen* i något sammanhang vid något tillfälle. Hur ser denna ikoniska stols historia och bakgrund ut och hur aktuell är den idag?

Bilder och hänvisningar till stolen dyker upp på en mängd olika forum – från litteratur om designhistoria och konstböcker till inredningsmagasin, som rekvisita i spelfilmer och reklamsammanhang samt på sociala medier. För konst- och designintresserade finns fördjupande litteratur om stolen och dess utformning. För andra ses stolen som en kvalitetsmarkör och statussymbol. Kort sagt syns *Barcelonastolen*, efter snart ett århundrade, fortfarande frekvent på många olika plattformar.

Stolen skapades till Tysklands utställningspaviljong på Världsutställningen i Barcelona 1929. Stol-designen utformades av arkitekten Ludwig Mies van der Rohe i samarbete med möbelformgivaren Lilly Reich. Stolen, i två exemplar, var alltså placerad i Tysklands paviljong som oftast omnämns som Barcelonapaviljongen. Denna paviljong, som också designades av Mies van der Rohe, var en nyskapande modernistisk byggnad med enkla och rena former, stora glaspartier, öppen planlösning och med genomgående exklusiva material. Byggnaden väckte uppmärksamhet och blev en symbol



Barcelonastol med ottoman. Bild från Wikimedia Commons.

för begreppet "less is more". *Barcelonastolen* designades med samma formspråk som paviljongen i en ny modernistisk stil och kunde ses som en del i helheten avseende paviljongens exteriör och interiör. Paviljongen var minimalistisk även inredningsmässigt – de två stolarna var det sparsamma möblemanget och utstrålade både enkelhet och exklusivitet. Det fanns ett syfte med dessa stolar och det var att erbjuda bekvämlighet till Spaniens kungapar, kung Alfonso VIII och drottning Eugenia Victoria, vid Världsutställningens invigningsceremoni 20 maj 1929.

Arkitekten och formgivaren Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) ses som en av de mest tongivande personerna i den nya moderna arkitektur- och designrörelsen som uppstod på 1920-talet. Modernismens intåg påverkades av industrialismen, samhällsförändringar, nya kulturella uttryck och ekonomiska faktorer. Inom konsten släpptes taget om den föreställande konsten och fokus sattes på färg och reducering av detaljer. Dessa förändringar sågs även inom formgivning och arkitektur. Under Mies van der Rohes karriär designade han möbler i djärva minimalistiska former likväl som skyskrapor i glas. Han var verksam vid Bauhauskolan under 1930-talet där modernismens uttryck utvecklades av kreativa formgivare och konstnärer som Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Vasilij Kandinskij och Paul Klee. Bauhauskolans modernistiska formspråk skapades med inspiration från tidigare hantverkstraditioner med tillägg i form av kopplingar till industriell produktion.

Lilly Reich (1885–1947) samarbetade med Mies van der Rohe (de var samtidigt ett par privat) i utformningen av den nya modernistiska stilen på möbler och inredning.

*Barcelonastolen* designades således i enlighet med de nya modernistiska idéerna om minimalism. Den utformades med en svängd X-formad metallram, läderband som stomme och med stoppad sittdyna och ryggstöd i skinnklädsel. Ramen svetsades och polerades för hand. Ornament och överflöd uteslöts, i stället lades fokus på enkla linjer och funktion där rytmiska former skapades. Mies van der Rohe utformade en enkelhet i stolen nära kärvhetens gräns och med en klarhet i formen med dess förfinade material. Utförandet utgick från funktionalitet samtidigt som stolen tillverkades i gedigna material som stål och skinn. Den svängda X-formen i metallramen kan ses inspirerad av klassiska möbler och den perfekt proportionerade designen ger en känsla av elegans. I tillägg till stolen designades en ottoman i samma material och de två delarna tillsammans gav en fåtöljliknande karaktär.

Mies van der Rohes designarbete följde den modernistiska utvecklingen som hade ett nära samband med mekaniseringen, standardiseringen och massproduktionen. Formgivningen utgick från enkelhet och funktion och vände sig medvetet till industrisamhället för att tillgodose nya krav. Dessa parametrar syns i *Barcelona-stolens* design med svetsade stålrör i rena linjer. Formen reducerades till en universell form som skulle passa många.

Lite kuriosita – denna modernistiska stol med sina enkla linjer och harmoniska proportioner kan ses likna formen hos egyptiska vikstolar från 2000–1500 f.Kr. Nyskapande sker ständigt men kopplingar till vår bakgrund och historia kan alltid upptäckas.

*Barcelonastolen* tillverkas fortfarande och idag kan utformningen se ut på olika sätt. Sittdynan och underredet är fortfarande desamma men dynans färg och material kan skifta. Den kan ses i skinn, som i originalen, i ett flertal olika färger (t.o.m. rosa) samt även i mönstrat tyg.

Varumärket *Knoll* säljer stolen på licens sedan 1930-talet. Detta USA-baserade företag säljer olika möbler men fokus ligger på den ikoniska stolen av Mies van der Rohe. Vid nyinköp av stolen idag är priset ca 75.000 kronor. En originalstol från 1929 betingade ett pris på 1.649.218 kronor vid en auktion på Christie's i London 1997. Då stolen varit mycket populär ända sedan 1930-talet har kopiering uppstått i olika former. På internet kan man hitta kopior för omkring 5.000 kronor.

Denna ikoniska designstol verkar vara lika uppskattad idag som vid lanseringen för snart 100 år sedan. Stolens enkelhet och elegans synes tilltala och behaga oss människor.

Källor:  
Fundació mies van der rohe barcelona, broschyr *Mies van der Rohe Pavilion*, Barcelona, 2016  
Miller, Judith, *1900-talets design*, Tukan förlag, 2009  
Sparke, Penny, *Design 1900-talets pionjärer*, Albert Bonniers förlag, London, 1998  
Vihma, Susann, *Designhistoria – en introduktion*, Raster, Helsingfors 2003



Barcelonastolen i Barcelonapaviljongen. Bild från Wikimedia Commons.

# Skulptur

## – ur ett östgötskt perspektiv

Stefan Hammenbeck

**K**ristushuvudet från det i övrigt förlorade triumfkrucifixet från Kaga kyrka påstods i Svenska Turistföreningens årsskrift Östergötland 2000 vara vår regions äldsta skulptur från 1135.

Att huvudet är en av de äldsta bevarade kyrkliga skulpturerna äger sanning. Till skulpturkonsten hör även den frontala skulpturen, reliefen i olika material eller kombinationer, kinetisk skulptur i vilken rörelsen är central, funna objekt, objekt trouvé eller ready-mades, vilka genom kontextflyttning getts konstnärlig innebörd samt de plats-specifika. Med beaktande av detta måste tidsgränsen avsevärt vidgas.

För flera år sedan såg jag i en film hur Ivar Johnsson i juni 1939 med hjälp av en ny elektrisk borrhälsfräs framåtlämnade i sin marmorfris *Arbete och livsglädje* på Östergötlands museums fasad. Det slog mig, att han arbetade på samma sätt som häll- och runristare – att ur ett materials yta ta bort för att skapa en figuration, alltså bokstavligt teckna i sten.

Våra hällristningar och runstenar, hur anonyma deras skapare än är, hör till vår regions äldsta skulpturer. Tiden mellan dessa och Johnssons relief handlar om flera årtusenden. Tanken svindlar hur samma teknik använts för visuell kommunikation.

Runstenen vid Ledbergs kyrka från 1000-talet har bildframställningar medelst uthuggen relief, nu ifylld med röd färg, vilket gör den till en av våra främsta i sitt slag. Men konstnären och ristaren är okända för oss. Om vi skall finna något konstnärnamn måste vi rikta blickarna framåt, mot medeltiden och kyrkorna. En dopfunt i Tingstads kyrka från sekelskiftet 1200 tillskrivs mästern Sighraf, men får betraktas som importvara från Gotland. Från slutet av 1200-talet är Rogslösas kyrkdörr

med dess makalösa smidesrelief, vars ikonografi för oss ut på den europeiska kontinenten. Den för oss namnlösa konstnären är ingen vanlig smed utan tveklöst en specialiserad konsthantverkare. Detta kan inte ha varit hans enda uppdrag. Känd till namnet är däremot Asmunds i runskrift signerade smide på Väversunda kyrkas dörr.

Något fritt skapande i modern betydelse torde helt saknas innan senare delen av 1800-talet. Konstnärlig produktion förutsatte en beställare och från medeltiden och långt fram i tiden är denne främst kyrkan. Den konstnärliga formen var då avhängig funktionen, och är det fortfarande i kyrkliga uppdrag. Under 1500-talet trädde fler beställare



Ledbergsstenen, runsten Ög 181, h 287 cm, Ledbergs kyrka. Motivet delvis hämtat ur myten om Ragnarök. Skeppet på denna bildsida är Nagelfar. Foto: Stefan Hammenbeck



Michael Hacke (ca 1620–1673). Detalj av bild- och stenhuggarens egen gravhäll med arbetsverktygen. Vårfrukyrkan, Skänninge. Foto: Stefan Hammenbeck

fram med nya uppdrag för konstnärer, som kungamakten och adeln. För skulptörer handlar det om byggnadsanknutna uppdrag. Vadstena slott kan nämnas i detta sammanhang och från 1600-talet kan Löfstad slotts fasadfris med byggherrens och hans hustrus porträtt vara ett bra exempel. Men det är kyrkans behov som är mest omfattande. Även epitafier, tombor, kenotafier eller skengravar, gravstenar och gravhällar krävde en skulptör eller stenhuggarmästare.

Bildhuggaren Michael Hacke, som dog i Skänninge 1673, är en av sitt århundrades mest kända i Östergötland. Han har efterlämnat ett stort antal dopfuntar, epitafier och gravstenar varav många var uppdrag för kyrkor i Östergötland. Ett antal av dem är signerade. Hans egen av honom själv huggna intressanta gravsten finns i koret i Vårfrukyrkan i Skänninge. Fler bildhuggare verkade både före och efter Hacke i Östergötland och kan genom mångårig verksamhet i vår region, även som invandrade, betraktas som neutraliserade östgötar. Peter de la Roche från Nederländerna var

under fyrtiofem år fram till sin död 1599 verksam vid Vadstena slott. Östgöte av födsel var däremot Niclas Österbom (död 1776) som efter utbildning i Stockholm etablerade sig i Norrköping med burkskap i snickareämbete och han skulpterade ett antal predikstolar för främst kyrkor i Linköpings stift. Hans mästerverk är predikstolen i Linköpings domkyrka, invigd 1745 men först 1932 rekonstruerad och restaurerad genom bemålning och förgyllning i guld och silver.

De kyrkliga uppdragen utvidgades under 1800-talet när av platsbrist och hälsoskäl nya griftegårdar började anläggas, skilda från kyrkobyggnaden. Nya uppdrag uppkom därmed för skulptörer med att formge gravmonument. Endast ett vill jag nämna, måhända ett udda, nämligen det på Linköpings griftegård vid Malmslättsvägen över den riksbekante Onkel Adam (med dr Carl Anton Wetterbergh, död 1889). Onkel Adam var i livet en reslig man och den höga odekorade gravstenen kan ses som en symbolisk bild av honom. Den har kompletterats med en framförliggande bronsrelief med lyran och Asklepiosormen samt eklösvikstjär



Gottfrid Larsson (1875–1947). *Såningsman* (östgötabonde från 1880-talet), en av tre figurer ur det aldrig utförda Lantbruksmonumentet 1930–1935. Bronsskulptur Vallerstad kyrkogård. Foto: Stefan Hammenbeck

som ikonografiska symboler för den dödes yrkesverksamheter. Reliefen är signerad av sonen Bernhard Wetterbergh. De nya griftegårdarna anlades som en annan form av städer – för de döda – med avtryck av olika tiders moden och stildrag. Någon har påpekat att 1950-talets gravstenar är rätt lika tidens moderna brödrostar! Det finns visst fog för det. Idag är gravstenar på grund av att de i stor omfattning tas bort även om de kan betraktas som skulpturala konstverk, ett hotat kulturarv.

Förändringarna i 1800-talets västerländska samhällen genom industrialisering, inflyttning till städer, långsamma men ofrånkomliga förändringsprocesser i synen på demokrati och ekonomisk utveckling ledde till ett för konstnärerna efterhand

allt starkare oberoende av beställares uppdrag. Det är en lång och komplicerad händelsekedja som har med demokratiseringen av individen att göra och innebär att konstnären under 1800-talet slutligen blir sin egen huvudperson i konstnärskapet. Uppkomsten av en privatekonomi men även städernas utveckling genom medveten planering innebar nya uppdrag för skulptörer. Någon måste ju formge t.ex. de många gjutjärnsfontäner med vattenkonster som behövdes för städernas nyanlagda parker. För nyanlagda eller omgestaltade torg krävdes utsmyckning som inte sällan knöts till historiska personer eller händelser. Monumentet över den "segersälle och fredssälle" kung Carl XIV Johan i Norrköping från 1846 är som många av



Gottfrid Larsson (1875–1947). *Skördeman*, en av tre figurer ur det aldrig utförda Lantbruksmonumentet 1930–1935. Bronsskulptur Gottfrid Larssons skulpturmuseum, Vadstena. Foto: Stefan Hammenbeck

liknande personanknutna verk inte av en i Östergötland verksam bildhuggare. Ludwig Michael Schwanthaler i det här fallet var bayrare.

På frågan om moderna skulptörer med anknytning till Östergötland vill jag börja med Alfred Nyström (Medevi 1844–1897 Djursholm). Likt många av 1800-talets konstnärer kom han från enkla förhållanden – Nyström var smedson, andra var bondpojkar. Tack vare mecenater kunde han genomgå Konstakademien. Bellmansstatyn från 1872 i Stockholm, för vilken Strindberg satt modell, gjorde honom känd. Åren 1872–1884 vistades han i München och Rom. I Rom högg han 1884 i finaste Carraramarmor skulpturgruppen *Hagar och Ismael*, som efter flera skadegörelser magasinades efter att länge ha stått utanför Östergötlands museum. Nyström hade en beundrare i Linköping i Anton Ridderstad, Östergötlands museums grundare. För sin Berga minnespark lät han efter Nyströms död i brons gjuta dennes *På vakt för fosterlandet*, som föreställer vår nations personifikation Svea som sköldmö med lejonet. Den finns fortfarande i minnesparken.

Av stor betydelse för skulpturkonsten är Gottfrid Larsson. Han var född 1875 i Vallerstad utanför Skänninge. Även om han dog i Stockholm 1947 och hade tillbringat många år utomlands, främst i Paris, och hade sin hemvist i Stockholm, höll han alltid starkt fast vid Östergötland och måste betraktas som östgöte. Kort tid före sin död planerade han att flytta sin ateljé utanför Trosa till Vadstena och skapa ett skulpturmuseum. Hans hustru fullföljde planerna.

Gottfrid Larsson förtjänar ett eget kapitel. Det skall han få i en separat bok som jag arbetar med. Här skall i korthet fokuseras på ett par saker. Han var en av initiativtagarna till bildandet av Östgöta Konstförening och deltog aktivt i verksamheten fram till sin död. Han var mångårig utställningskommisarie och till föreningens största utställning i Skänninge 1929 fick han uppdraget att utan jurybedömning visa det som skulle bli hans mest omfattande utställning. Larsson hade när det på 1930-talet blev aktuellt med en ny museibygnad i Linköping hoppats på att få sitt Lantbruksmonument placerat på Vasatorget (i dag Raoul Wallenbergs plats), som var tänkt som museets skulpturpark. Han hade arbetat länge med det men muséets unga arkitekter hade själva bundit upp Ivar Johns-

son för museibygnadens utsmyckning. Lantbruksmonumentets tre fristående skulpturer har efter Larssons död gjutits i brons och finns dels på Vallerstad kyrkogård, dels i Vadstena. Från Larssons livstid finns i Linköping *Fontänfigur*, som invigdes i Järnvägsparken 1922. I Norrköpings rådhus finns i trapphallen *Klokheten och Rättvisan*. Hans stolte *Arbetare* restes 1917 i Vasaparken i Stockholm. Gipsen den gjöts efter finns i skulpturmuseet i Vadstena. En pedagogiskt betydande gärning utförde han som lärare i skulptur i den konstskola som han drev i Stockholm 1921–1932 tillsammans med målaren Edward Berggren. Larsson var en uppskattad lärare och bland hans kvinnliga elever finns Carin Nilson (Linköping 1884–1973 Stockholm). Av Nilson finns inget utomhus placerat offentligt verk. Till hennes främsta verk vill jag räkna porträttet av landshövdingenskan Alice Trolle i patinerad brons från 1931. Trolle är så levande och kärleksfullt återgiven att jag tycker mig förnimma hennes andetag.

Födda på hitsidan av sekelskiftet 1900 var Gunnar Nilsson, från Karlskrona men uppväxt i Finspång och under livstiden bosatt i Paris, och Stig Blomberg, född i Linköping men med Stockholm som bostadsort. Med Nilsson höll museet i Linköping kontakt. *Varens hundra* köptes med stadens fondmedel och placerades i Trädgårdsföreningen. Den stals år 2000 och har inte återfunnits. Av Blomberg finns offentliga verk i Linköping, Norrköping och Åtvidaberg. Hans konstnärskap är nästan överskådligt rikt och han kan tveklöst beskrivas som "sin tids mest svenske skulptör". Mellan 1933 och 1965 deltog han tolv gånger i Östgöta konstförenings jurybedömda utställningar. Blombergs *Strömmen* i Ekebergsmarmor från 1953 för Linköpings elverks nya byggnad, vid Stångån nära Drottningbron, får exemplifiera hans motiviskt ofta platsspecifikt utformade verk. Nu strömmar väl inte Stångån så som den symboliska kvinnan framträder i vattenrörelsen. Men det är ett ovanligt elegant och lekfullt verk av figuration och abstrakt innehåll. *Strömmen* har flyttats till Tekniska verkets nya kontor på Brogatan och där placerats på en konstgjord gräskulle. Därmed har det förlorat sin ursprungliga kontext.

Ett betydande konstnärskap inom skulptur svarar Elis Nordh (1918–1984) för. Han kom som utbildad träbildhuggare till Östergötland 1940 och



Carin Nilson (1884–1973), Alice Trolle, bronsskulptur 1931, h 47 cm.  
Efter Lars Ekelunds foto i Bo Sylvans & Stefan Hammenbecks bok *Om konst – Östgöta konstförening 90 år*, 2011

bosatte sig i Norrköping. Hans konstnärskap väntar på en grundlig beskrivning. Han är jämnårig med de redan omskrivna "1947 års män". Analys behövs av Nordhs arbetsätt i jämförelse med dessa och av eget kinetiskt gestaltande för att förstå rikedomerna i hans verk. I Norrköping finns flera av hans offentliga verk. *Trollrunan* i Hageby är från 1961–62. I samarbete med arkitekten Bo Sundberg utförde han, för flera av dennes byggnader i staden, reliefer i sten och metall. *Pärlfiskarna* i Mjölby från 1971 har flyttats och saknar det viktiga vattnet. *Slussvaken* i Söderköping från 1982 är ett av hans sista verk. För Bo Sundbergs Berga kyrka i Linköping (invigd 1978) utförde Nordh ljuskronan ovanför altarplatsen. Den är cirkelformad runt ett kors med liksidiga armar och i tolv abstraktioner har Nordh tolkat apostlarna.

### Sammanfattning och avslutning

Jag hoppas att min artikel visar på behovet av en östgötsk konsthistoria för att förmedla kunskap om och synliggöra de betydande konstnärskap

som är knutna till vår region. Jag har i denna min artikel bara kunnat ta upp ett fåtal av skulptörerna. När jag nu skriver detta säljs på auktion flera skulpturverk av norrköpingsbaserade Åke Hercules (1926–1994). Hans konstnärskap måste också skrivas. Från vår egen tid har vi även de konstnärer som arbetat med konsthantverkets traditionella material men som varit och är gränsöverskridande i gestaltungsformerna. På motsvarande sätt har bildkonstnärer omsatt måleriets yta till tredimensionell form, alltså skulptur.

En god början till en östgötsk konsthistoria är den jubileumsskrift som arbetas på för Östgöta Konstförening med anledning av föreningens hundraårsfirande 2021. Planen är att den i slutet av året därpå skall ligga "nybakad" på bokborden. Det sammanfaller med att det då är hundra år sedan konstföreningens första jurybedömda utställning visades. Genom Östgöta Konstförenings ända in på 1980-talet öppna jurybedömda salonger, även för konstnärer som var födda men avflyttade eller tidigare verksamma i regionen, kunde fruktbarande kontakter hållas vid liv som t.ex. med Inga Bagge (1916–1988) vars i svensk konst centrala och nyskapade skulpturverk antingen gjorda som ready-mades eller i nya material som plexiglas, dessvärre inte finns i Östergötland.



KONST-  
HISTORISKA  
KLUBBEN  
LINKÖPING