

# KONST VETAREN 2022



## KONSTVETAREN 2022

### INNEHÅLL

Ett Artemisia Gentileschi-mästerverk på okonventionell turné i Storbritannien

LEFTERIS SPYROU

Den stora Leonardo da Vinci-fresken – ett olöst mysterium

BRITT-MARI AUGUSTSSON

Giovanni Morellis konnessörskap –  
Arvet från Serendippos tre prinsar

GARY SVENSSON

Konstkritikens historia

CHRISTER FÄLLMAN

”Verkligheter” – ny basutställning på Östergötlands museum

MELANIE KLEIN

Bildanalys: Eugène Delacroix, *Friheten på barrikaderna: 28 juli 1830*

GUNILLA DEREFELDT

ADa-gruppen – en lek med konsthistorien

THOMAS EDETUN, STEFAN TELEMAN

### KONSTVETAREN 2022

Ansvarig utgivare: Eva Flogell

Redaktion: Ingrid Andersson, Britt-Mari Augustsson, Cecilia Lindheimer

Grafisk form: Mats Fredrikson

Omslagsfoto: framsida Ljusdesign, baksida Thomas Edetun

Tryck: ALA-tryck 2023

## Ordföranden har ordet

År 2022 har inneburit en nystart efter pandemin för samtliga verksamhetsområden inom Konsthistoriska klubben. Medlemsmöten i vår speciella form, Art after Work, föreläsningar med välrenommerade föredragshållare och resor med utmärkta guider, plus alla våra seminariegrupper som nu är igång med regelbundna möten. KKL har öppnat fler kanaler för information och kommunikation som ersättning för brev med postgång. Förutom hemsidan hittar du oss på Facebook och Föreningsnytt i Corren. Även vår medlemsskrift *Konstvetaren* är naturligtvis ett sätt att nå alla medlemmar och att medlemmar också kan göra inlägg i det pågående tankeutbytet. Vi är glada över att vår redaktionsgrupp stimulerar till skrivande, och ser till att ett nummer färdigställs varje år, så att dokumentationen hålls levande i en förening som nästa år fyller 50 år. *Konstvetaren* som sammanhållande diskussions- och kunskapskälla för KKLs medlemmar stödjer vår profil som förening för konstbildning.

I detta nummer får du kännedom om när ett enskilt konstverk kan ge upphov till magisk påverkan. Gunilla Derefeldt gör en djuplodande analys av Delacroix målning *Friheten på barrikaderna*, som har blivit ett portalverk för människans strävan efter frihet.

Lefteris Spyrou följer Artemisia Gentileschi, en av de få kvinnliga konstnärerna, som vi känner till från början av 1600-talet. Hennes mästerverk från 1615–1617, återupptäckts ur historiens djup och kommer först in i konstmuseernas värld. Därefter visas det i vardagliga miljöer och får stor uppmärksamhet som ett led i ”konst för alla”.

Britt-Mari Augustsson berättar om ett olöst mysterium i renässansens Florens. Leonardo da Vincis förlorade väggmålning från början av 1500-talet. Denna väggmålning som antas vara övermålad och som söks med olika tekniker. Det spekuleras om att Vasari lät bygga en vägg framför da Vincis målning innan han målade över denna.

Thomas Edetun och Stefan Teleman tar hand om en annan upptäckt ur historien: ADa-gruppen som man kan jämföra med mellankrigstidens berömda dadaister. Här får vi veta hur ADa-gruppens alster har kunnat visas på Galleri Kameleont i Norrköping. Hur det nyöppnade Östergötlands museum pedagogiskt organiserat sin basutställning berättar Melanie Klein.

Att bli konstännare eller konstkritiker kräver djupa kunskaper. I två olika artiklar får vi veta om detta. Christer Fällman beskriver konstkritikens historia där han går långt bak i tiden och hittar spår av konstkritiken. En av hans källor menar att konstkritik handlar om att ”beskriva, tolka och värdera konstverk”. Som med mycket annat har diskussionen handlat om olika synsätt på konstkritikens ideologiska grund. Har det varit naturalistiska förnuftsstyrda eller romantiska känslostyrda förhållningssätt, som varit förhärskande? Detta reder Fällman ut i sin artikel. I Gary Svenssons artikel diskuteras vad som kännetecknar en kännare eller som vi också säger, en konnässör. Är det perception- eller härledningsförmågan eller konsten att systematisera eller annat?

Konstvetaren har denna gång tyngdpunkten på konstens historiska rötter, som hjälper oss som söker härleda olika fenomen i konsten. Vi tackar alla skickliga skribenter för era intressanta bidrag och vår redaktionsgrupp, Ingrid Andersson, Britt-Mari Augustsson och Cecilia Lindheimer, för tålmodig granskning och redigering av texterna och Mats Fredrikson för grafisk formgivning.

Linköping i februari 2023

Eva Flogell

Artemisia visits...

## Ett Artemisia Gentileschi-mästerverk på en okonventionell turné i Storbritannien

Lefteris Spyrou

**M**åste kvinnor vara nakna för att komma in på Metropolitan museet i New York? Denna fråga ställdes 1989 av *Guerilla Girls*, en anonym amerikansk aktivistgrupp av feministiska kvinnliga artister som ägnade sig åt att bekämpa sexism och rasism inom konstvärlden. Enligt gruppen var mindre än fem procent av den utställda konsten skapad av kvinnliga konstnärer, medan mer än 85 procent av nakenstudierna föreställde kvinnor!

Denna kritik mot de konstnärliga institutionernas samlingar hade sina rötter i den andra vågen av modern feminism som utvecklades på 1970-talet. Då blev det viktigt särskilt inom akademien att undersöka vilka processer som orsakade och reproducerade kvinnors underordning och att granska tidigare teorier som framställde den som oundviklig. I den inflytelserika essän med titeln "Varför finns det inga stora kvinnliga konstnärer?" publicerad i tidskriften *Artnews* 1971, argumenterade den amerikanska konsthistorikern Linda Nochlin att "felet ligger inte i stjärnorna, våra hormoner, våra menstruationscykler eller våra tomma inre rum, utan i våra institutioner och vår utbildning".<sup>1</sup> De ekonomiska och sociala omständigheter som styrde kvinnornas liv förr i tiden kunde, enligt Nochlin, förklara den kvinnliga frånvaron i konsten. Till exempel kunde kvinnor inte få mecenater, de var utestängda från akademisk skolning, främst från modellstudier. Detta var två förutsättningar som var viktiga för att bli en målare. Följden av dessa nya forskningsriktningar

var att glömda kvinnliga konstnärer började inkluderas i den konsthistoriska kanon.

Artemisia Gentileschi är ett typiskt exempel. Hon föddes i Rom 1593 och utbildade sig i sin fars verkstad, den toskanske målaren Orazio Gentileschi, som var en anhängare av Caravaggio. Artemisia lärde sig att måla direkt från modellen och introducerade dramatiska kontraster av ljus och mörker. Vid 19 års ålder blev hon lärling hos konstnären Agostino Tassi, men han våldtog henne. Hennes pappa anmälde dock detta och rättprocessen pågick nästan sju månader. Hon utsattes för gynekologiska undersökningar för att visa om hon hade förlorat sin oskuld då hon våldtogs, samt tortyr med tumskruvar för att utesluta att hon ljög i rätten. I slutet dömdes Tassi till fängelse men lyckades snart bli fri, eftersom påven erbjöd honom skydd. Trots denna tragiska händelse blev Gentileschi som första kvinna invald i den florentinska prestigefulla konstakademien (*Accademia delle arti del Disegno*) 1616 och hade en mycket framgångsrik karriär som sträckte sig över fyrtio år i olika europeiska städer: Rom, Florens, Venedig, London och slutligen Neapel, där hon tillbringade större delen av de sista tjugo åren av sitt liv. Hennes konst, som präglas av originalitet och skönhet, hamnade dock i skuggan efter hennes död. Vi fick vänta till slutet av 1970-talet, då intresset för både hennes konst och hennes liv intensifierades. Sedan dess har litteraturen om Artemisia berikats med monografier, utställningar, essäer, böcker med hennes korrespondens osv.<sup>2</sup>

Målarens senaste framträdande i den offentliga sfären ägde rum i slutet av 2018 när National Gallery i London förvärvade målningen *Självporträtt som den heliga Katarina av Alexandria* (1615–1617, olja på duk, 71,4 x 69 cm). Den kostade 3,6 miljoner pund, var Gentileschis första konstverk som kom in i museets samling och den första målningen av en kvinnlig konstnär som förvärvats av museet sedan 1991, då fem konstverk av Paula Rego donerades till National Gallery.

Enligt legenden föddes den heliga Katarina cirka år 282 i Egypten och var dotter till Alexandrias guvernör under kejsare Maximinus regeringstid.

Hon var en vacker jungfru, av kunglig börd samt av ovanlig skönhet och visdom – hon hade studerat filosofi, retorik och läkekonst. Hon kastades dock i fängelse och dömdes till martyrdöden efter att hon hade vägrat att överge sin kristna tro och våltaligt försvarat den inför 50 hedniska filosofer kallade av kejsaren för att debattera med henne. Hon var bunden till två uppsättningar roterande hjul över-sällade med järnpiggas men befriades från tortyrinstrumentet genom gudomlig intervention, bara för att senare halshuggas.

I National Gallerys målning visas figuren i trekvarts vy. Hennes vänstra arm vilar försiktigt på



Artemisia Gentileschi, *Självporträtt som den heliga Katarina av Alexandria*, 1615–1617, olja på duk, 71,4 x 69 cm., London, The National Gallery  
Foto: The National Gallery

1. Se Linda Nochlin, "Varför finns det inga stora kvinnliga konstnärer?". I Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* (Stockholm: Norstedts, 1995), s. 23–52.

2. Se Sheila Barker, "The muse of history. Artemisia Gentileschi's first four centuries of immortal fame". I Letizia Treves (red.), *Artemisia*, Utställningskatalog, London, National Gallery, 3 oktober 2020 – 24 januari 2021 (London: National Gallery, 2020), s.78–89, samt Bibliography, s. 237–243.

ett trasigt spetshjul med spikar, medan hon i sin andra hand håller palmbladet som var en traditionell symbol för martyrskap. Här håller hon palmbladet försiktigt mellan tummen och pekfingeret, som om det vore en pensel. Kronan hon bär under huvudduken antyder hennes kungliga status, och en gloria är synlig precis ovanför hennes huvud, vilket indikerar att hon är ett helgon. Den starka naturalistiska stilen förstärktes av Katarinas fängslande blick riktad mot konstverkets betraktare.

Hannah Rothschild som blev den första kvinnan som ordförande i National Gallerys Board of Trustees (2015) underströk att förvärvet av konstverket förverkligade ”en länge närd dröm om att utöka National Gallerys samling av målningar av viktiga kvinnliga konstnärer”. Hon tillade att bilden skulle hjälpa museet att förändra hur ”vi samlar, ställer ut och berättar historien om kvinnliga konstnärer genom historien”.<sup>3</sup> Dessutom hänvisade hon till Gentileschi som ”en av en handfull kvinnor som kunde överskrida sin tids gränser, hon övervann extrema personliga svårigheter för att lyckas med målarkonsten”.

Museets direktör Gabriele Finaldi betonade också att National Gallerys uppdrag täcker västeuropeiskt måleri från omkring 1250 till 1900, men ”under en stor del av denna period nekades kvinnor i stort sett samma möjligheter som män och resultatet var endast en handfull som lyckades med målarkonsten”. På grund av detta erkände han att verk av kvinnliga konstnärer från denna period är mycket sällsynta jämfört med verk av manliga konstnärer, och det är precis detta historiska faktum som museets samling återspeglar.<sup>4</sup>

En restaurering av konstverket utfördes innan det presenterades i museets salar i början av 2019. Sedan beslutades det dock att skicka tavlan på en okonventionell turné i Storbritannien, ett projekt med det tydliga budskapet: *konst för alla*. I stället för att be allmänheten komma och se denna nya nationalskatt i National Gallerys byggnad på Trafalgar Square i London, bestämdes det att Artemisia skulle komma till dem.<sup>5</sup>

Resan började på *Glasgow Women's Library*, det enda ackrediterade museet i landet dedikerat till kvinnors liv, historia och prestationer, och sammanföll med internationella kvinnodagen (6–19 mars). I en sådan miljö var det inte bara Artemisias konstnärliga förmågor som förmedlades till publiken utan hennes bild blev också en feministisk förebild av en inspirerad kvinna vars historia fortfarande är väldigt relevant för kvinnors liv. Hon kan ses som en symbol för den välutbildade och framgångsrika men också misshandlade kvinnan.<sup>6</sup>

Konstens roll för att stödja mental hälsa och välbefinnande var temat för Artemisias andra besök – på en läkarmottagning (*Pocklington Group Practice*) i North Yorkshire (29 april–11 maj). Tavlan hängde i en korridor på väg till behandlingsrummen och patienter och vårdpersonal, som blev förvånade och glada över detta initiativ, sade att konst i vårdmiljöer kan minska stress och oro, samt hjälpa människor att känna tröst och lugn. Dessutom kan ett konstverk fungera som inspiration och enligt en läkare: ”Artemisia övervann stora utmaningar i sitt liv. Hon är en stor inspiration för patienter när de kanske står inför svåra utmaningar”.<sup>7</sup>

Under projektet samarbetade National Gallerys personal med välgörenhetsstiftelsen *Paintings in Hospitals*, som förespråkar de terapeutiska fördelarna med konst i medicinska miljöer; samt med *Hull York Medical School* för att organisera ett evenemang där lokala läkarstudenter och praktiserande läkare utforskade konst, medicin och välbefinnande (*Art, Medicine and Wellbeing: Ways of Looking, Routes to Caring*).

Nästa anhalt på resan var *Sacred Heart Catholic High School* i Newcastle upon Tyne (14–17 maj), en specialiserad scenkonstskola för flickor, som drevs av en organisation som grundades på 1800-talet av banbrytande kvinnor som ville skapa utbildningsmöjligheter för flickor. Skolans rektor uttryckte sin tillfredsställelse att porträttet visas i skolan: ”Gentileschi och systrarna som grundade *Sacred Heart* hävdade sin plats i världen med självförtroende, entusiasm och karaktärsstyrka och



Artemisia Visits Sacred Heart Catholic High School. Foto: National Gallery

har inspirerat otaliga kvinnor att göra detsamma”. Hon tillade också att ”konst har en framträdande plats i vår läroplan och är avgörande för att våra elever ska kunna hitta sin röst och uttrycka sin individualitet. Med hjälp av en rad media utvecklar studenter personliga självstudier som ofta utforskar identitetsfrågor, och paralleller kan dras till Gentileschis porträtt”. Elevernas reaktioner var också mycket positiva. En tjej sade att detta porträtt visar ”mod och självförtroende” och att ”det bevisar för människor att kvinnor kan göra vad de vill i livet och inget kan stoppa dem”. En annan elev underströk att Artemisia ”inspirerar alla tjejer i den här skolan att bara uttrycka vilka de är och vara som de vill vara oavsett vad folk tycker”.<sup>8</sup>

Resan fortsatte till ett kvinnofängelse (*HM Prison Send*) i Surrey (20–22 maj) och det var första gången som en Old Master-målning från en nationell samling i Storbritannien har visats på en sådan plats. En konstpedagog från National Gallery höll tre workshops för upp till trettio kvinnliga fångar framför målningen i fängelsebiblioteket. Deltagarna lärde sig om tavlan och konstnären och deltog i en rad olika kreativa övningar, inspirerade av teman som finns i Artemisias självporträtt. Syftet var att hjälpa kvinnorna att klara av svårigheterna i fängelset, som till exempel depression

och posttraumatisk stress, och fördriva tiden på ett konstruktivt och positivt sätt. Konstens inverkan i det straffrättsliga systemet, och om den kan hjälpa till med rehabilitering, är ett område som för närvarande undersöks. Som en fånge sade: ”jag har knutit ett band med Artemisia nu, hon är min kompis”.<sup>9</sup>

Dessutom donerade galleriet flera böcker om konstnären till fängelsebiblioteket.

Platsen för konstverkets femte och sista besök var *Wood Street Library* i Londons stadsdel Waltham Forest (1–16 juni) under den årliga konstfestivalen ”E17 Art Trail”, där lokala konstnärer och konsthantverkare öppnar upp sina hem och ateljéer, och flera evenemang anordnas, som till exempel konserter, performances och utställningar osv. Lokala invånare i alla åldrar besökte biblioteket för att se verket och som kommunfullmäktiges ordförande betonade: ”jag vet att det finns barn och ungdomar som inte känner sig ha rätt att åka till centrala London och gå in på gallerier. Att de ska kunna se målningen här är verkligen väldigt viktigt”.<sup>10</sup>

Genom målningens okonventionella men framgångsrika turné runt Storbritannien uppfylldes museets mål *Konst för alla*. Tavlan nådde en ny publik och väckte nyfikenhet, beundran och för-

3. Se museets pressmeddelande utfärdat i juli 2018, <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/the-national-gallery-acquires-artemisia-gentileschi-self-portrait>

4. Ibid.

5. Artemisia Visits – the full journey [Video]. (2019, 1 Oktober). National Gallery. <https://www.youtube.com/watch?v=ukFQgIWAJcl>

6. Artemisia visits Glasgow Women's Library [Video]. (2019, 11 Mars). National Gallery. <https://www.youtube.com/watch?v=gXeDCmQVXIE&t=93s>

7. Artemisia visits a GP's surgery [Video]. (2019, 9 Maj). National Gallery. <https://www.youtube.com/watch?v=MNTk1NVE-3k>

8. Artemisia visits a girls' school [Video]. (2019, 21 Maj). National Gallery. <https://www.youtube.com/watch?v=kvRzjWYkjc4&t=232s>

9. Artemisia visits a prison [Video]. (2019, 29 Maj). National Gallery. <https://www.youtube.com/watch?v=POTkwFChpVU>

10. Artemisia visits Waltham Forest [Video]. (2019, 14 Juni). National Gallery. <https://www.youtube.com/watch?v=gDVTw6RcHgM&t=17s>

tjusning, som besökarnas kommentarer har visat. För många var det deras första upplevelse av ett viktigt konstverk, och olika personliga tolkningar skapades genom resan. Flera personer utvecklade också en nära förbindelse med konstverket och med Artemisias liv. Letizia Treves, National Galleries intendent för senare italienska och spanska målningar, framhävde i början av resan att det skulle vara bra, om bara 50 personer ser målningen, och att denna upplevelse skulle kunna förändra deras liv på något sätt.<sup>11</sup>

Jag tror att detta antal hade överskridits i slutet av resan; och jag är säker på att många fler hade samma upplevelse när de sedan besökte Storbritanniens första utställning av Gentileschis verk, som ägde rum på National Gallery i London efter att verket återvänt till London.



Artemisia Gentileschi, *Den heliga Katarina av Alexandria*, c. 1627–1630(?), olja på duk, 90 x 75,4 cm, Stockholm, Nationalmuseum, NM 7538. Foto: Foto: Cecilia Heisser/Nationalmuseum

I början av 2020 förvärvade Nationalmuseum i Stockholm Gentileschis målning *Den heliga Katarina av Alexandria*, troligen målad vid slutet av 1620-talet i Neapel.<sup>12</sup>

Det handlar också om det första verket av konstnären som kommit in i en offentlig samling i Sverige. Till skillnad från National Galleries tavla är Katarina här i en lugn miljö. Hon lutar sig mot en bok (ett attribut för bildning) och hon vänder blicken åt höger, i bakgrunden finns ett klassiskt landskap. Kvinnans kungliga härkomst indikeras av diademmet och den purpurröda klänningen av dyrbar sidentaft, och i förgrunden syns palmkvisten. Susanna Pettersson, överintendent på Nationalmuseum, uttryckte sin glädje över att samlingen kunde kompletteras med ett verk av Artemisia Gentileschi och hon framhöll att "genom

detta kan vi som museum ge en mer rättvis bild av konsthistorien då det ofta saknas verk av kvinnliga konstnärer från 1600-talet".<sup>13</sup>

Jag ser detta som ett tecken att ett av de viktigaste offentliga konstmuseerna i Sverige också har börjat rätta till könsbalansen i sina samlingar. Frågan är om Artemisias okonventionella turné i Storbritannien kunde inspirera till ett liknande evenemang här i Sverige!

# Den stora Leonardo da Vinci-fresken – ett olöst mysterium

**Britt-Mari Augustsson**

Italienska Florens är ett av mina favoritresmål och jag återvänder ständigt till denna fantastiska stad. Efter att ha studerat italienska och konstvetenskap här i norra Toscana, och med många återbesök, har Florens blivit som ett andra hem. För ett antal år sedan följde jag en spännande konsthändelse i staden som jag nu tänker berätta om.

I hjärtat av Florens, bland alla historiska renässansbyggnader, ligger Palazzo Vecchio. Detta är Florens kommunhus och har sedan medeltiden, över renässansen och fortfarande in i vår tid varit säte för de styrande i staden. I "det gamla palatset" finns den stora salen *Salone dei Cinquecento* (De femhundredes sal) som skapades av Girolamo Savonarola<sup>1</sup> för att senare byggas om av Cosimo I de' Medici<sup>2</sup> och Giorgio Vasari<sup>3</sup>. Denna stora möteshall, 52 m x 23 m, fungerar än i dag som plenisal för Florens kommunalförvaltning.

Utmed väggarna i den stora salen finns stora freskomålningar med motiv från militära slag och segrar för Florens. Målningarna är utförda av Vasari och dessutom finns statyer utförda av Michelangelo<sup>4</sup> och Giambologna<sup>5</sup> stående längs långsidorna.

Historien om den stora salen förtäljer om en förlorad väggmålning av Leonardo da Vinci<sup>6</sup> från början av 1500-talet. Da Vinci ska ha fått ett uppdrag att utföra en freskmålning längs ena långväggen – *Battaglia di Anghiari* – med män på hästar i en rasande och kaotisk stridssituation i slaget om Anghiari. Denna stora freskmålning skulle hylla en viktig florentinsk seger. Det finns ett flertal skisser av da Vinci med detaljer och motiv för denna stora målning.

Den flamländske målaren Rubens<sup>7</sup> kopierade da Vincis skisser till *Battaglia di Anghiari* till en full-



Palazzo Vecchio. Foto: Shutterstock



De femhundredes sal, Vasaris fresker. Foto: Privat

11. Se Ian Youngs, "The £3.6m masterpiece hanging in our school", BBC, 2019, 15 Maj.

<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-48271050>

12. Konstverket köpt med medel från en givare som vill förbli anonym. Om tavlan läs gärna Carina Fryklund och Lena Dahlen, "Artemisia Gentileschi's Saint Catherine of Alexandria", *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, Volume 27:2, 2020.

13. Nationalmuseum förvärvat verk av Artemisia Gentileschi, publicerad 2020, 24 Februari. <https://www.nationalmuseum.se/nationalmuseum-f%C3%B6rv%C3%A4rvar-verk-av-artemisia-gentileschi>

1. Girolamo Savonarola 1452-1498 var en italiensk dominikanermunk som förkunnade strängt asketiska ideal.

2. Cosimo I de' Medici 1519-1574 var ett led i den italienska släkten Medici som hade stor makt i Florens under 1500- och 1600-talen.

3. Giorgio Vasari 1511-1574 var en italiensk konstnär, historiker, arkitekt och författare.

4. Michelangelo Buonarroti 1475-1564 var en italiensk skulptör, arkitekt, målare och poet.

5. Giovanni da Giambologna 1529-1608 var en flamländsk-italiensk skulptör under manierismen.

6. Leonardo da Vinci 1452-1519 var en italiensk konstnär, arkitekt, ingenjör, uppfinnare, naturforskare, matematiker, musiker och filosof.

7. Peter Paul Rubens 1577-1640 var en flamländsk målare, tecknare, grafiker och diplomat.



Skisser av da Vinci inför freskmålningen *Battaglia di Anghiari*. Foto: Wikimediacommons



ständig teckning för att på så sätt göra en färdig version av da Vincis planerade freskmålning. Rubens verk hänger idag på Louvren i Paris.

Den planerade väggmålningen skulle bli da Vincis största och viktigaste verk och skulle överträffa *Nattvarden* i Santa Maria delle Grazie i Milano. Historien berättar att han startade 1505 – experimenterande med färgers konsistens på väggen och nya torkningsmetoder med problem som följd. Projektet synes därför ha övergivits i något skede och istället skapade Vasari senare (1563) sina freskmålningar över långväggen varvid da Vincis Anghiarimålning föll i glömska under hundratal år.

En legend finns om att Vasari, innan han påbörjade sina målningar över hela väggen, lät bygga en extra vägg framför da Vincis målning för

att bevara denna. En luftspalt sparades framför da Vincis målning, en falsk murad vägg byggdes upp framför den och att det är denna vägg vi ser idag med Vasaris mäktiga målningar.<sup>8</sup>

I början av 2000-talet tog diskussioner fart om da Vincis förlorade målning och om den trots allt skulle kunna finnas kvar bakom Vasaris stora freskmålningar. Vasari var en stor beundrare av da Vinci och det togs som intäkt för att han inte kunnat måla över mästarens verk. Sannolikheten för att legenden om en extra vägg framför Anghiarimålningen skulle vara verklig bedömdes som rimlig. Vid närmare undersökningar av Vasaris freskmålningar upptäcktes texten "Cerca trova" (sök och du ska finna) och det kunde tolkas som en fingervisning om en dold skatt.<sup>9</sup> Var detta en verklig "da Vinci kod"? Intresset hos konst-

historiker runt om i världen ökade och fokus riktades mot en undersökning av ena långväggen i De femhundra sal – tänk om en enorm da Vinci-målning skulle upptäckas bakom en dold vägg. Det skulle vara en världshändelse!

I mars 2012 sattes en utredning igång ledd av en av världens främsta experter på kulturarvsdiagnostik – Maurizio Seracini.<sup>10</sup> Han uttalade sig om betydelsen av da Vincis saknade målning: "At the time of Leonardo the contemporaries considered this not only his best work of art but also 'the' best work of art, the masterpiece of all".<sup>11</sup>

Undersökning av målningars ytor gjordes med hjälp av icke-invasiva tekniker, såsom högfrekvent, ytpenetrerande radar och termografisk kamera. Under detta år besökte jag själv Palazzo Vecchio vid två tillfällen och kunde se hur undersökningen fortskred.

Undersökningsteamet, med medel från privata sponsorer där *National Geographic* var den tongivande, utförde sina arbeten under filmning och dessa filmsekvenser visades på flera olika tv-skärmar framför den aktuella väggen. Efter indikationer om var da Vincis målning kunde finnas, bl.a. vid texten "Cerca trova", beslutades om genomborrning av en Vasarifresk.<sup>12</sup> Jag kunde se att det borrades sex mycket små hål i Vasaris fresk *The Battle of Marciano* där en 4 mm sond fördes in för att samla färgprover. Teamet menade att dessa färgfragment var liknande de da Vinci använde när han målade *Mona Lisa*. Denna världsberömda målning utfördes i Florens vid samma tidpunkt som *Battaglia di Anghiari* skulle skapas i Palazzo Vecchio. Teamet påstod vidare att just dessa färger, speciellt det svarta pigmentet, användes exklusivt av da Vinci och inte av andra konstnärer vid denna tid. Granskningen av färg-



Rubens verk, efter da Vincis skisser till *Battaglia di Anghiari*, som finns på Louvren i Paris. Foto: Wikimediacommons

8. Wikipedia.org, [https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo\\_Vecchio](https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Vecchio)

9. <https://www.dailysabah.com/arts/lost-leonardo-da-vinci-masterpiece-never-painted-byrenaissance-genius-say-experts/news>

10. <https://www.italymagazine.com/dual-language/battle-anghiari-leonardos-lost-masterpiece-closer-we-think>

11. <https://www.reuters.com/article/us-italy-leonardo-idUSL3043962020070130>

12. <https://www.nbcnews.com/science/cosmic-log/da-vinci-code-will-stay-hidden-flna1b6079682>



Detalj ur Vasaris fresk *The Battle of Maciano* där orden *Cerca Trova* är nedtecknade.  
Foto: Wikimediacommons

erna genomfördes med ett svepelektronmikroskop. När färgpigmenten togs ut upptäcktes även ett hålrum, via en minikamera på sonden, bakom Vasaris fresk vilket kunde vara den luftspalt legenden talar om. Teamet mätte hålrummet till 3-4 cm och omfattningen kunde ses via radar. Sådana luftrum fanns enbart under den aktuella Vasarimålningen och inte bakom de övriga stora Vasarifreskerna enligt genomförda radarskanningar.<sup>13</sup>



En grupp forskare undersökte freskerna med olika metoder för att se om da Vincis målning möjligen fanns där under. Foto: Wikimediacommons

Teamet ansåg att bevisen var betydande för att da Vincifresken fanns bakom en dold vägg men de italienska myndigheterna, och aktionsgruppen *Save Vasari* samt vissa andra konsthistoriker, tyckte inte fynden var tillräckliga för att kunna konstatera detta. Att på de framlagda fynden riva ner en stor värdefull Vasarifresk ansågs inte försvarbart. Istället förbjöds fortsätta undersökningar i slutet av 2012, uppkomna hål skulle återställas och konstlärare över hela världen fick fortsätta se denna historia som ett stort mysterium.<sup>14</sup> Kvar finns funderingar och frågor: Finns da Vincis målning där bakom en extra vägg? Finns delar av en påbörjad da Vinci-fresk där? Eller finns det ingen målning alls?

Jag pratade med personalen vid Palazzo Vecchio något år efter den genomförda da Vinci-undersökningen och de jag talade med tyckte att det var rätt beslut att låta det hela vara ett olöst mysterium. En spännande historia som jag delvis upplevde på plats – i fantastiska Florens.

# Giovanni Morellis konnessörskap

## Arvet från Serendippos tre prinsar

Gary Svensson

Vad kännetecknar ett kännarskap? Förmågan att iakttä – eller handlar det om härledningsförmåga? Systematisering? Är det kanske en blandning av olika förmågor? Låt oss ta hjälp av en litterär gestalt, som kanske kan hjälpa till att reda ut vilka kvaliteter som verkar nödvändiga att äga – jag återkommer gällande anledningen till att jag väljer detta exempel. Det rör sig inte om en konstvetare men väl om en person med oomtvistad distinkt perceptionsförmåga i kombination med ypperliga rationella karaktärsdrag – självaste Sherlock Holmes. I en av Conan Doyle's noveller från slutet av 1800-talet finns en passage som i koncentrerad form återger den skarpa systematik huvudpersonen äger: *Surely it is no great feat to assume that a man who treats a fifty-guinea watch so cavalierly must be a careless man. Neither is it a very far-fetched inference that a man who inherits one article of such value is pretty well provided for in other respects.* "I nodded to show that I followed his reasoning. *It is very customary for pawnbrokers in England, when they take a watch, to scratch the numbers of the ticket with a pinpoint upon the inside of the case. It is more handy than a label as there is no risk of the number being lost or transposed. There are no less than four such numbers visible to my lens on the inside of this case. Inference — that your brother was often at low water. Secondary inference — that he had occasional bursts of prosperity, or he could not have redeemed the pledge. Finally, I ask you to look at the inner plate, which contains the keyhole. Look at the thousands of scratches all round the hole — marks where the key has slipped. What sober man's key could have scored those grooves? But you will never see a drunkard's watch without them. He winds it at night, and he leaves these traces of his unsteady hand. Where is the mystery in all this? "It is as clear as daylight."*<sup>1</sup>

Har detta, kan man undra, något med konsthistorikernas kännarskap att göra? En känsla för detaljer i kombination med viss känsla för tingens logiska ordning. Låt oss reflektera över detta och tillfälligt lämna Holmes en stund för att i stället fokusera på en annan fiktiv person från samma tid – den ryske forskaren och, minst sagt, mytiske konnässören, Ivan Lermolieff. Den italienske historikern Carlo Ginzburg har mycket levande berättat den spännande historien om hur Lermolieff på 1870-talet utvecklade en systematik för att bestämma rätt upphovsman på äldre mästares verk genom att studera vissa detaljer i målningarna.<sup>2</sup>

Denne okände forskare, som väckte livlig debatt bland samtida konsthistoriker, visade sig vara en pseudonym för den italienske medicinaren och politikern Giovanni Morelli (1816–1891). Morelli föddes i Verona. Han studerade anatomi och medicin på 1830-talet vid Münchens universitet. Det var under sina medicinstudier som Morelli utvecklade sin analysmetod. Han kom dock aldrig att arbeta som medicinare, utan kom i stället att engagera sig i italiensk politik, utan att för den skull släppa sitt intresse för konst.<sup>3</sup>

Morelli tillbringade viss tid i Berlin och Paris i slutet av 1830-talet. Det var också nu hans första texter publicerades – men då under en annan pseudonym: Nicholas Schaffer. "Morelli-metoden" publicerades dock långt senare, mellan 1874 och 1876, först som artiklar och senare i bokform. Han antas ha inspirerats av läkaren och konstsamlaren Giulio Mancini som mellan åren 1619–1621 skrev *Considerazioni sulla pittura* – en text som behandlade just samma ämne, dock inte med Morellis utvecklade systematik.

Konsthistorikern Edgar Wind beskriver Morellis metod som något för tiden helt unikt i konsthistoriska sammanhang eftersom han var den förste

13. The Guardian, *Art historians say they have found evidence of hidden Leonardo da Vinci*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/12/art-historians-hidden-leonardo-da-vinci>

14. <https://se.painting-planet.com/slaget-vid-anghiari-leonardo-da-vinci/>

1. Arthur Conan Doyle *The Sign of Four* s.18–19

2. Carlo Ginzburg *Ledtrådar: essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*, Häften för kritiska studier, Stockholm, 1989

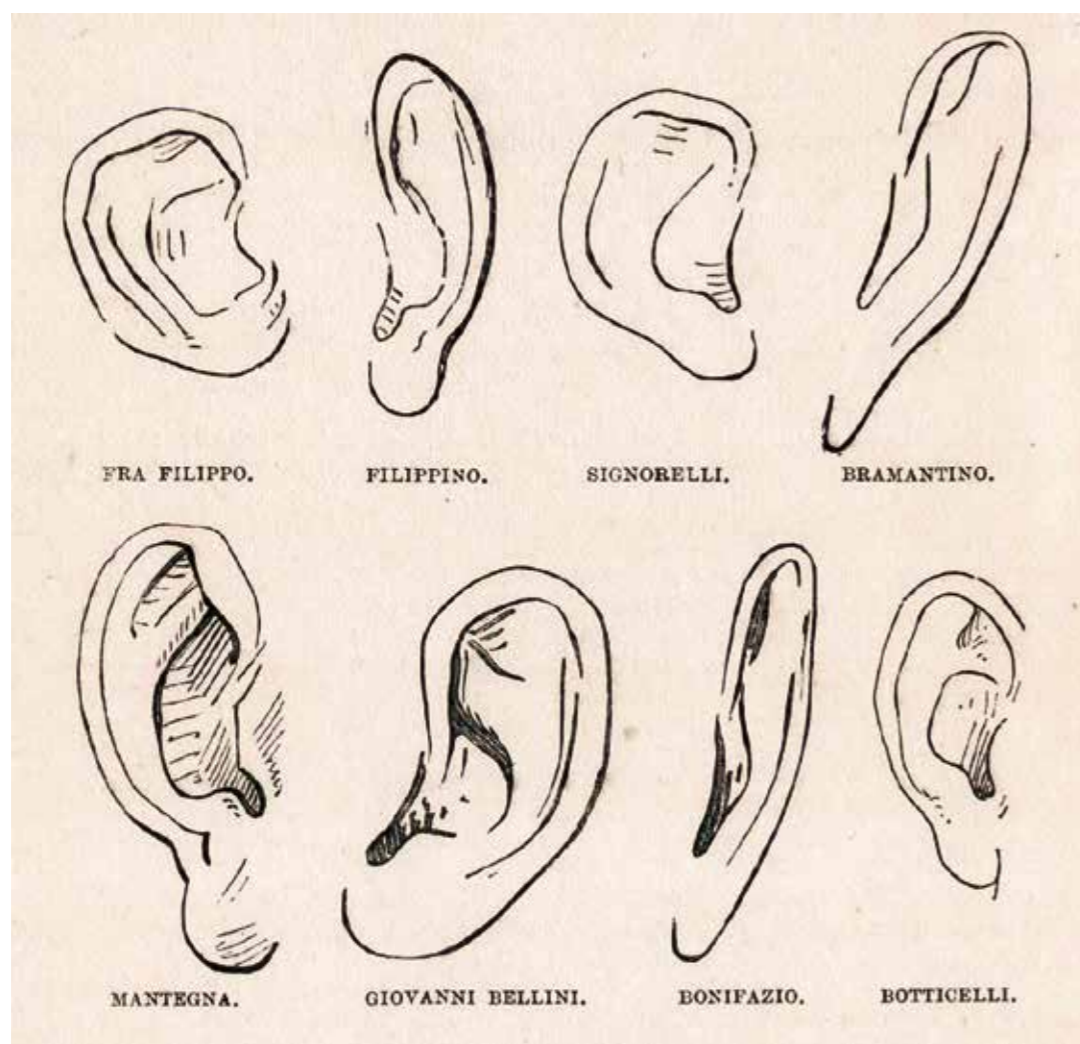
3. Catherine Scallan *Rembrandt, reputation and the practice of connoisseurship*, 2004 s.90. Jmf Edgar Wind, *Art and anarchy* 1963 s.36

som verkligen utvecklade ett systematiskt konnässörskap med avseende på detaljerna i verken. Med sin metod kunde Morelli exempelvis bevisa att ett verk tillskrivet den italienske renässansmålaren Antonio da Correggio som han undersökte i Dresden, i själva verket var en kopia – medan ett annat verk på samma galleri, tillskrivet Sassoferrato (som en kopia av en försvunnen Tizian) faktiskt var något så unikt som en målning av Giorgione.<sup>4</sup>

Morellimetoden gick i korthet ut på att försöka bortse från det generella till förmån för de specifika egenskaper verket äger. Komposition, proportioner, färg, uttryck eller gest identifierar, enligt Morelli, inte någon viss konstnär – eftersom de är generella uttryck som konstnärer lärt av varandra.

Morelli exemplifierar detta genom Rafaels kompositioner, som blev en del av "Rafaels skola", därför kan formen inte garantera att Rafael själv eller någon av hans efterföljare utfört verket. Som exempel nämner Wind att Rafaels figurer ofta sägs visa hängivenhet genom att lyfta blicken, men detta var något som han i själva verket hade lärt sig av Perugino.

Trots dåtida kritik gällande metoden, konstaterade Wind att enbart på konstmuseet i Dresden kom 46 målningar att byta upphovsman genom Morellis analyser. "His friend, Sir Henry Layard, did not exaggerate when he wrote that Morelli had caused a revolution".<sup>5</sup>



Olika mästare målade exempelvis fingrar och öron på unika sätt. Morellis studier återgivna i Edgar Winds *Art and anarchy* 1963

4. Endast fem verk har med säkerhet kunnat tillskrivas Giorgione

5. Edgar Wind, *Art and anarchy* 1963 s.38. Layard var en vid tiden berömd engelsk arkeolog tillika diplomat, som levde mellan 1817–1894



Sandro Botticelli, *The Last Communion of St. Jerome* ca 1495

Morelli har jämförts med Sherlock Holmes (vars upphovsman också var läkare) och dennes förmåga att leta ledtrådar genom att granska detaljerna. Kopplingen är högst rimlig, det finns flera slående likheter mellan Sherlock Holmes och Morellis metod.<sup>6</sup> Man kan vidare anta att Conan Doyle genom sin farbror, Henry Doyle (1827–1893), kommit i kontakt med Morellis arbeten. Artiklar hade funnits översatta till engelska sedan 1883 och Henry Doyle borde, som chef för *National Gallery of Ireland*, ha tagit del av Morelli-metoden – och lär dessutom ha träffat Morelli vid minst ett tillfälle i London 1887.<sup>7</sup>

För Ginzburg leder inte metoden enbart tillbaka till Giulio Mancini. Han följer teckentydandets tradition längre bak i tiden och refererar bland annat till berättelsen om Kungen av Serendippos tre söners resor – en berättelse med ursprung i Orienten, som också gett namn till begreppet "serendepisk". Sagan översattes till italienska på 1500-talet men nedtecknades på persiska av Amir Khusrow redan 250 år innan den italienska översättningen, som en del av sju sagor, i diktverket *Hasht-Bihisht*.<sup>8</sup> Det finns också andra, äldre versioner av dessa berättelser.

Den franske filosofen och författaren Voltaire använde en variant av sagan i *Zadig ou la Destinée* 1748.<sup>9</sup> Berättelsen är i denna förlagd till antikens Babylonien. Zadig uttalar sig om en hund och en

häst, utan att ha sett dem och blir först oskyldigt dömd. I Voltaires version kunde huvudpersonen bland annat se hur lång hästens svans var eftersom den hade piskat bort damm när den galopperade på en trång passage. Det verkar också som att en annan känd deckarförfattare, Edgar Allan Poe, lät sig inspireras av Voltaires *Zadig*, när han skrev *The Murders in the Rue Morgue* år 1841 – en av de första, eller möjligtvis den absolut första, "deckaren".

Vilken status har då konnässörer idag? Finns dom? Trenden är nog att Sherlock Holmes med flera till stor del är ersatta med mer moderna, detektiver – såsom exempelvis Ann Cleeves TV-deckare "Vera" som i högre grad använder tekniska empiriska underlag (exempelvis CCTV<sup>10</sup>) för att lösa sina fall. De grubblande genierna är ersatta av moderna arbetslag – även om påfallande många polisiära ledare, rent berättartekniskt, fortfarande behöver en "Dr Watson" vid sin sida; nämnda Vera har Healy, Dana Scully har Mulder och Morse har sin assistent Lewis.



Andrea Mantegna, *Portrait of a Man* ca 1470

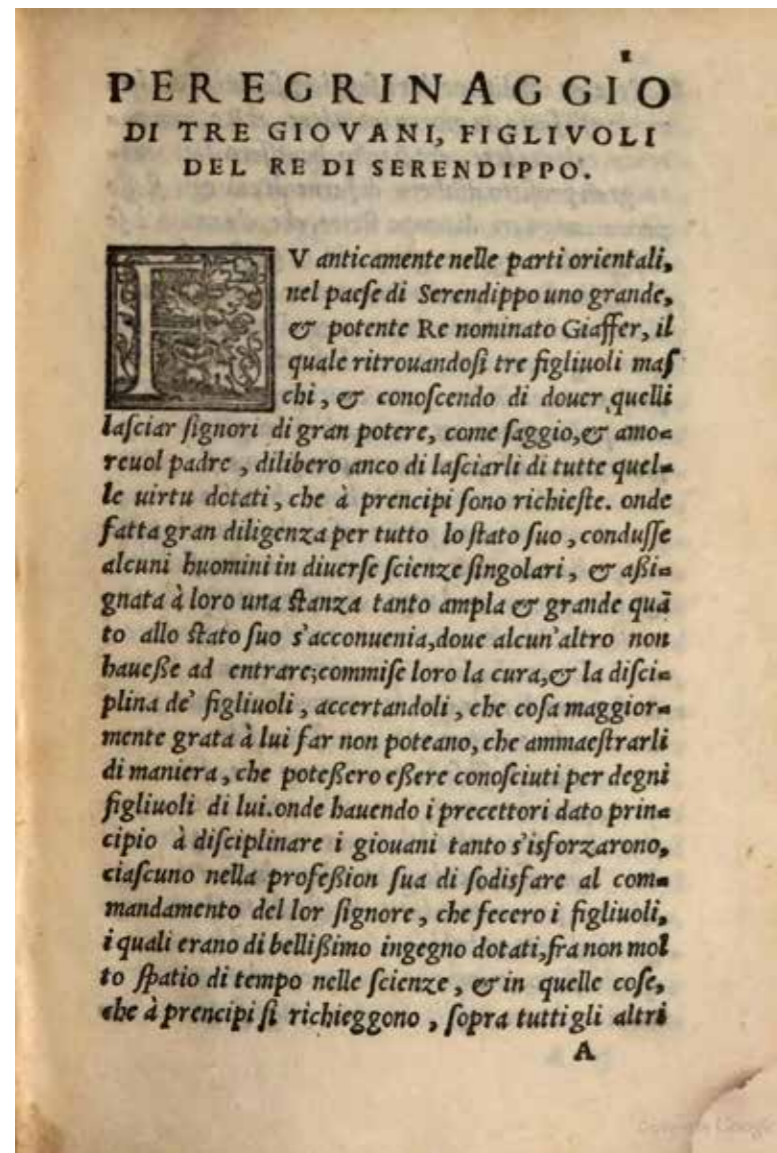
6. Burke, Peter, *Eyewitnessing: The Uses of Images As Historical Evidence*, 2010

7. Brenda Moore-McCann 2014

8. Berättelsen handlar om Bahram V, som härskade över Persien på 400-talet. På hebreiska ingår liknande berättelse i *Talmud*, de omfattande efterbibliska judiska texter som sammanställdes i slutet av 500-talet. Se vidare: Merton, Robert & Elinor Barber. *The Travels and Adventures of Serendipity*, Princeton University Press, 2001.

9. I svensk översättning oftast benämnd: *Zadig eller Ödet: en orientalisk berättelse*





Ur Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del Re di Serendippo, per opra di M. Christoforo Armeno dalla Persiana nell'Italiana linngua trasportato. Utgiben av Michele Tramezzino 1557. Digitaliserat exemplar från Nationalbiblioteket i Rom.

Inte heller konstvetenskapen har undgått förnyelse, metoderna har utvecklats allt eftersom frågeställningarna förändrats. Idag har samtidsfrågorna en större tyngd och dessutom har disciplinen breddats. Är då kännarskapets tid över? Har Morelli – eller hans metod – någon relevans? Jo, säkerligen. Behovet finns kvar och denna typ av expertkunskap är, trots nya metoder och teknikutveckling, fortfarande ett uppskattat område – inte minst inom populärkulturen. Kännarskap (gärna tillsammans med proveniens) har ett medialt värde, särskilt när det gäller designföremål och antikviteter – något som kanske tydligast kommer till uttryck inom televisionen. *Antikrundan* med Anne Lundberg kan nå ut till en och en halv miljon tittare. Och det är ändå ingenting mot förlagan. Brittiska *Antikrundans* tittarsiffror slår till och med *Ett fall för Vera* svenska TV-sommaren 2022. I sådan kontext skulle Giovanni Morelli mycket väl ha passat in med sina analyser – vem skulle motstå frestelsen att låta undersöka en möjlig Giorgione som man ärvt efter mormor?

#### KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Burke, Peter, *Eyewitnessing: The Uses of Images As Historical Evidence (Picturing history)*, Reaktion Books Ltd., 2010. Doyle, Arthur Conan *The sign of four*, Smith, Elder & co, London, 1908 (org 1890). Ginzburg, Carlo, *Ledtrådar: essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*, Häften för kritiska studier, Stockholm, 1989. Merton, Robert, Elinor Barber. *The Travels and Adventures of Serendipity*, Princeton University Press, 2001. Moore-McCann, Brenda "Medical semiotics; its influence on art, psychoanalysis and Sherlock Holmes" *Journal of Medical Biography* 24(4) 2014. Poe, Edgar Allan, *The murders in the Rue Morgue: and The gold bug*, Grafisk forl., Copenhagen, 1989. Scallen, Catherine & Rembrandt, *Rembrandt, reputation and the practice of connoisseurship*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004. Tramezzino, Michele *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del Re di Serendippo, per opra di M. Christoforo Armeno dalla Persiana nell'Italiana linngua trasportato*. Venedig 1557. Voltaire, *Zadig eller Ödet: en orientalisk berättelse*, Fabel, Stockholm, 1994. Wind, Edgar, *Art and anarchy*, London, 1963.

10. Closed-circuit television, d.v.s. övervakningsfilm

## Konstkritikens historia

Christer Fällman

Kan man föreställa sig konst utan konstkritik? Javisst, det kan man. Men är det relevant? Det verkar som konstkritik eller åtminstone texter om konst har funnits med länge. De följer varandra. Begreppet "konstkritik" härrör från franska "critique" och grekiska "kritiké". Och ytterst handlar det om att beskriva, tolka och värdera konstverk. Walter Benjamin (tysk filosof och konstvetare, 1892–1940) går så långt att han menar att det är möjligheten att bli föremål för kritik som gör något till konst. Det är nog inte alla konstnärer som håller med om detta.

Krönikor och texter om konst återfinns redan på 300-talet f.v.t. i Plinius d.ä. skrift *Historia Naturalis*. Bruket att skriva om konst var ett sätt att förstå och inränga konstnärer i en värdeskala i hellenistisk tid. Förmögna romare började samla konst flera århundraden efter Kristus. Man diskuterade också i Rom och Grekland om avbildningens verklighetsgrad. I klassisk tid fanns förvisso en strävan efter långtgående realism som en virtuos uppvisning. Aristoteles resonerade också om förhållandet mellan färg och form.

Under 1300-talet skrevs det tidigaste konsttraktatet av poeten Petrarca. Han framhöll att skulptu-



Vue intérieure du musée de Rouen en 1880 olja på duk av Charles Angrand, 114 x 154 cm. Musée des Beaux-Arts de Rouen. Mannen i förgrunden är konstnären Léon-Jules Lemaître ((1849-1905). Foto: Wikimediacommons

ren stod högre än måleriet. Under slutet av samma sekel skrev Cennini<sup>1</sup> att konsten var parallell med naturen – men inte identisk. Konsten kunde framställa ting som inte fanns i naturen.

Under italienska högrenässansen uppstod en konstkritik som slog en båge framåt till upplysningstidens 1700-tal och den första moderna kritiken. Då hade de s.k. konstsalongerna uppstått i Paris och behovet av värderande och granskande kritik blev allt större som vägledning. Ledande var Denis Diderot<sup>2</sup> som årligen publicerade sina bedömningar. Det personliga mötet mellan verk och betraktare kunde följas av en större publik utanför de innersta kretsarna.

Konstkritik har sedan dess utvecklats formellt enligt två riktlinjer. Dels har det handlat om kritiken teori, metod och historia – alltså en mera akademisk grundhållning, dels om hur konsten speglats i kritisk text, det vill säga en språkfilosofisk granskning. Dessutom har olika skolor och ideologier sedan dess mer eller mindre legat i luven på varandra. Upplysningstidens sakliga förnuftstro fick snart på pålsen av romantikens mera svärmiska, eller om man så vill, mera fantasifulla ideal. Romantikens betoning på känsla, stämningar, själens vibraton, exotism och andra fenomen stod och står i kontrast till den sakliga och naturalistiska gestaltningen och kritiken.

1900-talets stora dominerande konstströmning modernismen innehåller allt från kubism, abstrakt och konkret konst till expressionism och konceptkonst. Varje formspråk har ofta följts av sina kritiker och uttolkare. Modernism handlar om det nya, det moderna, det som Ezra Pound<sup>3</sup> formulerade som "make it new". Förändring, nyheter, bort med det gamla. Inlindat fanns också en positiv framtidstro – i alla fall före första världskriget. Allt djärvare formexperiment blev vanliga inom konst, litteratur, arkitektur, teater och musik med alla sina ismer.

## Postmodernistisk konstkritik

Vid 1900-talets sista decennier brakade det loss ordentligt. Då tågade postmodernismens kritiker och filosofer in på scenen och ville göra upp med modernismens ideologi. Alla sanningar relativiserades, bara olika perspektiv fanns. Franska filosofer som Foucault, Roland Barthes, Lyotard, Derrida, Bataille, Lacan, Gilles Deleuze, Paul de Man med flera förde fram begrepp som dekonstruktion, fragmentarisering, subjektivitet, ambivalens och distansering.

Modernismen och utopierna var döda. Allt var tillåtet. Som om man åter hörde Andy Warhol säga: "All is Nice". Man kan då göra lite som man vill. Total frihet ett tag innan en del insåg att detta teoretiserande bara blev en ny tvångströja.

Här i Sverige trädde en ny generation konstkritiker fram på 1980-talet med ledande namn som Lars O Ericson, Horace Engdahl och Anders Olsson. De samlades kring sin tidskrift "Kris". Ett ytterst "grabbigt" sällskap. Senare tillkom Daniel Birnbaum, Sven-Olov Wallenstein, Erik van Der Heeg, Hans Ruin och Aris Fioretos på 1990-talet. Horace Engdahl utkom med boken "Den romantiska texten" hösten 1986 och året därpå som avhandling vid Stockholms universitet. Här finns idékällor och grund för den nya ordningen.

Utanför denna högst interna gruppering fanns givetvis parallellt ett antal begåvande kvinnliga konstkritiker. Vi kan nämna Jessica Kempe, Birgitta Rubin, Ingela Lind (1943–2021). Men de drev inte på samma sätt rent postmodernistiska konstteorier. Under 2000-talet har tillkommit betydelsefulla konstkritiker som Susanna Slöör (Om konst), Therése Bohman, Magdalena K Ljung, Julia Svensson m.fl. På den internationella scenen fanns och finns naturligt nog ett större urval av kvinnliga konstkritiker och curatorer.

En ny ideologisk konstkritik intresserade sig naturligt – liksom alltid – för en viss sorts konstnärer och konst. De som passade in i mallarna fick förstås större uppmärksamhet. Konstnärer som kunde uppvisa "glapp" i sin konst, citat, lager på lager, palimpsest, kopior av kopior fick mer utrymme i kritiken. Tron på modernismens stora "originalkonst" dödförklarades. Allt var bara citat och lager på lager.

För att fokusera på den kritiska huvudfåran rekommenderas läsningen av Johan Lundbergs bok *När postmodernismen kom till Sverige* (2020). Han har för övrigt också varit verksam vid Linköpings universitet. Lundberg kritiserar alltså postmodernismens apologeter – och det med råde. Sägning vid fotknölnarna.

Avslutningsvis: hur är läget nu? Någon stor sammanhållen ideologi som romantik, modernism eller postmodernism har inte infunnit sig på scenen. Allt flyter även om postkolonialism och franska citat kan strössla texter. Själv trodde jag i min enfald att postmodernismen dog sotdöden redan 11 september 2001 med katastrofen i New York med flygbombningarna. Det blev plötsligt blodigt allvar och de postmoderna lekarna borde väl upphöra? Men icke, menar Johan Lundberg. Hans uppfattning är att relativismens huvudfilosofi bitit fast sig vid universiteten som ett forsknings- och anslagsparadigm.

Parallellt de senaste decennierna har utrymmet för konstkritik i den fria västvärlden minskat drastiskt i dagstidningar och tidskrifter. Mycket har

flyttats över till digitala web-sajter. I Sverige firar "www.omkonst.se" 20-årsjubileum. 1998 startades "konsten.net" och den norska sajten Kunstkritik började med en svensk edition 2011. Konstkritiken har rört sig över till andra medier och scener.

Och det som hände blir som alltid till slut historia. Under senhösten 15 oktober–19 november 2022 arrangerades utställningen "När postmodernismen kom till stan" på Konstakademien i Stockholm. 25 konstnärer var inbjudna att medverka med sina verk från den aktuella tidsepoken. Bland de kvinnliga konstnärerna kan nämnas Lotta Andersson, Kristina Abelli Elander, Maya Eizin Öijer, Cecilia Edefalk, Annica Karlsson Rixon, Eva Löfdahl, Erla Thorarinsdottir. Resten var män som Ernst Billgren, Max Book, Jan Håfström, Stig Sjölund, Dan Wolgers, Fredrik Wretman m.fl.

Konstkritikern Jessica Kempe skrev uttrycksfullt i DN (2022-11-05) att "postmodernismen fick den svenska konsten att spraka, krisa och överskrida." Men å andra sidan hade hon på den tiden aldrig sett så många tråkiga videoloopar. Och förstas var det "främst männen som mötte upp i nedlagda industrilokaler och mörklägda lokaler."



Regnskogen vid juletid, Ernst Billgren. Foto: Britt-Mari Augustsson

1. Cennini, italiensk konstnär och författare  
2. Denis Diderot, fransk filosof och författare  
3. Ezra Pound, amerikansk författare och poet

# ”Verkligheter” – ny basutställning på Östergötlands museum

Melanie Klein

Östergötlands museum nyöppnade våren 2022 efter mer än 1000 dagars renoveringsarbete. Det ”nya” museet hade nu fått en ny basutställning med konst liksom en ny kulturhistorisk utställning. Som konstintendent var jag med i det omfattande förnyelsearbete som presenterades vid invigningen i maj.

I vårt direktiv ingick att föremål i största möjliga mån skulle komma från museets egna samlingar. Utställningen skulle vara utformad på ett sådant sätt att den kan ställa samhällsrelevanta frågor. Utställningen skulle också innehålla möjligheter till interaktion med besökaren.

Vårt allmänna mål var att ge våra besökare en ny och kritisk syn på konsten: konst är inte universell utan ett koncept eller en konstruktion med kategoriseringar och hierarkiseringar. Fram till 1900-talet låg till exempel porträttmålningen längst ner på listan över konstgenrer, eftersom det bara handlade om att imitera och inte om att hitta på en bild, vilket är fallet med historiemåleri. Vi jobbade med det vi hade och visade därmed den konstruerade, fragmentariska och subjektiva karaktären hos varje samling. Eftersom samlingen huvudsakligen består av porträtt och självporträtt har vi lagt fokus på bilder av människan. I utställningen kan man se hur framställningarna av män-



Bygge

niskor, men också av religiösa protagonister, förändras. Detta gäller också de föränderliga landskapen med eller utan människor i dem.

Den viktigaste frågan på utställningens metanivå är: ”Vad är konst?” Denna fråga verkar vara enkel men är i själva verket ambitiös. Ännu i dag kretsar de flesta konstutställningar huvudsakligen kring frågor om specifika konstnärers biografier, rörelser och kronologiska eller jämförande historier. Dessa tillvägagångssätt förutsätter en redan ganska sofistikerad förståelse av konsten och dess ställning inom samhället. De främjar också en förståelse av konsten som något unikt, något som ligger utanför vardagen. De tenderar att konstruera konstnärer som exceptionella genier eller rebeller mot status quo. Ändå kan konsten inte uppstå i ett vakuum. Den är i hög grad beroende av de referensramar som omger den.

Vår ambition är att hjälpa våra besökare att skapa sina egna kopplingar mellan konstverk från olika tider och regioner. Vi vill ge våra besökare en mer aktiv och engagerad roll. Med den nya konstutställningen vill vi hjälpa våra besökare att byta perspektiv.

## Temat i varje rum

I det första rummet kan våra besökare reflektera över konstnärernas status och funktionen av religiösa konstverk. Här kan man upptäcka att konstnärer intar olika positioner i samhället på olika sätt och i olika perioder. Besökarna inser att motsättningen mellan bilder som skapats genom inspiration från en gudomlig makt, som fram till renässansen ansågs vara den verkliga upphovskällan till den religiösa konsten, och bilder som skapats av en konstnär utgör grunden för vår västerländska kultur: vår förståelse av konst som något med en djupare mening som måste dechiffreras.

I det andra rummet upptäcker besökarna porträttets utveckling sedan renässansen och ser olika former och funktioner av denna konstgenre. De kan se att avbildningar av människor har utvecklats i takt med frågor om status, identitet och självuppfattning, men också i takt med sociala förändringar, såsom att religion och kyrka har ersatts som livsavgörande faktorer genom den nya tidens framväxt av kapitalistiska strukturer.



I det tredje rummet visar vi våra besökare självporträttet som självskildring och konstnärens möjlighet till självutforskning. De kan förstå att porträtt och självporträtt har motsvarigheter i form av bilder av andra människor som inte beställts av dem själva. Skillnaden mellan porträtt, självporträtt och bilder av de andra – d.v.s. människor som inte beställde sina porträtt själva, utan som dokumenterades av konstnärerna som ”typer” – t.ex. gamla, fattiga, utländska människor – speglar maktförhållandena i ett samhälle.

I det fjärde rummet kan besökarna lära sig mer om Johan Krouthéns biografi och hans viktigaste konstverk. Krouthén är ett exempel på en konstnär som var en del av den moderna konstens internationella utveckling men som samtidigt var rotad i och påverkad av sin lokala omgivning. Våra besökare kan också utforska fotografiets inverkan på porträttkonsten och bildens demokratisering. De ser det ömsesidiga inflytandet från måleri och fotografi samt fortsättningen på sättet att skapa idealiserande bilder inom måleriet.

I det femte rummet kan man uppleva olika bilder av landskap och stadslandskap. I en direkt jämförelse kan besökarna se vilka delar av landskapet som var viktiga under olika perioder: från idealiserande och storslagna vyer till detaljer från vår vardag.

Med det avslutande temat ”Düsseldorf-skolan” i det sjätte rummet kan våra besökare reflektera över de ämnen som presenteras i konstutställningen. Det finns bilder av människor och bilder av landskap. Under 1800-talet upplevde konstnärerna helt nya ekonomiska och sociala arbetsvillkor. Dessa förhållanden kan på ett föredömligt sätt förklara utvecklingen av konstnärliga kategorier och deras hierarkiseringar och därmed utvecklingen av det konstbegrepp som vi känner till idag.



Hängningens förberedning.



Samarbete för konstutställningen med en referensgrupp.



Förberedning fotografi.



Östergötlands museum nyöppnade i maj 2022 med spännande rum och vindlande gångar. Foto: Jonas Karlsson



# Bildanalys: Eugène Delacroix

## Friheten på barrikaderna: 28 juli 1830

Gunilla Derfeldt

**F**riheten på barrikaderna kan ses som ett starkt expressivt uttryck för motivet "folkuppror", där folket i ilska och vrede, sammanbitet, beslutsamt, lidelsefullt och våldsamt rör sig framåt med ett mål i sikte: Uppror och kamp mot förtryckarna!<sup>1,2</sup> Unga män men även barn och gamla deltar i striden med de vapen man lyckats skrapa ihop. Verket förmedlar en stark medkänsla för de rättfärdigt upproriska, som nått sin yttersta gräns.

Delacroix målade *Friheten på barrikaderna* bara kort tid efter att julirevolutionen 1830 i Frankrike nådde sin kulmen den 28 juli. Redan titeln ger oss ledtrådar till den pre-ikonografiska beskrivningen<sup>3</sup> och en förståelse för den historiska kontext i vilket Delacroix' målning tillkom. Enligt historiska källor återinförde de segrande grannationerna efter Napoleons nederlag år 1815 monarki med Ludvig XVIII på tronen.<sup>4,5,6</sup> Under monarkin tilltog kungens makt och under den reaktionäre Karl X (regent 1824–1830) eskalerade nedmonteringen av de många lagar som införts under franska revolutionen. Rösträtten begränsades, katolska kyrkan blev åter en maktfaktor. Att pressfriheten avskaffades, att parlamentet upplöstes och att vallagarna ändrades kungjordes den 27 juni och det sägs ha varit den utlösande faktorn till julirevolutionens spontana utbrott då republikaner, studenter och arbetare tog till vapen och efter tre dagars blodiga gatustrider 27/7–29/7 1830 tog makten i huvudstaden. Under Karl X utövade

militär och polis terror mot civilbefolkningen, något som säkert fått folkets tålamod att brista. Honoré Daumier gisslade i den litografiska karikatyren den konstnärliga och politiska ofriheten under denna tid samt visade de avskyvärda illdåd och övervåld som regeringsmakten utövade.<sup>7,8</sup>

*Friheten på barrikaderna* visades på den första salongen efter julirevolutionen med den nya regeringen, julimonarkin, med Ludvig Filip som kung. Den mottogs med blandade och högst oroade känslor, inköptes av staten men bedömdes som alltför provocerande varför den undanhölls allmänheten ända till 1861.<sup>9</sup> Sedan dess har den funnits till offentligt beskådande på Louvren i Paris.

### Ikonografisk beskrivning

En ikonografisk beskrivning av verket visar att målningen är en historiemålning i olja på duk i akademisk *grande style*. Storleken är så stor att den utifrån de medier i vilken den reproducerats och massproducerats med nödvändighet har måst förminsats så att den riskerar att ha degraderats med risk för bortfall och felaktigheter i detaljerna, något som kan resultera i en bildanalys, som skiljer sig från en som utförts från originalverket.<sup>10,11</sup>

Verket har en komplex komposition bestående av tre särskiljbara delkompositioner, som övergår och uppgår i varandra; en triangelkomposition, en



Eugène Delacroix (1798 – 1863), *Friheten på barrikaderna: 28 juli 1830*, 1830, olja på duk, 2,6 x 3,25 m, Louvren, Paris. Foto: Wikimediacommons

snett nedåtgående diagonal från vänster till höger samt en bågformig komposition, som utgår från ögonpunkten i centralperspektivet, först närmast som en rät linje i fjärran, men formar sig sedan som i en båge, då den möter och förenar sig med den nedåtgående diagonalen i bildens främre bildplan och som rörelse slutar i triangelkompositionens nedre högra hörn, där den döde soldatens (rojalistens) harnesk och handske ligger kastade.

Triangelkompositionen. Centralt, något till höger i bilden ser vi triangelkompositionen med Friheten på barriaden i frygisk mössa i triangelns övre hörn och två döda män liggande på barriaden strax framför henne med benen snett emot varandra och med den vänstra mannens huvud

och den högre mannens kask i triangelns två nedre hörn. Friheten är barbröstad eftersom den löst sittande klänningen, dekorerad längst upp med något vitt spetsliknande, har kasat ner. Ett rött flätat garnskärp där ändarna vajar i vinden håller ihop tyget i midjan. Hon är den största och mest framträdande figuren i bilden och hon står högst upp på barriaden, är högrest och har manligt muskulösa nack- och skulderpartier samt stora spända muskler i armar och ben. Hennes kraftiga vänstra lår anas genom det orangefärgade beiga tyget. Med halvyft arm håller hon ett bajonettgevär i vänstra handen. I den högra handen håller hon med rak och säker arm helt framsträckt framför sig fanstången, som bär den franska revolutionära flaggan, trikolorn i rött, vitt och blått. En del av

1. Stokstad & Cothren, (2013), s. 950.

2. Honour & Fleming (1991), s. 560 - 561.

3. Eriksson & Göthlund (2012), s. 29 - 49.

4. Svensk Uppslagsbok (1947a), Band 10, spalt 299 - 300.

5. Stokstad & Cothren (2013), s. 950 - 951.

6. Honour & Fleming (1991), s. 558 - 560.

7. Stokstad & Cothren (2013), s.953 - 954.

8. Honour & Fleming (1991), s. 560 - 561.

9. Ibid., s. 559.

10. Som exempel på förminskning kan anges att Delacroix målning i naturlig storlek upptar 260 cm x 325 cm = 84 500 cm<sup>2</sup>. I artikeln har jag utgått från bilden på sid 950 i Stokstad & Cothren (2013), som är 15,5 cm x 19 cm = 294,5 cm<sup>2</sup>. Originalen är alltså ca 286 ggr större än bilden i boken.

11. Gombrich (2010), s. 229.

flaggan och översta delen av fanstången med den avslutande piken kan vi inte se eftersom Frihetens hand om fanstången tangerar dukens övre begränsningslinje. Trikoloren fladdrar och rör sig. Friheten rör sig kraftfullt och obevekligt framåt men med blicken åt sidan och snett bakåt, som för att hålla kontakten med och mana på folkmassan vid sidan och bakom henne. Trots sin kraftfullhet ger hon med sina bara bröst, välformade figur och grekiska gudinneprofil ett feminint intryck. Friheten bär guldringar i öronen, har välskötta ögonbryn, rött läppstift och rosiga kinder. Vi ser en liten nätt hårtofs sticka ut under den frygiska mössan, som också den tycks röra sig i tumultet. I bilden, till höger om Friheten i bilden, springer en pojke och i vardera handen håller han i högsta beredskap dragna pistoler, oprecist riktade så att en pistol siktar rakt upp i luften och den andra snett ner på marken. Pojken är iklädd bruna lappade byxor och skjorta med uppkavlade ärmarna, en väst och på huvudet ovanför hans svarta ostyriga kalufs bär han en basker. Om halsen, i ett för långt vitt brett band bär han en svart, för honom för stor väska, så att väskan hänger ända ner till knäna. Väskan tycks ha något kungligt guldornament på framsidan. Pojkens ögon och mun är vidöppna av upphetsning och han tycks skrika rakt ut.

Den vänstra av de två döda männen i triangelkompositionen, längst ner i främre bildplanet, ligger raklång och med benen något krökta, sårade och lite högre eftersom de vilar på några stenbumlingar på barrikaden. Mannen är iklädd endast en skjorta eller nattsärk, som är uppdragen nästan till naveln och är blodig. Könet är dolt men man anar en svart könsbehåring. På ena foten bär han en "korvig" socka i blå, något blågrön färg. Mannen ligger med huvudet stelt på marken. Med slutna ögon och med gapande mun är ansiktet vänt snett uppåt och det ser ut att rinna blod ur bakhuvudet. Snett bakom honom ser vi en del av barrikaden, en stenhög och några trästockar. Den andre döde mannen, till höger i bilden, ligger närmast raklång med något krökt vänsterknä. Av målningens alla figurer syns han främst i bilden. Hans välskapta ansikte är vänt mot betraktaren och man ser hans fridfulla döda ansikte med de öppna stela ögonen. Hans kläder är i oordning. Byxorna är uppknäppta, den vita skjortan är öppen, den blå uniformsjackan med röda markeringar på kragen och vita epåletter på högra axeln är helt uppknäppt och framstyckena

är vridna åt sidan. Ena foten saknar sko och på den nakna foten syns ett litet bandage på stortån. De vita damaskerna är solkiga. En kask, en handske och ett stålharnesk ligger utspridda bredvid honom. Bakom hans huvud ligger en del trästycken, en del av barrikaden han ligger på. I triangelkompositionen ingår också en kvinna, som ligger på huk till vänster framför Friheten. Hon ligger med krökta armar och stödjer sig på handlederna och ser upp på Friheten. Hon bär en blå, något blågrön blus, svart kjol, och har ett rött, med dragning mot blått, stycke tyg virat runt midjan. På huvudet har hon ett rött huckle.

Diagonalkompositionen. I diagonalkompositionen från mitten av bildens vänstra begränsningslinje ner till bildens nedre högra hörn framträder fyra figurer, alla bakom den vänstra döde mannen i triangelkompositionen. Längst till vänster ser vi en ung stirrande pojke med en underlig huvudbonad i svart och rött. Han håller ett kort svärd i högra handen och med den vänstra handen griper han om en stenbumling. Vi ser hans framåtblickande ansikte i stel koncentration inför framryckningen, och de sargade smutsiga händerna med blåmärken. Snett framför honom är ett röse av sten och träklubbar.

Mannen närmast bakom honom är något äldre och hans lite trötta ansikte smutsigt av sot visar bister beslutsam koncentration. Hans kropp rör sig kraftfullt framåt. Han är iklädd en underlig baskerliknande huvudbonad och bär en ljus skrynk-



lig skjorta, ett förkläde som hantverkare vanligtvis har, en väska med långa vita band, likadan som den unge pojken till höger om Friheten bär. I högra handen håller han en värja och ur ett rött hölster med vitt mönster ombundet runt höften sticker en pistolkolv upp. Till höger och snett framför honom, ser vi en svarthårig man i hög hatt, förmodligen akademiker, ovanpå en till synes välklippt frisyr och med välansat skägg i skepparkrans. Denne man bär vit skjorta, brun väst, svart bonjour med metallknappar, bruna byxor och ett rött skärp. Runt halsen bär han någon svart krage. Med båda händerna håller han stadigt och hårt i ett flintläsgevär, som beredd att fyra av ett skott. Framför honom i denna diagonal ser vi den tidigare omnämnda hukande kvinnan i triangelkompositionen. Hitom kvinnan syns ett stycke väl synlig barrikad, på vilket den döde främre vänstra mannens fötter vilar. Diagonalen avslutas med den liggande döde rojalisten och hans persedlar, sist den kastade handsken, längst ner till höger i främre bildplanet.

Bågkompositionen utgår från ögonpunkten längst bak i bildplanet och sträcker sig rakt fram till de två männen i förkläde respektive hög hatt i diagonalkompositionen, varvid den i en båge uppgår i denna. Fram till denna övergång består den av ett myller av människor som rör sig framåt liksom i kolonn eller på led. Människor verkar välla fram utan slut från ögonpunkten. Överallt i denna oformliga människomassa sticker vassa påkar eller svärd rakt upp i luften. Vi ser dem inte tydligt på grund av all tjock rök som färgar himlen beige och gulaktigt röd påminnande om den gula färgen hos himlen inför ett annalkande åskväder

I borte bildplanet till höger i bilden anar vi bakom all rök en mäktig byggnad med två torn, förmodligen Notre Dame, samt några andra byggnader framför vilka det skjuts. Vi ser soldater, armépjäser, vitgulaktig tjock rök med eldslågor i. Delacroix penselföring är ytterligt sensibel, han lyckas både "teckna" och måla med penseln. Resultatet tycks som en paradox, en förnimbar tydlig målning med linjer och former, som om de vore tecknade trots att duken har en öppen form med massa och volym och helt upplevs som om Delacroix endast använt pensel och färg. Det böljande i människornas rörelse både som individer och som massa är måleri. Paletten är



begränsad till ett fåtal kulörer även om målningen upplevs som om den innehöll ett mycket större färgomfång genom färgkontraster. Målningen är hållen i huvudsakligen omättade ljusa gula, beige och mörka mättade bruna färgtoner även om den innehåller en hel del komplementära färgsammansättningar som Frihetens orangefärgade klänning mot trikolorens blå och det blå i den knäböjande kvinnans blus, de orangefärgade rökmolnen mot det blå i himlen, trikolorens röda mot det gröna centralt i bilden, likaså mörkt röda blodfläckar mot grönaktiga hudpartier hos de sårade på marken. De flesta kulörer ligger nära eller tillhör de akromatiska vita, grå och svarta. Trikolorens starka färger, det röda, vita och blå förekommer förutom i själva flaggan som accenter för att maximera kontrastverkan. I flickans blus och den vänstra döde mannens socka har trikolorens blå förskjutits åt grönt och i det röda skärpet har trikolorens röda fått ett blått inslag, vilket ger en dramatisk effekt genom att färgerna nu blivit komplementära. Den dramatiska effekten förstärks ytterligare genom att det komplementära färgparet är centralt placerat i bilden. Starkt solljus, kommer rakt uppifrån genom röken från en klarblå (trikolorens blå) himmel och belyser starkast triangelkompositionens figurer, Friheten och de två döda männen, "revolutionären" och "rojalisten" och tydligt den senares handske.

## Ikonografisk analys

Den pre-ikonografiska analysen av den historiska kontexten, konstverkets tveksamma mottagande från regeringsmakten sida, antagligen beroende på att den nya konstitutionen var bräcklig och att målningen undanhölls allmänheten i 31 år tyder på att målningen var politiskt känslig, redan då den visades på salongen. Varför? Jo, för att den troligen gav såväl en mästerlig och förmodligen sann illusionistisk bild och skildring av händelserna av såväl revolutionens segrare som dess förlorare och att dessutom revolutionärernas segerglädje och upprymdhet framgår. Detta gav säkerligen anledning till oro under rådande politiska instabilitet. Den ikonografiska analysen med anstormningen av folket, av manuellt arbetande (mannen i förkläde) och akademiker (mannen i hög hatt) men även barn med ålderdomliga vapen, som besegrar och ger kungamakten dödsstöten är allegoriskt återgiven av den döde rojalisten (vita epåletter) som med trasiga och utspridda persedlar särskilt den kastade handsken är uppenbar. Att revolutionen krävde många offer illustreras av den döde mannen till vänster. Denne man illustrerar kanske, på ett förmodligen för regeringen oroväckande sätt, som en påminnelse om de vidrigheter mot revolutionärer, som kungamakten begått.

Om Delacroix har Gregor Paulsson uttalat sig:

*”Den moderne ångestens förste gestaltare i bild var stor nog att ge sin passionerade besatthet den utsöktaste form och låta bilderna genomträngas av den finaste sensualitet.”*<sup>16</sup>

Målningen innehåller i allt kända fakta från vad vi vet om 28 juli då revolutionen nådde sin kulmen. Även vädret och solljuset som det beskrivits tycks stämma. Virginia Hersch återger i fri tolkning Delacroix när han ser sin flickvän Belle. *”Hennes underbara huvud var vänt åt sidan... Han såg hennes fria starka gång och hennes kropps spiralrörelser ... Hon rörde sig som en gudinna”*<sup>12</sup> .... *”Friheten – inte bevingad och svävande ovan stridsvimlet utan Friheten mitt ibland folket, mitt i det våld som födde den. Friheten, med kraftfulla armar, med kraftfulla bröst, kraftfull”*<sup>13</sup> ...

Delacroix revolutionsmålning berör än i dag och påminner oss om att folkets revolution alltid tycks ha föregåtts av orättvisa, förtryck och despoti. Att som Delacroix, sant och lidelsefullt återge det han upplevt den 28 juli innebär inte att han måste skildra allt. Antagligen för att inte stöta sig med regeringsmakten men heller inte framstå som opportunist har han avstått från att måla fanstångens avslutande pik. *”Under republiken avslutades fanstången upptill av en pik, under kejsardömet av en örn... och under Ludvig Filip av en tupp.”*<sup>14</sup> Delacroix är med detta kanske klok nog att värna sin konstnärliga frihet och oberoende och han påminner betraktaren hur viktigt det är i diskursanalysen att uppmärksamma vad som är frånvarande i bilden.<sup>15</sup>

12. Hersch (1949), s.326.

13. Ibid., s. 333.

14. Svensk Uppslagsbok (1947b), Band 29, spalt 907.

15. Eriksson & Göthlund (2012), s. 64.

16. Paulsson (1971), s. 28

### LITTERATURLISTA

Eriksson, Yvonne & Anette Göthlund (2012) *Att analysera och tolka bilder, Möten med bilder*, Lund: Studentlitteratur.  
Gombrich, Ernst H. (1960/2002) *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London: Phaidon Press Ltd.  
Hersch, Virginia (1949). *Att hålla fast en dröm*, Stockholm: Norlin Förlag AB.  
Honour, Hugh & John Fleming (1991) *Konsten genom tiderna*, Stockholm: Tidens Förlag.  
Paulsson, Gregor (1971) *Konstens Världshistoria. Från barocken till nutiden*, Stockholm: Natur och Kultur.  
Stokstad, Marilyn & Michael W. Cothren (2008/2013), *Art History*, Boston: Pearson Education, Inc.  
Svensk Uppslagsbok (1947a) Band 10, Malmö: Förlagshuset Norden AB.  
Svensk Uppslagsbok (1947b) Band 29, Malmö: Förlagshuset Norden AB.

# ADa-gruppen – en lek med konsthistorien

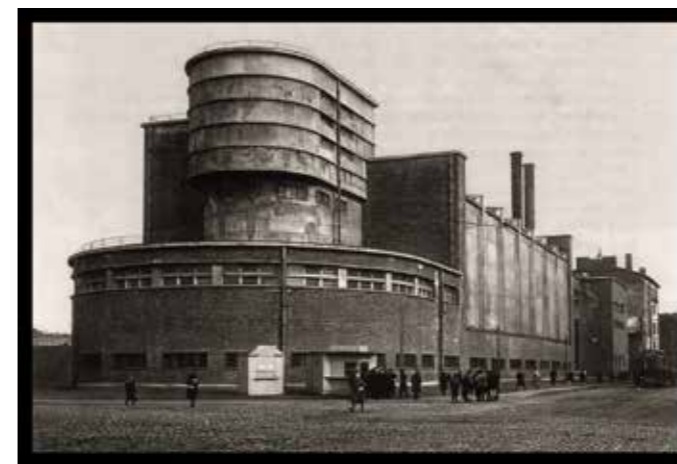
Thomas Edetun Stefan Teleman

**S**trax efter andra världskriget gjorde en byggnadsarbetare en överraskande upptäckt i ett gammalt skyddsrum. Fyndet, ett oformligt brunt paket, hamnade så småningom hos konstvetaren Renate Kohle och hon kom att skriva en doktorsavhandling om paketets bilder. Till sist placerades fyndet i Hermann Krupps konstmuseum i Essen.

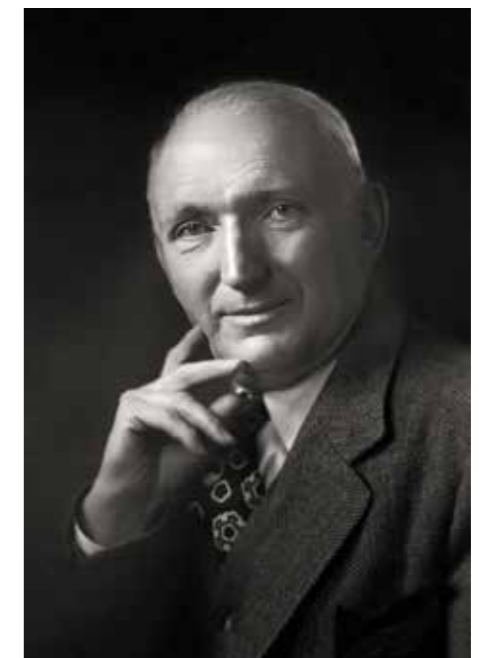
Detta är bakgrunden till en förfrågan från museet om vi var intresserade av att presentera de

återfunna bilderna i Sverige. I september 2022 visades den okända ADa-gruppen för första gången i vårt land och det blev Galleri Kameleont, Skådebanans filial i Norrköping, som stod värd.

Dr Renate Kohle fastslog att ADa-gruppen hörde hemma i den expansiva vitala epok, som bl a rymde dadaismen, en heterogen konstriktning, vilken ADa-gruppen, trots närhet och frändskap, fronderade emot. Vi märker detta inte minst i manifestet, som publiceras i utställningens katalog.



Hermann Krupps konstmuseum, Essen.



Hermann Krupp



Dr Renate Kohle

Gruppens strävan att försvara sin särart och självständighet, ledde till att ADA blev utfryst. Källmaterialet är obefintligt. Det finns inga bilder från när det begav sig – förutom de som återfanns i "paketet". Där har vi förklaringen till att ADA fram till idag är okänd.

Kan man jämföra ADA med dåtidens berömda dadaister? Med tysk grundlighet påvisade Renate Kohle gruppens storhet. Till hjälp hade man den revolutionerande verkshöjdmätaren, en genial apparat, som för första gången applicerades på dessa konstverk. Resultatet var entydigt, ADA-gruppens arbeten höll samma höga klass som de bästa bland dadaisterna. Inom parentes sagt, denna apparat kommer att förändra konstvetenskapen till oigenkännlighet. Antalet doktorander kommer att minska till en bråkdel av sin nuvarande numerär, om inte kommande studier av just verkshöjdmätaren leder till motsatsen. Mycken akademisk svett kommer att sparas.

Många frågar sig hur dadaismen så snabbt kunde sprida sig runt världens metropoler i slutet av 1910-talet. Flera av de framträdande konstnärerna flydde undan militärtjänst i Tyskland till Schweiz. Första världskriget förödde Europa och tiden efter krigsslutet präglades av revolutionära, antimilitaristiska stämningar. I detta klimat sökte konstnärerna konstnärlig förnyelse ofta parad med radikala politiska ställningstaganden.

Vårt intresse för ADA kan hänga samman med vår egen tids oroväckande reaktionära utveckling. Återigen söks politiska lösningar med krigets hjälp inom Europas gränser. Kommer vi än en gång att få se antimilitarismen växa fram med förnyad strävan till fredsbevarande åtgärder?

Hur mottogs utställningen på Galleri Kameleont? Under rubriken "ADaisterna – en bortglömd konsthistoria" skriver Lars-Ove Östensson, chef för konsthallen Passagen i Linköping, i vår katalog. Det rör sig om "ett antal unika – tidigare aldrig visade – konstobjekt" skriver Östensson. Han fortsätter: "har ADA-gruppen någonting att säga dagens publik? Svaret på den frågan är utan tvekan ja!". Konstverken är förvånansvärt aktuella, menar han. De framstår "genom sin strävan efter att uppkäftigt gå emot allt som är comme il faut, som en frisk vind i det konstliv som annars ter sig som alltmer instängt och förutsägbart."

Christer Fällman recenserar i *Corren/NT* (28/9 -22) och poängterar utställningens egna utgångsvillkor, fiktionen, det påhittade. Han skriver: Utställningen tolkar jag som ett postdadaistiskt konceptkonstverk. Fiktionen som ett mäktigt kraftfält... ADA-gruppen antas vara oppositionell och kritisk mot allt kommersiellt geschäft. Anarkistisk och allmänt busig. Ordvitsar. ADA kan också uttolkas "Anti-Dada".



Med Lena Anderssons bok *Koryfeerna* exemplifierar Christer Fällman hur man med fiktionens hjälp försöker komma åt "sanningen". Så förhåller sig (kanske) konstnärerna Edetun/Teleman till konsthistoriens alla ismer, menar Fällman, som fortsätter: Den kritiskt-satiriska lekluften är extra viktig att hålla vid liv i dagens samtidspolitiska verkligheter. Diktaturer har alltid avskytt humorn och den kätterska karnevalen.

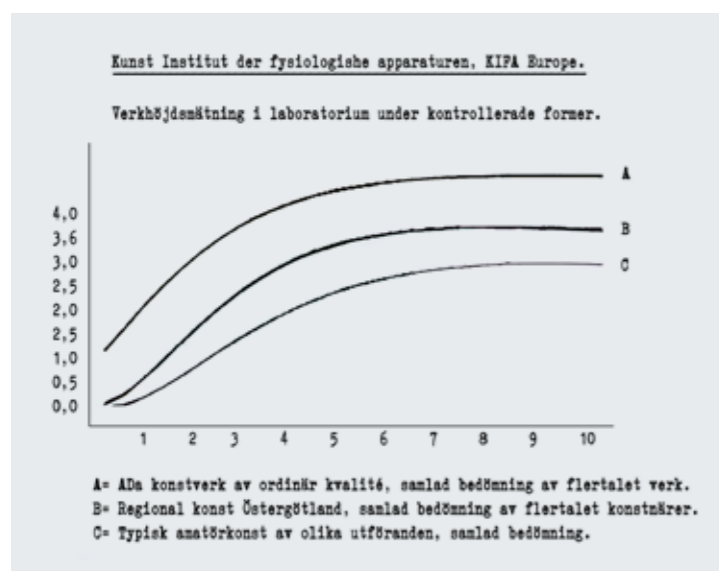
Också Susanna Beskow Norgren ställer sig vid sidan av fiktionen i *Folkbladet* (23/9 -22) och det är möjligen en recensents plikt. Brydd försöker hon få teknikerna "att gå ur karaktär" (Edetun/Teleman) som förklarar att de bara vill möjliggöra för Norrköpingsborna att ta del av en unik kulturhändelse. Texten får rubriken "Lekfull konsthändelse på Kameleont: 'Inga enkla svar'". Recensionen rymmer en kortare karaktäristik av dadaismen och beskriver bakgrunden till den aktuella ADA-utställningen.

Hur uppstår strömningar/ismer inom konsten? Eftersom konstlivet inte lever isolerat (?), kan man tro att omvärlden påverkar konsten. Det är uppenbart att detta gäller dadaismen, som inte minst utnyttjade tekniska nyheter formellt, t ex inom

fotografi och typografi. Krig och politik satte sina tydliga spår inom dadaismen. Frågan, hur det svenska, dåtida konstlivet såg ut under samma period, ligger nära till hands. Sverige stod utanför första världskriget, men politiskt skedde en radikalisering. Ändå låg landet i utkanten, en bit från de europeiska centra där bildkonsten snabbt förändrades.

Nådde dadaismens nytänkande Sverige? Andreas Lindblom var en kulturpotentat under förkrigstiden. Hans *Sveriges konsthistoria*, som kom ut på 1940-talet och hörde till den konstvetenskapliga kurslitteraturen på 1960-talet, kan kanske svara på den frågan. Ett inledande citat av Johannes Schefferus, 1671, är illavarslande: "Det är ett gammalt misstag hos människorna att bara framhålla och hedra det utländska..." I sin efterskrift i det tusensidiga verket skrev Andreas Lindblom själv: "Ty svensk konst får särskilt värde och intresse i den mån den förmår åskådliggöra vår egen syn och känsla..." Citatet klingar otrevligt likt tongångar i dagens radikalkonservativa, nationalistiska kretsar.

I *Sveriges konsthistoria* nämns inte dadaismen. Kanske nådde den hit först i o m ADA-utställningen, cirka 100 år försenad.

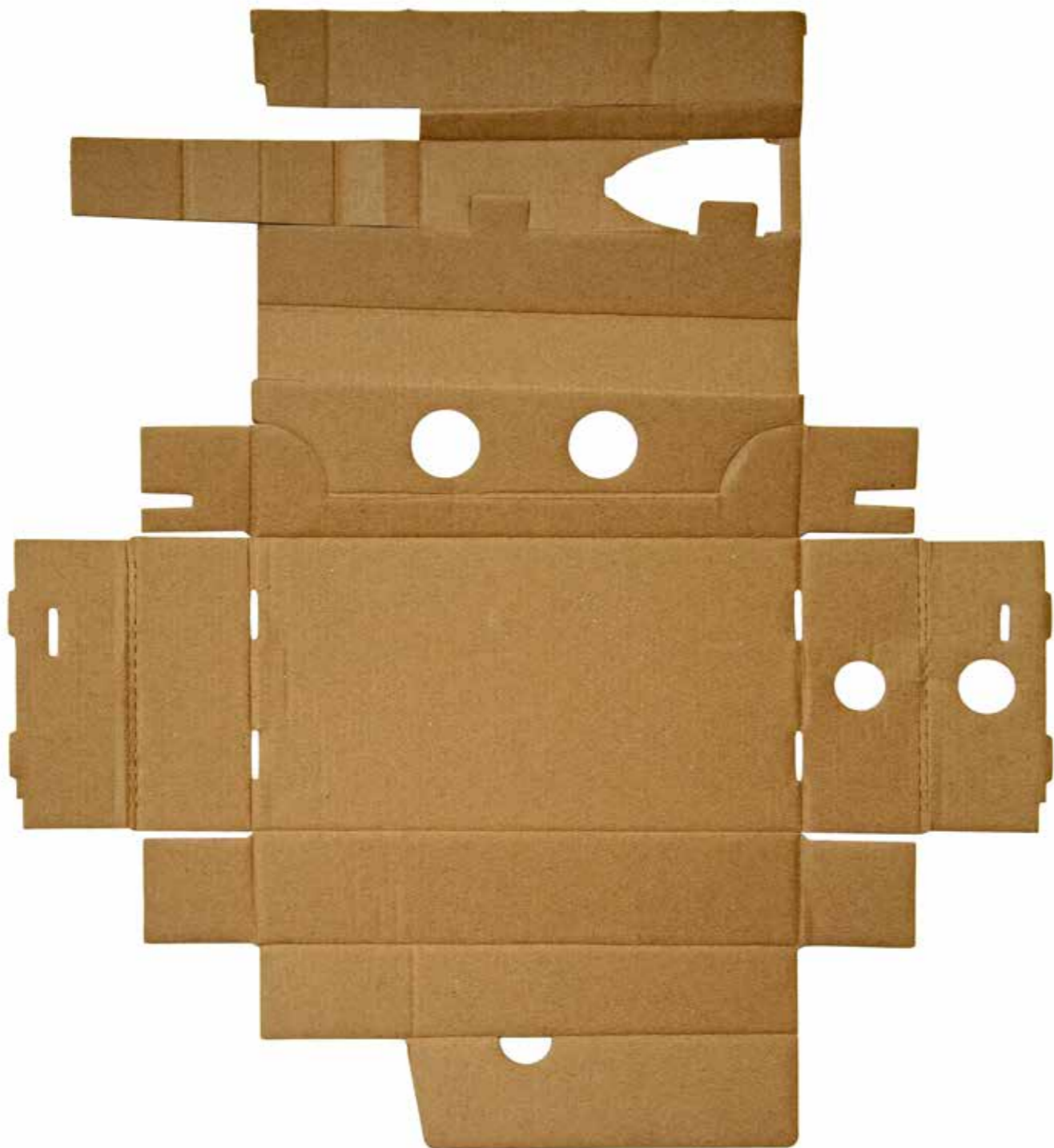


Verkhöjds mätaren.



ADa fontän original, 2022.





Kartong 2 version 3.



12 juli 2212



12 juli 2213



ADa danskompani II



ADa 41x35, 2022.



7 juli 2022, 5 (ver 2).





**KONST**

**GLÖMD  
SAKNAD AV  
INGEN**