

KONSTVETAREN 2023

INNEHÅLL

En ideell förening fyller 50 år – vi jubilerar med jubel!

EVA FLOGELL

Konstvetaren – vår medlemstidning

INGRID ANDERSSON BRITT-MARI AUGUSTSSON

Ett möte med Johannes Vermeer och hans bildvärld

INEZ ISAKSSON VOGEL

1700-talsmåleri på Lambohovs säteri

LARS-OVE ÖSTENSSON

Det förlorade mästerverket?

STINA OPITZ

Dada – om protest och antikonst

INGRID ANDERSSON MONIKA MINNHAGEN-ALVSTEN

KONSTVETAREN 2023

Ansvarig utgivare: Eva Flogell

Redaktion: Ingrid Andersson, Britt-Mari Augustsson

Grafisk form: Mats Fredrikson

Omslagsfoto: Framsida *Flicka med pärlörhänge* av Johannes Vermeer – med publik, pexels.com.

Baksida *Dada head* av Sophie Taeuber-Arp, commons.wikimedia.org

Tryck: ALA-tryck 2024

En ideell förening fyller 50 år – vi jubilerar med jubel

Eva Flogell

Ordförande sedan 2010

Hur kommer det sig att en förening lever vidare trots att initiativtagarna inte längre är aktiva? Förmodligen för att föreningen omformas efter tidens anda och förutsättningar samt att den fyller ett behov hos medlemmarna. En gemensam intention för *Konsthistoriska klubben i Linköping* har hela tiden varit att få möjlighet till konstbildning, upplevelser och bidra till social gemenskap.

Start

Starten för ett halvt sekel sedan 1974 skedde genom att några bildningstörstande damer helt enkelt inte kunde sluta studera efter att de fått chansen att ta del av konsthistoria på universitetsnivå genom att lärare från Stockholms universitet undervisade i studieförbundens regi. En ideell förening, *Konsthistoriska klubben i Linköping*, bildades till vilken universitetslärarna engagerades i några föreläsningar per år. Annan verksamhet var resor i

Europa med initierade guider och entusiastisk reseledning. En medlemsskrift togs fram där medlemmarna bidrog med texter som stencilerades och delades ut. Åren gick med stormar och stiltje men mestadels med behaglig vind i seglen.

Utveckling

Hur gick det sedan, efter de första 40 åren – vad blev det av denna förening? Den digitala utvecklingen i samhället är påfallande. Det går lätt och snabbt att nå varandra. Både mellan medlemmar och mellan dem som har ansvar för olika områden inom verksamheten. Ett exempel är redaktionen som håller i vår medlemsskrift *Konstvetaren*, där fler och fler av medlemmarna skriver artiklar och även professionella konstvetare bidrar med sitt skrivande. *Konstvetaren* har fått ett helt nytt utseende med texter och bilder som kan redigeras med hjälp av digitala verktyg. Den har blivit ett av våra



På besök i Hasti Radpours ateljé. Foto: Kerstin Rungstad

flaggskepp som vi gärna framhåller och visar upp i olika sammanhang. Vår digitala hemsida kom till för 12 år sedan och har genomgått flera omvandlingar. Digitaliseringen har också inneburit att vi kunnat upphöra med dyrbara utskick per post. Numera finns vårt program endast på vår hemsida. Alltid tillgängligt och uppdaterat.

Engagemang

Man talar idag om föreningslivets utarmning, då många avslutar sina medlemskap. Medlemsantalet minskar vilket väcker oro. KKL:s policy är att så många som möjligt ska ha uppgifter av olika slag. Att ha ett ansvarsområde och att få uppskattning för detta är naturligt inom KKL. Ett ledord har varit engagemang! Organisationen har utvecklats genom en mycket aktiv styrelse där alla har sina ansvarsområden. Vi har också flera medlemmar som är aktiva i självstyrande grupper som ansvarar för olika delar av verksamheten. Sammanlagt kan vi räkna in ett femtiotal medlemmar som är aktiva i dessa grupper.

Seminariegrupper

Vidare har under de senaste åren fler former för egen förkovran utvecklats. Våra Konstvetarseminarier är en studieform som visats sig ha en lång var-

aktighet, då de som kommit med i en grupp, fortsätter år ut och år in i samma gruppering. Det självstyrda lärandet med utgångspunkt i ett valt tema, passar den som har egen ledig tid och behov av att veta mer. Det finns grupper som hållit på i över tio år. Det är en fröjd att dela kunskaper med varandra och ställa frågor av nyfikenhet, vilket kännetecknar våra seminariegrupper. Ett sätt är att upptäcka konst på plats genom studiebesök vilket blivit ytterligare en populär form av studier. Att vår miljö i lokalsamhället erbjuder många intressanta konstverk har vi gemensamt fått uppleva i studiegrupperna. Den offentliga konsten har fått en intresserad och initierad publik genom KKL:s studiegrupper. Mötet med professionella konstnärer har givit stort utbyte både i konstnärateljéer och i seminarierum.

Man kan fråga sig vad som händer när människor med intresset av att undersöka tillvaron i form av konstnärliga uttryck möts. Konsthistoria är som de flesta ämnen när man tittar närmare. Det är mångfacetterat och innehåller många aspekter. Det går helt enkelt inte att bli färdig med ämnet. Vi har blivit skickliga på att ta oss an studier genom att avgränsa teman och vi har skaffat oss erfarenheter av hur man undersöker konstnärskap, konstverk, olika stilarter, tidsanda och konstkritik. Det som lockat oss till fortsatta utforskningar är bland annat synen på konsten i samhället och



På besök hos Karin Almlöf. Foto: Per-Arne Flogell

olika tidsepoker. Exempel på frågeställningar är: *Vad har konsten stått för i samhället och vilken roll spelar den idag? Vad betyder konsten för konstnären?*

Föreläsningar

Som inspiration har vi våra fantastiska föreläsare som öppnar dörrar eller för in nya dimensioner. Att lyfta på frågor som: *Vad betyder konsten i en demokrati?* eller *Vad betyder konstnärers verk för att ta del av kulturarvet?* Vi har genom åren lyckats få kontakt med synnerligen kompetenta föreläsare som delat med sig av sitt kunnande. Våra medlemsmöten *Art after Work* kännetecknas av att externa gäster eller allt som oftast en initierad medlem håller en kortare föreläsning. De präglas också av sociala möten mellan medlemmarna. Genom att olika grupper har hand om mingel i samband med medlemsmöten finns även förväntan om en stunds bordssamtal. En styrka som under åren blivit ett signum är den trevliga stämningen som råder mellan medlemmar. Det finns en önskan att lära känna varandra och att kunna diskutera olika ämnen inom vårt gemensamma intresseområde. På detta sätt har vänskapsband etablerats. KKL lever upp till sin ambition att vara en social mötesplats!

Resor och utflykter

Högt upp på listan över härliga minnen i KKL står resor och äventyr. Att resa med KKL innebär ett säkert kort, vad gäller lusten till konsten. Att uppleva konstens gestaltningar tillsammans med människor som låter sig fascineras, förtjusas eller kritiskt betraktar det man ser, är stimulerande för både tanken och synintrycken. Här finns många händelser som fastnat i minnet. Ett exempel är besöket på Svindersviks herrgård i Nacka. Ett besök i en unik miljö med möblering från 1700-talet, som slutade med att bussen gick sönder och ett trettiotal damer fick tillbringa flera timmar på Strandvägen. Men vad gjorde det, när Svenskt Tenn just hade rea! En annan resa gick till Akvarellmuseet på Tjörn där vi upplevde Louis Bourgeois fantastiska verk som ackompanjerades av full storm vid överfarten på Tjörnbron. En hiskelig upplevelse som bidrar till det starka minnet av utställningen. Att vissa händelser dröjer sig kvar i minnet kan man tacka de udda omständigheterna för. Äventyr kan det bli när oförväntade händelser uppstår. Det



Besök på Lunnevals Folkhögskola. Foto: Kerstin Rungstad

kan väcka en stunds oro men allt löser sig och till och med utlöser munterhet. Man måste också framhålla vad en kunnig ciceron betyder för en konstresa. Det går inte att låta bli att nämna Stefan Hammenbecks betydelse för KKL. Alla vi som fått ta del av Stefans fenomenala planeringar och genomförande av konstresor i Europa vet att folkbildningen har en garant i Stefan. Det är en njutning att få ta del av hans kunnande och uppläggning av en resa.

Folkbildning

Upplýsing og folkbildning er begrepp som er omfattande. Upplýsingsidealet kom eftir franska revolutionen. Vetenskap som metod för kunskap är förhärskande. Det finns en gammal tradition att vetenskap är kunskap som är prövad, diskuterad och överenskommen. En tro på att vidskepelse och falska fakta ska övervinnas. Folkbildning förknippas ofta med folkrörelsernas framväxt under industrialismen. Dess ursprung kännetecknas av det självstyrda lärandet där man ibland organiserade sig i grupper för att tillsammans läsa och diskutera. Det gällde att lära sig om verkligheten så att man kunde argumentera övertygande.

Då KKL antagit utmaningen att stödja konstbildning har det i grunden samma innebörd. En fråga är vad som är kvalité i konsten. Det kan ses som en ren subjektiv upplevelse och att var och en ser på konst på sitt eget sätt. Men det finns också utbildade experter vars kunskaper samhället generellt sett godkänner. Att skaffa sig bildning inom ett område kräver att man tar del av kunskaper som är erkända av andra initierade människor. Vidare att man förstår begrepp och termer som används inom ett område. Genom att titta på mängder av konstverk och ta del av andras synpunkter och bilda sig en uppfattning kan det stimulera en bildningsprocess. Här gör Konsthistoriska klubben en insats i folkbildningens namn.

Fortsättning

Hur ser framtiden ut i KKL? Något allmänt beror det främst på vilka människor som är aktiva i föreningen. Många tycker att gemenskap med meningsfullt innehåll är centralt i livet. Att konsten kan fylla detta behov även i framtiden, är ingen

tvekan om. Ifall den individcentrerade eran går mot sitt slut kan tillhörighet och lojalitet med ett sammanhang bli något man värnar om. Att satsa på varandra med öppenhet och nyfikenhet, tror jag kan vara intressant som policy för en långlivad förening. Att se på kultur som ett begrepp som ska undersökas och vidgas kan innebära att alla de sköna konsterna involveras i behovet av kunskap och förståelse. En oändlig massa upptäckter där sinnen blir stimulerade, tankarna blir klarare och människor säkrare och mer roade av att vara just människor.

Min förhoppning är att Konsthistoriska klubben i framtiden kan vara ett nav för kulturellt vetande och centrum för intressanta mänskliga möten!

Hipp, hipp, hurra för 50 år med Konsthistoriska klubben i Linköping!

Eva Flogell
Ordförande sedan 2010



Guidad visning på Norrköpings Konstmuseum. Foto: Kerstin Rungstad

Konstvetaren – vår medlemstidning

Ingrid Andersson Britt-Mari Augustsson

50 år – vilket jubileum Konsthistoriska klubben firar 2024. En härlig ålder för en aktiv och vital förening. Nästan lika gammal som föreningen är vår medlemsskrift *Konstvetaren*.

KKL bildades således 1974 och medlemsskriften kom några år senare, nämligen 1976. När KKL nu jubilerar vill vi i *Konstvetarens* redaktion även fira vår 48-åriga tidning. Vi placerade oss i Skådebansans källarutrymmen och i en trång, sluttande kattvind för att skåda och läsa gamla exemplar av *Konstvetaren*. Det har varit en fröjd att se och läsa artiklar ur gamla och nyare utgåvor – vilken rikedom/vilken enorm kunskap. Vi förstår att både Kungliga Biblioteket i Stockholm och dess filial i Lund gärna vill ha varsitt exemplar av våra utgåvor!

Konstvetaren – nr 1 1976 – var en häftad skrift med 13 tättskrivna A4-sidor utan några bilder. I introduktionen anges att KKL redan 1974 diskuterade någon slags publikation för föreningen. Detta skulle ske vid lämpligt tillfälle när tillräckligt material fanns och det antogs kunna ske två till tre gånger om året. Innehållet i skriften skulle huvudsakligen tillhandahållas av medlemmarna och det kunde handla om resor med föreningen, föredragsreferat, notiser av konsthistoriskt intresse, sammandrag av 60-poängsuppsatser samt planerade aktiviteter.

Namnet *Konstvetaren* skulle symbolisera ”ett forum för insamlande och vidareinformation av uppgifter och vetande om konst i olika former” enligt introduktionen i tidningens första nummer. I denna första utgåva publicerades en krönika över KKL:s aktiviteter under föreningens andra verksamhetsår. Det handlade om reseskildringar till Vera Nilssons retrospektiva utställning på Norrköpings konstmuseum, skulpturresor till Bror Hjorths

ateljé i Uppsala och Carl Eldhs ateljé i Stockholm samt konstnärsbesök hos Bo Beskow på Mogata prästgård utanför Söderköping. Andra aktiviteter under året var föredrag om föreningens resa till Florens, föredrag om ”en 110-milafärd på cykel genom Centraleuropa” och föredrag/diskussioner om moderna konstverk – konstens omoral, konstens utformning. Slutligen rapporterades om besök på Stifts- och Landsbiblioteket för att undersöka vad som dolde sig bakom i vanliga fall stängda dörrar.

Detta första nummer av *Konstvetaren* avslutades med kommentaren ”Ett rikt och omväxlande andra år av Konstklubben är slut. De olika konstnärers verk vi har sett besannar Zolas ord att – Ett konstverk är ett hörn av verkligheten sett genom ett temperament.”



Konstvetaren nr 1 1976 Foto: Privat

Vid Konsthistoriska klubbens 40-årsjubileum presenterades en skrift över valda delar av klubbens aktiviteter under 40 år. Vi fick en intressant inblick i resor utomlands och inom Sverige, föredrag med mycket kvalificerat innehåll och hur medlemmarna också bidrog med sina kunskaper i olika sammanhang. Vi kommer därför att koncentrera oss på aspekter av mer formell karaktär över tid i denna text. Vi ser på hur omfång, struktur och utseende har skiftat och hur innehållet har växlat.

Omfånget har skiftat över tid. I början var det med få undantag 13 – 20 sidor. Från att det endast var redaktören och ytterligare en person som skrev började författare till C-uppsatser (tidigare 6op) att själva kortfattat sammanfatta vad de skrivit. Ibland kunde en reseskildring få hela utrymmet om 34 sidor i *Konstvetaren*. Från 1990-talet började antalet sidor stabiliseras till omkring 30 men ökade igen på 2000-talet till mellan 30 och 70 sidor. Största omfånget hade utgåvan 2013 där den var 100 sidor. Den stora ökningen beror troligen på att flera författare bidrar med texter. Dessförinnan hade redaktionskommittén ansvaret för nästan alla bidrag. Här ser vi en mycket stor skillnad mot idag där variationen av skribenter är stor. Vår önskan är att många medlemmar får komma till tals.

Innehåll och Struktur: *Konstvetaren* var från början en redogörelse för i princip allt som skedde inom klubben. Detta beskrevs under rubriken "Årskrönika". När aktiviteter och texter blev allt fler redovisades utvalda delar under rubriken "Lite om innehållet". I början av 90-talet ser vi för första gången en innehållsförteckning där författarna till texterna också finns med. Innehållsförteckningen kunde, som nu, stå längst fram eller längst bak i tidskriften.

Bilderna blir fler över tid och allt viktigare som visuellt komplement till texterna. Från början illustrerades artiklarna med teckningar och därefter med svartvita fotografier. Först 2014 presenterades bilder i färg.

Något som var viktigt från början i KKL var tillgång till litteratur. Därför uppmanades alla som var på resande fot att köpa med sig konstböcker från muséer eller boklådor till ett bibliotek i klubbens regi. För att alla medlemmar skulle vara uppdaterade innehöll *Konstvetaren* ofta information

från bibliotekskommittén om ny litteratur. Detta var mycket värdefullt under en tid när det var betydligt svårare än nu att hålla sig informerad om både äldre och nyare litteratur.

Utseendet på *Konstvetaren* har förändrats mycket över tid. Under många år fick konstnären Gunnar Jansers stiliserade bild av en förhistorisk rumänsk liten lerfigur från Hamangia-kulturen vid Svarta Havet pryda framsidan tillsammans med ett emblem som representerade KKL. Janser kallade lerfiguren från omkring 4000 B.C. för "Konstvetaren". Han berättar i utgåvan 1979 hur han greps av den lilla figurens uttrycksfullhet när han såg den på arkeologiska museet i Bukarest. Janser skapade sin bild av figuren och föreslog att den, liksom medlemmarna i KKL, grubblade över konstens gåtor. Den lilla figuren fanns också med på utställningen *Guldskatter* på Medelhavsmuseet 2004 där den presenterades som *Tänkaren*. Här fanns också en kvinnlig figur, *Sittande kvinna*, som visar kvinnans stora betydelse inom Hamangia-kulturen. Namnet *Tänkaren* får nog många av oss att tänka på Rodins välkända skulptur med samma namn. Av någon anledning försvann "Konstvetaren" i upplagan 2012 men återkom 2013 och i Jubileumsskriften.

Konstvetaren 2013 kommer med flera förändringar. Ett nytt typsnitt, ny teckenstorlek och ett större radavstånd införs för att öka läsbarheten. Jansers "Konstvetare" återkommer och det emblem som funnits på *Konstvetaren* från början, men varit borta en tid, återkom efter att ha genomgått en viss förändring. Två tidigare studerande i entreprenörskap fick som uppdrag att ge förslag på ett nytt emblem. Styrelsen antog det med den guldgula färgen som ordinarie och en variant i svart och grått.



I början använde man olika starka färger för de olika utgåvorna. Dessa övergick till pastellfärger med olika typer av bilder på framsidan. Framsidan på upplagan 2013 var fortfarande pastellfärgad och pryddes för första gången av en konstbild som hade direkt anknytning till en artikel. En stor förändring med text i spalter och bilder i färg påbörjades med Jubileumsskriften 2014.

Från 2015 fick omslaget en helt annan karaktär. Nu har en professionell konstnär och grafiker engagerats i layout och han har även valt olika bilder för framsidan. Papperskvaliteten förändras från att ha varit matt till en blank variant. Emblemets förstoras och pryder både fram- och baksida. Ännu en förändring av utseendet på *Konstvetaren* infördes 2020 då bilder som kunde kopplas direkt till en artikel i tidskriften fick pryda både framsidan och baksidan. Detta har sedan följts upp i de följande utgåvorna.

Med många medlemmars engagemang har det som började som ett häfte under åren utvecklats till att bli en spännande tidskrift.

Vi gratulerar Konstvetaren till 48 år och önskar fortsatt innehållsrik resa!



Ett möte med Johannes Vermeer och hans bildvärld

Inez Isaksson Vogel

Våren 2023 skulle en stor samlingsutställning – VERMEER – på Rijksmuseum i Amsterdam öppna. Där skulle man presentera alla kända och ihoplånade verk av Johannes Vermeer van Delft. 37 stycken var de och även nyare forskning om honom och hans liv hade sammanställts. Att med egna ögon få ta del av något så unikt kunde jag inte missa. Och så blev det.

Ett av dessa fantastiska utställda verk var *View of Delft* med den för Vermeer så typiska framställningen med förgrund, mellangrund och bakgrund.



View of Delft, 1660–1661, olja på duk, 96,5 x 115,7 cm. Foto: Wikimedia Commons

Reflektioner ur min mobilanteckning från hemresan; ”Torsdag 13 april 2023 sen kväll.

Den här dagen hade vi en bestämd tid och en biljett köpt sedan länge.

Vi skulle gå till Rijksmuseum i Amsterdam för att se den stora samlingsutställningen av Johannes Vermeer. Ett unikt tillfälle att möta de allra flesta av hans målningar, 37 stycken. Flera hade inte visats i Europa på länge då de köpts in till USA och fått lånas in för detta ändamål.

Flickan med pärlörhänget var bara inlånad en månad från Haag så den missade vi tråkigt nog.

Vi fick nu möta barockens epok och Vermeer med sin motivvärld i de mycket fint iordningställda rummen.

Tunga, grågrönaktiga sammetsdraperier var upphängda för ljuddämpning och barock stil, väggarna var målade i olika nyanser av grågrönt och gråaktigt vinrött. Belysningen var väl avvägd och självklart fanns det informativa texter i de olika rummen. Tidskronologisk ordning för målningarna gällde. Silkesnoddar var upphängda i mässingshållare framför tavlorna så vi inte kom för nära.

Man vill ju så gärna komma nära in på hans målningar för de flesta är ganska små till formatet.

Vi var omtumlade när vi senare lämnade utställningen.”

Jag gick min teckningslärarutbildning på den tiden då man blev ett – ämneslärare i ämnet och behörig i ämnesområdet till och med gymnasiet. 1977 tog jag examen och kunde ge mig ut på arbetsmarknaden. Konsthistoria ingick i vår utbildning men jag ville ha mer, så jag gick parallellt även på Stockholms universitet och läste Konstvetenskap, halvfart på kvällstid. Det gav mig senare en ganska stabil kunskapsgrund att stå på i klassrummet.

Jag glömmer aldrig en föreläsning på TI, Teckningslärarinstitutet, där ett par målningar av Vermeer visades. De drabbade mig med kraft. Vår lä-



The Art of Painting, 1666–1668, olja på duk, 120 x 100 cm. Foto: Wikimedia Commons

rare (tyvärr minns jag inte hans namn) beskrev och förde oss in i 1600-talets värld genom att berätta väl och samtidigt peka på delar av motivet. Det fördjupade det vi själva kunde betrakta i målningarna. Livet och världen som det gestaltade sig i Nederländerna på 1600-talet uppenbarade sig. Vermeers målningar var som en slags meditation tyckte jag, ofta med kvinnor i olika rum, verksamma med hushållsarbete eller läsning, ibland blickande ut genom ett fönster. Klara färger och tydligt skildrade interiörer med vackra ting, musikinstrument, kläder och textilier samt mattor. Kolonierna gjorde det möjligt att fylla hemmen med exotiska ting och de vetenskapliga rönen vidgade världen på alla möjliga sätt. Detta skapade Vermeer ett slags koncentrerade stillbilder av genom sina kompositioner där förgrunden ledde oss in, mellangrunden visade människor och inredning och i bakgrunden fanns kartor och ibland målningar på väggarna. I bilden ovan ser vi det rutiga golvet som leder oss inåt i rummet.

Vermeer ledde oss in i sina målningar och vi blev inbjudna att ta del av det han såg med sina ögon.

Och vilka ögon!



Milkmaid, 1658 – 1659, olja på duk, 45,5 x 41 cm. Foto: Wikimedia Commons



The Little Street, 1658, olja på duk, 54,3 x 44cm.
Foto: Wikimedia Commons

Här leder förgrundens stenläggning blicken inåt mot huset och den lilla gården.

Tronie-porträtt

Genom att läsa den mycket omfattande utställningskatalogen som gavs ut i samband med utställningen har jag fått ett nytt begrepp – tronie – för olika genrer inom måleriet. Det är ett slags idealiserande porträtt av en icke namngiven person.

Vem personen på målningen är får vi inte veta

utan ansiktet representerar något. Vermeer har själv målat flera sådana tronies och han samlade även på tronies utförda av andra konstnärer. Självklart har man försökt att ta reda på vem som är modellen i målningen, men utan att få ett säkert svar.

En tronie kan även kallas ett generiskt porträtt.

En barndom omgiven av konst blev ett ganska kort liv fyllt av konst

Johannes Vermeer föddes den 31 oktober 1632 som yngsta barnet och förste son i en medelklassfamilj och döptes till Johannes (Johannis). Hans far Reynier Jansz hade året innan sonen föddes börjat handla med konst. För att få göra detta måste han gå med i gillet, The Delft Guild of St. Luke. Fadern var därför tvungen att ta ett lån för att betala sin avgift till gillet och fick därmed rätten att börja handla med konst, framför allt italienskt måleri. I gillet kunde målare, skulptörer och andra konstnärer förutom konsthandlare ansöka om medlemskap.

Familjen hade även ett värdshus, kallat den Flygande räven, där den äldre system vakade över sin bror och där modern Digna Baltens och fadern arbetade. När Johannes var åtta år kunde familjen genom ett arv flytta till ett större hus kallat Mechelen. Både värdshuset och konsthandeln flyttades med och fick på så sätt mer utrymme. År 1640 tog sig familjen namnet Vermeer. Eftersom de bodde i staden Delft blev detta senare en slags geografisk anvisning om tillhörighet.

Johannes växte alltså upp omgiven av konst och väggarna på värdshuset var fyllda med målningar

som han säkerligen tog intryck av. Värdshuset låg mycket centralt beläget i Delft omgivet av det nya stadshuset och den gotiska Nieuwe Kerk. Följaktligen blev värdshuset en samlingspunkt för gäster från nära håll och även från mer fjärran platser och länder.

Konstnärlig utbildning och inspiratörer

Det finns mycket lite fakta om av vem och när Vermeer fick sin konstnärliga utbildning. Den tidigaste och grundläggande träningen som skolpojke tros han ha fått vid Cornelis Daemen Rietwijcks teckningsskola där man övade på att teckna av grafiska tryck och gipsmodeller. Han fick lära sig målningens grunder och även tillägna sig baskunskaper i matematik. Där fanns också ett bibliotek med, bland mycket annat, Karel van der Manders *Het schilderboeck*, dåtidens "bibel" för målare. Förmodligen fick Johannes undervisning av konstnärer som stod i skuld hos hans far och betalade av skulderna genom att undervisa sonen.

För att själv kunna gå med i The Delft Guild of Saint Luke måste Johannes gå i lära i någon annan stad. Det finns inget som pekar på att han reste till Italien för detta syfte, men man antar att Amsterdam kan ha varit mål för hans utbildning. Amsterdam var konstnärligt center i Nederländerna och lockade många unga konstnärer vid mitten av 1600-talet. Även staden Utrecht kan ha lockat. Om detta finns dock inget i stadsarkiven. Trots att Johannes Vermeer inte personligen reste till Italien mötte han andra konstnärer som bland annat hade sett den romerska målaren Caravaggios starka, råa realism och hans dramatiska ljussättning.

Det finns inga säkra belägg för hur länge Johannes var borta för att utbilda sig men säkert är att när hans far dog 1652 återvände han hem för att bistå sin mor med värdshuset och senare tog han över sin fars konsthandel. Då var han tjugo år gammal. Han gifte sig ganska snart med Catharina Bolnes som han antagligen hade känt sedan barnsben då de bodde intill varandra. Hustrun var tämligen välbeställd då hennes far hade en tegelfabrik i Gouda och hennes mor, Maria Thins, kom från en framstående katolsk familj. Catharinas föräldrar levde åtskilda liv sedan många år pga anklagelser om våldshandlingar som Catharinas far begått mot sin hustru. Maria flyttade från Gouda till Delft när Catharina och Johannes gift sig. 1653

konverterade Johannes från den reformerta till den katolska tron.

Att konvertera var ovanligt i ett protestantiskt land. Det fanns många fördomar mot katolikerna.

De fick till exempel inte hålla gudstjänst öppet utan i "hemliga kapell" i privata hem. Johannes och Catharina vigdes den 20 april 1653 i en jesuitkyrka i Schipluiden, en liten stad söder om Delft.

För Johannes del hade konverteringen närmast en bra effekt på hans karriär.

Catharinas familj gav honom tid och resurser att utveckla sig kreativt. Dessutom fick han in medel från Jesuiterna, en orden inom katolska kyrkan. I de tidiga historiska och bibliska målningarna ser man dessa spår. De målningarna var också i ganska stora format.

Vid tidpunkten för äktenskapet var Johannes Vermeer ännu inte medlem i The Delft Guild of St Luke, men med tiden blev han det. Det innebar att han även kunde ha lärningar förutom att få handla med konst.

Den 12 oktober 1654 inträffade en explosion i en krutfabrik som innehöll ett stort förråd av krut samt andra ämnen som behövdes för tillverkningen av krut. Det var den dittills största katastrofen i Nederländerna. Tvåhundra hus blev helt demolerade i ett svep, trehundra andra blev svårt söndrade och irreparabla och lämnade oräkneliga mängder människor hemlösa. Den då tjugotvååriga Johannes Vermeers närmaste familj klarade sig undan, men hundra människor miste livet och många blev i olika grad skadade. Vid olyckan fanns det 25000 invånare i Delft. Katastrofen påverkade dock inte motivkretsen i Vermeers måleri. Han fortsatte att måla motiv från bibeln och ur klassisk mytologi.

I sitt privata liv blev Johannes Vermeer och hans hustru Catharina föräldrar till fler och fler barn. Han var djupt fäst vid sin hustru och även sin svärmor och ansågs vara en mild och vänlig man. Men ekonomiskt var tillvaron mycket ansträngd. De var skyldiga en välbärgad man, Pieter Claesz van Ruijven, pengar för ett lån Johannes far hade tagit och Johannes tog i sin tur nya lån för att betala av den skulden. Vermeers målningar blev van Ruijvens som säkerhet och fyllde väggarna i hans och hustruns hem. Målningar såldes även på auktioner. Till och med en brödhandlare hade målningar som ersättning för kontanter.



Girl with a Red Hat, 1665-1666, olja på pannå, 23,2 x 18,1cm. Foto: Wikimedia Commons



Girl with a Pearl Earring 1665, olja på duk, 44,5 x 39 cm. Foto: Wikimedia Commons



Portrait of a Young Woman 1665-1667, olja på duk, 44,5 x 40 cm. Foto: Wikimedia Commons



The Procuress, 1656, olja på duk, 143cm x 130 cm.
Foto: Wikimedia Commons

På bilden ovan ser vi hur förgrundens textil bildar ett hinder för åskådarens blick och vi kan studera mönstret och kontrasten mellan de mörka partier och de ljusa. Kanske är det Johannes Vermeer själv som är mannen till vänster i motivet.

Vermeer övergav efter hand historiemåleriet och började bli omtalad som konstnär. Motiven blev nu mer av vardagligt liv och ibland med bara en enda person gestaltad. Formaten blev mindre och mer koncentrerade. Vermeers målningar tog lång tid att göra och även om hans goda rykte spreds och erkännandet av hans mästerskap var stort inbringade det inte så mycket kontanta medel.

Johannes Vermeer bodde i samma hus som sin svärmor och han och hustrun Catharina fick ekonomin att gå ihop något så när. Det framgår att hans hushåll bestod av två rum på markplan, åtta rum på plan två, en källare och en vind. De flesta av rummen på andra våningen disponerades av svärmodern som också ägde huset. Barnaskaran bestod nu av elva överlevande flickor och pojkar. Många munnar att mätta alltså.

1672 befann sig Nederländerna i krig med Frankrike, England och delar av Tyskland och det blev svårare tider i Nederländerna på många sätt. Konstmarknaden kollapsade och Johannes sålde knappt några målningar. I hans konsthandel hängde även andras verk osålda men hade kostat i inköp.

Johannes liv var fyllt av oro över den dåliga ekonomin med flera lån och pressen ökade för varje dag. Johannes Vermeer avled hastigt i december 1675 bara fyrtiotre år gammal och lämnade sin hustru med de elva barnen i det närmaste utblottade. Catharina skrev för att förklara sin ekonomiska situation för de som hon stod i skuld till:

Som en konsekvens av finansiella förluster och på grund av den stora bördan av alla sina barn, och utan någon personlig förmögenhet, föll han in i ett sådant frenetiskt tillstånd och nedgång, att på en och en halv dag gick han från fullt frisk in i döden. (Ur Stefano Zuffi, sid 73) (Min översättning)

I inventarieförteckningar över hushållets tillgångar finner man mycket av hans konstnärliga utrustning och rekvisita som tyger, kartor, jordglober, instrument och även en del kläder som man återkommande finner i målningarna. Hustrun tvingades in i det sista att ta nya lån för att kunna leva sitt liv med alla barnen.



Girl Reading a Letter by an Open Window, 1657-1658, olja på duk, 83cm x 64,5 cm.
Foto: Wikimedia Commons

Här bildar textilen och det hängande draperiet en inramning och koncentration mot fönstret, flickan och väggen bakom henne.

Synen på ett konstnärsskap över tid

Vermeers stora skicklighet och sätt att förnya målarkonsten föll i glömska och flera av hans målningar har tillskrivits andra konstnärer tex Pieter de Hooch, Frans van Mieris och Rembrandt.

Under andra hälften av 1700-talet blev flera av Vermeers målningar kopierade av holländska konstnärer, bland annat genom en grafisk teknik – print-drawing.

Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, en fransk konsthandlare i Paris skrev så här 1792, enligt Utställningskatalogen:

Den här vander Meer, som historikerna inte talat om alls, förtjänar speciell uppmärksamhet. Han är en mycket stor målare i Metsos stil.

Hans verk är sällsynta och mer kända och uppmärksammade i Holland än någon annanstans. Det verkar som om vander Meer främst ägnade sig åt effekten av solljuset, till en punkt av att stundtals uppnå illusion. (Min översättning)

Enligt Utställningskatalogen skrev den brittiske konsthandlaren John Smith 1833 i sin *A catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*:

Den här målaren är så lite känd, med anledning av de fåtal verken, att det är oförklarligt hur han uppnådde den excellens målningarna framvisar. (Min översättning)

Och på den vägen fortsatte det. Johannes Vermeers ryktbarhet växte sig starkare. Trots detta finner man inte hans verk i Gallery of Honour när Rijksmuseum öppnade 1885.

Det enda verk av Johannes Vermeer museet ägde då var *Kvinna i blått läsande ett brev*. Senare tillkom *Kärleksbrevet*, *Mjölkpiggen* och *Den lilla gatan*.

Så många har beklagat att vi vet så lite om Vermeer och hans verk. Han kallades till och med ”Sphinxen från Delft” av konstkritikern och journalisten Théophile Thoré i *Gazette des Beaux-Arts*.

Den första utställningen av Johannes Vermeer visades i Rotterdam på museum Boymans 1935 och fick beteckningen *Vermeer – ursprung och inflytande*. Sedan dess har ett antal utställningar tillägnade honom visats runt vår värld. Våren 2023 på Rijksmuseum i Amsterdam ägnas helt och hållet åt Johannes Vermeer, en utställning som lockade enorma mängder publik från omvärlden. Det visar att intresset för honom och hans verk inte minskat. Det finns inga dagböcker eller brevväxlingar, ingen dokumentation från hans barndom eller utbildning. En mystisk konstnär som kanske förtjänade att kallas ”Sphinxen från Delft”? Vi kan dock se hans målningar och fascineras.

Genom att skriva denna text om Johannes Vermeer och hans liv känner jag, att det jag upplevde som student, när jag fångades in av hans måleri, verkligen har stannat kvar i mig. Hans sätt att skildra det han hade framför ögonen, den omsorg han ägnade sina motiv och modeller och hans oerhörda målar-kunnighet lever kvar. Hans skildringar av det nära, vardagliga livet är så levande.

Är glad att jag även med mina egna ögon fick se hans målningar, fast inte komma för nära!

Källor:

Brad, Finger, *Jan Vermeer*, Prestel Verlag, Munich, 2008.

VERMEER Utställningskatalogen från 2023, Pieter Roelofs Gregor J.M.Weber Rijksmuseum, 2023.

Zuffi, Stefano, *Vermeer – the Master of light and composition – his life in paintings*. ArtBook, 1999. ISBN 0-7513-0778-5

1700-talsmåleri på Lambohovs säteri

Lars-Ove Östensson

Då Lambohovs säteri stod färdigbyggt 1766 var det en i högsta grad modern byggnad. Den innehöll även plats-specifik konst, som helt överensstämde med de allra senaste inredningstrenderna. Barockens överdåd hade nu definitivt försvunnit och ersatts av ett ljusare, luftigare och mer avskalat stilideal.

Konsten i Lambohovs säteri utfördes troligen av en av dåtidens främsta svenska "konstmålare". Följande text ger en beskrivning av några av de ursprungliga konstverken, samt en presentation av den förmodade upphovsmannen.

Vävspända väggfält och dörröverstycken

I flera av representationsrummen på Lambohovs Säteri återfinns tidstypiskt dekorationsmåleri i form av så kallade "målade tapeter". En annan benämning för detta uttryck är "vävspända väggfält". Målade tapeter/vävspända väggfält innebär i praktiken att stora väggytor täcks av målarduk. Duken ramar in av en förgylld trälist som fästs direkt i väggen.

Motiven på flertalet av de tapeter som finns på säteriet är starkt symbolladdade, även om de färggranna och dekorativa inslagen gärna är det som framträder vid första anblicken. På tapeterna i det rum som enligt uppgift iordningstälts till den danska prinsessan Sofia Magdalena – i samband med hennes giftermål med Gustav III – kretsar symboliken framförallt kring kärlek, välstånd, makt och familjelycka. Detta bl a uttryckt genom de två duvor som reder sitt bo i en av tapeterna. Hanen sveper in honan i ett serafimerblått band medan honan ruvar på ägg. Framför honduvan har konstnären målat en drottningsspira som korslagts med kärleksguden Amors båge och två pilar. Boet är för övrigt omgärdat av växt- och blomsterprakt; här syns såväl röda rosor och östgötsk blåklint som svällande rågax.

Ovanför dörrarna som leder till de olika representationsrummen återfinns även så kallade dörröverstycken, dvs målningar på duk eller träpannå som pryder mindre väggfält. I likhet med de större väggfälten ramar dörröverstyckena in av förgyllda trälistar, som dock är mer överdådiga än de enklare trälistar som ramar in tapeterna.



Foto: Lars-Ove Östensson

Motiven på dörröverstyckena i Lambohov föreställer antingen putti (nakna barngestalter) och/eller den ovan beskrivna kärlek- och familjelyckasymboliken med fåglar och blomsterprakt.

De fyra världsdelarna

I ett av representationsrummen på Lambohovs Säteri skiljer sig motiven på tapeterna på ett markant sätt från övriga rum. Motivet som här visas är egentligen en motivserie, *De fyra världsdelarna*, som återges på fyra av de vävspända väggfälten. Idag räknar vi antalet världsdelar till sju, men i den begränsade världsbild som 16- och 1700-talsmänniskan kände till var jorden indelad i kontinenterna Europa, Afrika, Amerika och Asien. Motivet med de fyra världsdelarna, vars ursprung är europeiskt, var mycket populärt och vanligt förekommande i Sverige under 1700-talet. Vid dåtidens bildningsresor till europeiska städer och centralorter hände det inte sällan att svenska konstnärer köpte grafik (kopparstick) av t ex franska och italienska konstnärer. Vid hemkomsten till Sverige kunde motiven till dessa kopparstick sedan användas som förlagor till bl a tapeter och dörröverstycken. På så sätt fördes många populära motiv från Europa till Sverige. Den variant av *De fyra*

världsdelarna som skapats för Lambohovs räkning har troligen haft den venetianske konstnären Jacopo Amigonis bilder som förlaga.

Gemensamt för de tapeter som återger de fyra kontinenterna på Lambohov, är att samtliga väggfält ramar in av en klassisk meanderbård. Innanför denna löper en målad blomstergirland längs med bildernas lång- och kortsidor. För övrigt är de fyra väggfälten tämligen sparsamt bemålade. Innanför ytterkanternas dekorationer återfinns ett vitt parti, i vars mitt det har placerats något som kan liknas vid en ö, som verkar sväva fritt mot den vita bakgrunden. De fyra öarna skiljer sig från varandra på så sätt att var och en av dem visar upp de olika världsdelarnas särarter, såsom 1700-talsmänniskan såg dem. Kontinenterna symboliseras av olika attribut och typiska kännetecken, som t ex kan utgöras av vissa djur, stildrag i klädedräkter eller detaljer i naturen.

Det motiv som symboliserar Europa visar en krigare till häst. Hästen stegrar sig. En sadeldyna i blått med tre gyllene kronor tydliggör nationaliteten på krigaren, vars uniform med bröstpansar för tankarna till en soldat från trettioåriga kriget. Hästen och rustningen är för ö genomgående symboler för Europa i motivserien *De fyra världsdelarna*.



Foto: Lars-Ove Östensson



Motivet för Afrika visar två nordafrikanska män av arabiskt ursprung, som verkar inbegripna i en diskussion med varandra. En av männen håller en krokabel i handen, men diskussionen verkar i övrigt gå fredligt tillväga. I bakgrunden skymtar en palm och en elefant vilket är vanliga attribut för Afrika-motivet.

Ett vanligt attribut för kontinenten Amerika – vilket annars framstår som det mest exotiska motivet för 1700-talskonstnärerna – är den fjäderskrud som ofta pryder huvudet på de avbildade personerna. Så också i Lambohovs version av motivet. Ett märkligt, och i högsta grad "oamerikanskt" inslag i bilden är däremot de två noshörningar som skymtar i bakgrunden. Det är dock inte otroligt att konstnären i förlagan tagit miste på noshörningen och den sydamerikanska jättebältan, som ibland (bl a i Skoklosters slott) återfinns som attribut för Amerika i *De fyra världsdelen*.

Det motiv, slutligen, som representerar Asien är ganska originellt jämfört med hur Asien-motivet i *De fyra världsdelen* brukar te sig. I bakgrunden syns två asiatiska lejon, men de annars så vanliga attributen kameler, rökelse och exotiska kryddor har istället ersatts av ett mer renodlat kinesiskt motiv, där en kinesisk man bär en kinesisk kvinna på ryggen. Kinesiska produkter och föremål som bar kinesiska influenser var populära statussymboler för den europeiska adeln under 1700-talet och denna vurm återspeglas även på Lambohovs säteri.

Vem är konstnären?

Vem är då konstnären (eller konstnärerna) som har utfört tapeterna och dörröverstyckena på Lambohovs säteri? Detta kan inte fastställas till hundra procent, men kvalificerade antaganden kan ändå göras.

Att konstnären Johan Pasch (1706–1769) skulle ha utfört åtminstone en del av de målningar som finns på Lambohov är ett sådant kvalificerat antagande. Pasch var under sin tid en av Sveriges främsta och flitigaste dekorationsmålare, och han var även nära vän med arkitekten till Lambohovs Säteri, Jean Eric Rehn.

Rehn och Pasch hade lärt känna varandra i början av 1740-talet och kom därefter ofta att samarbeta vid ny-, om- och tillbyggnation av olika högreståndsmiljöer. I de fall där Rehn påtog sig ett helhetsansvar för inredning av en byggnad var Pa-

sch ofta självskriven som dekorationsmålare. Ett exempel på Rehns och Paschs samarbete är det inredningsarbete som i slutet av 1750-talet utfördes på Sturefors slott, beläget endast ett tiotal kilometer från Lambohov.

De målerier i form av tapeter och dörröverstyckena som Johan Pasch skapade för slott, herrgårdar, säterier och andra prominenta byggnader utfördes ibland direkt på plats, men det hände även att arbetet skedde i hans verkstad i Stockholm och därefter levererades till den aktuella orten. Pasch signerade aldrig sina målningar, vilket gör det svårt att hundraprocentigt kunna konstatera vilka arbeten som han har utfört. Tillskrivningen får ske genom att bedöma konstverkens stil och dess motiv.

Konsthistorikern Ingrid Böhn-Jullander (1914–2011) var en av Sveriges främsta kännare av Johan Pasch och hans konstnärskap. I mitten av 1980-talet arbetade hon med skriften *Johan Pasch och rokokons dekorativa måleri i Sverige*. Med anledning av detta besökte hon Lambohovs säteri, där hon fick en visning av det rum som innehåller motivserien *De fyra världsdelen*. Hon tillskriver utan större tvekan detta verk till Johan Pasch, inte minst därför att han tidigare använt sig av denna motivserie vid upprepade tillfällen.

Hon är dock mer osäker på om Pasch även har utfört övriga tapeter och dörröverstyckena på Lambohov. Kanske beror denna tvekan på att hon inte har fått en så ingående visning av övriga målerier som hon fick med *De fyra världsdelen*, för vid en jämförelse mellan några av de övriga tapeter och dörröverstyckena som finns i Lambohov och det som Pasch utförde i Stora Wäsby herrgård (uppförd 1759 av J E Rehn) finns stora likheter. Böhn-Jullander hävdar dock att det troligen är någon av Paschs medarbetare som har "satt sin prägel på dekorerna". De av henne icke namngivna medarbetarna skulle kunna vara Lars Bolander, som efter Paschs död blev Sveriges främste dekorationsmålare, eller möjligen Daniel Schöne. Detta återstår dock att bevisa för framtida forskare.

Källor

Carin Bergström, *Skoklosters slott under 350 år* (Stockholm, 2004)
Ingrid Böhn-Jullander, *Johan Pasch och rokokons dekorativa måleri i Sverige*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Antikvariskt arkiv 73 (Stockholm, 1987)
Mereth Lindgren, Louise Lyberg, Birgitta Sandström, Anna Greta Wahlberg, *Svensk Konsthistoria* (Lund, 1986)
Anna Greta Wahlberg, *Jean Eric Rehn* (Lund, 1983)



Foto: Lars-Ove Östensson



Foto: Lars-Ove Östenson



Foto: Lars-Ove Östenson

Det förlorade mästerverket

Stina Opitz

sin numera välkända essä *Författarens död* från 1968, framhöll filosofen Roland Barthes att geniets tid var förbi. Konstnären/författaren som mästare blev därmed helt enkelt dödförklarad och starkt ifrågasatt, liksom de mästerverk hans hand trollat fram. För en "han" var det — mannen, myten, magikern, mästaren. Den syn på konstnärsrollen som fanns inom modernismen, och som nu punkterades, var ett romantiskt synsätt. Det handlade om ett självgående och självtillräckligt manligt geni, som skapar sina verk ur själens innersta skrymslen sittandes i sitt elfenbenstorn. "I det ögonblick hans pensel träffade duken skapades världen" — så beskrevs konstnärens gärning av konsthistorikern Rosalind Krauss. Han betraktades som nästintill gudalik.

Alla mästerverk vi beundrat, analyserat och hänförs av, skulle det vara slut med dem nu? Platons — det sanna, det rätta, det sköna — torpederades av Roland Barthes m fl författare inom postmodernismen vid den här tiden. Fasta värden som vi trott på när det gällde konst bleknade när de postmoderna franska teoretikerna fick stor genomslagskraft och försökte tränga bort vår romantiska föreställning om konsten som mästerlig, evig, unik och äkta. Att just dessa egenskaper utmärkte ett mästerverk hade filosofen Walter Benjamin redan tidigare förklarat som konst med "aura" i *Konstverket i reproduktionsåldern*, 1936. Postmodernismens tankegodts hade sedan slutet av 1960-talet nafsat oss i bakhasorna och några år senare slagit igenom även hos oss. Upproret mot modernismens avantgardism, subjektivitet och nyhetstörst var i full sving, liksom feministernas angrepp på männens dominans i konstvärlden.

Till oss östgötar kom postmodernismen bl a genom utställningen *Det förlorade mästerverket* på Östergötlands museum år 1985. Unga konstnärer i ropet, som ansågs verka i postmodern anda deltog, bland dem Eva Löfdahl, Truls Melin, Max Book och Jarl Ingvarsson. Av tio konstnärer var

dock bara två kvinnor, vilket så här i efterhand känns lite mindre postmodernt. Utställningen utgick från den nya mer nedtonade konstnärsroll, långt bortom genikulten, som de franska postmodernerna filosoferna lanserat.

Det blev en intressant och stark utställning som aktualiserade en ny ism, även om någon exakt gräns mellan modernism och postmodernism givetvis inte kunde dras.

Det gamla konstnärsidealet med en originell men genial kuf hamnade alltmer i bakgrunden. Den nya rollen innebar att en konstnär kunde arbeta 08.00–17.00, hämta barn på dagis, vara som vilken yrkesman/kvinna som helst. Man slapp bära på den romantiska myten om en bohemisk självförbrännande outsider, en slags efterföljare till Vincent van Gogh som gjorde det som föll honom in. Att denna roll nu ansågs förlegad, underströks t ex av den postmodernt inriktade tyske konstnären Martin Kippenbergers verk, som tog loven av den halvgalna romantiska konstnärskulten. Hans yttrande "Jag kan inte skära av mig örat varje dag" blev 2009 titeln på en stor utställning på Hamburger Bahnhof i Berlin, som förutom en blinkning till van Goghs famösa tilltag, var nya generationers vilda och lekfulla drift med modernismens maestron.

Det förlorade mästerverket II

1996 blev Lillevi Hultman och jag tillfrågade av Östergötlands Museum och Östgöta Konstförening om vi kunde göra en utställning utanför de vanliga ramarna inför konstföreningens jubileum i samband med en vårsalong och diverse festligheter. Vi tänkte på att de flesta museibesökare fortfarande oftast föredrog romantiska landskapsmålningar och beslöt att ta upp mästartemat ännu en gång.

Vi ville diskutera och problematisera ämnet som fortfarande hängde kvar som en öppen fråga i



Foto: Stina Opitz

luften runtom oss. Vi döpte följaktligen vår utställning till *Det förlorade mästerverket II*.

På botten av museets spegeldamm på 400 m² lade vi ner en målning från slutet av 1800-talet — en vildromantisk vy med en pytteliten människa inskriven i det storslagna landskapet. "Mästerverket" vi använde kom från mitt föräldrahem och min mamma hade köpt det en gång i tiden av "Antika frun" i Gävle. Jag hade som liten älskat målningen och mamma betonade att det var något mystiskt med den och undrade ibland om den verkligen hade den rätta auran för att vara ett mästerverk eller om den bara liknade ett. Vi ville absolut färga in spegeldammens vatten och många experiment med olika material utmynnade i livsmedelsfärg i pulverform som i upplöst tillstånd bildade en vackert blodröd nyans. Nu låg "mästerverket" osynligt på botten av dammen och när besökare kom förbi syntes bara bassängens röda vatten. Först när någon kom närmare reste sig målningen långsamt upp ur vattnet via en mekanisk anordning och ställde sig upp inför betraktaren 20 sekunder innan den åter drog sig tillbaka till det fördolda likt skatten på havets botten.

Med installationen ville vi också ställa frågan om det finns någon konst utan betraktare, eftersom målningen bara dök upp när en människa kom nära.



Foto: Stina Opitz



Foto: Stina Opitz

Postmodernismens tankar om att flytta intresset från konstnären till betraktaren, liksom från författaren till läsaren, aktualiserades också. Marcel Duchamps devis att betraktaren gör verket föresvävade oss också. Helt övertygad om att betraktaren verkligen är sista biten i ett verk, blev jag redan när jag som ung besökte Louvren och köade framför *Mona Lisa*, och den vakt som passat målningen i över 20 år sa: "Hon ler inte varje dag".

Vår kanske något flummiga premiss var att "mästerverket" också skulle vara vårt orakel och ge oss ett svar på vilka uttryck framtidens konst skulle ta. Om målningen skulle klara av att vara i vatten under utställningsperioden utan att skadas, skulle mästerverkets tid inte vara förbi. Om den tvärtom blev förstörd, skulle det vara ett tecken på att konsten med stort K aldrig skulle komma tillbaka utan bara höra ihop med en förluten tid.

Att "mästerverket" i bassängen verkligen var för evigt förlorat stod klart först vid utställningens slut genom att målningen, trots behandling med skyddande plexiglas, båtlacker, silikon m m, krackelerat. Jag sörjde förlusten av en älskad målning, men visste förstås att i en konstaktion måste något sättas på spel. Och oraklets sorgliga förutsägelse att tiden för storartade verk var förbi försökte vi förtränga. I stället förlitade vi oss på den i och för sig opålitliga postmodernismen.

Den ifrågasatte som bekant sanningshalten i varje utsaga, även oraklers. Vi kunde därmed trösta oss med att vad som är konst även i framtiden fick förbli en öppen fråga. Mästerverk skulle nog fortsätta att komma och gå, bara i ny skepnad. Postmodernismen och Herakleitos, verksam cirka 500 år före Kristus, verkade i alla fall vara överens med oss om en sak: Att allting flyter — panta rei — då som nu som i framtiden.

Dada – om protest och antikonst

Ingrid Andersson Monika Minnhagen-Alvsten

Dadaismen eller dada är en medveten omstörtande avantgardistisk verksamhet som varade mellan 1915 och 1923. Syftet var att handgripligt skapa och protestera mot den rådande borgerliga kulturen med dess sociala hierarki som ansågs ha bidragit till första världskrigets utbrott. Protesterna visade sig inom konst, litteratur, musik, dans och hantverk vilka alla sågs som likvärdiga konstarter. De skulle vara starka, raka och precisa och för alltid bortom förståelse.¹ Zürich blev den plats där man samlades för att uttrycka sig estetiskt. I takt med att krigets färd blev tydliga blev dadaisternas konstnärliga uttryck snabbt även till en politisk rörelse. Målet var inte att ge uttryck för det sköna. Istället var det en motkultur där konstnärerna följde sina egna infall och lät material, färg och form leda dem. Uppfinningsrikedomen

blomstrade! Man tog avstånd från de borgerliga skönhetsvärdena och kritikernas röster eftersom de ansågs rättfärdiga samhället.

Den dadaistiska rörelsen skapades av landsflyktiga i det neutrala Zürich och spred sig sedan till Berlin, Paris, New York och vidare ut i världen. Den bekämpade krigsmaskineriet och försökte rädda språket från att bli reducerat till propagandaredskap.²

Den tyske författaren Hugo Ball (1886 – 1927) var den som tillsammans med poeten Tristan Tzara, tog initiativ till att skapa en samlingsplats på café *Cabaret Voltaire* i Zürich där likasinnade kunde mötas. Ball deklarerade att det var nödvändigt att klargöra avsikterna med denna kabaré. Dess syfte var att påminna världen om att det fanns människor med fria sinnen – bortom krig och nationalism – som lever för andra ideal.³



Hugo Ball, vykort taget av en okänd fotograf, 1916.
Foto: Wikimedia Commons.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bossa fataka
u u u
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Hugo Balls ljuddikt *Karawane*, 1917.
Foto: Wikimedia Commons.

1. Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing, 2003.
2. *Avantgardens kvinder 1920 – 1940*, Louisiana Revy, årgång 52, nr 2, februari, 2012.
3. Darcy, M. *DADA, The Revolt of Art*. London: Thames & Hudson, 2006.

Ball, liksom flera medlemmar i gruppen, började skriva poesi med hjälp av nonsensspråk, även kallade ljuddikter, och blanda olika typsnitt när de trycktes för att visa att de distanserade sig från all tidigare poesi. Ovan syns ett foto av Hugo Ball taget 1916 för att göra reklam för ett program på *Cabaret Voltaire* i Zürich. Fotografen är okänd.

I Balls dikt från 1917 ser vi hur han leker med olika typsnitt. Nonsensorden är sammansatta för att de låter vackert och rytm uppstår med återkommande upprepningar.

För att visa det slumpmässiga i sin poesi föreslog Tzara att man skulle bestämma längden på sin dikt och sedan hitta en text av samma längd, klippa ut alla ord, lägga dem i en påse och varsamt blanda dem. Sedan plockade man upp orden i vilken ordning som helst och så var dikten färdig!

När en tidskrift skulle ges ut kom namnet dada upp av en tillfällighet. Det betydde ingenting men har ibland förklarats som 'ja ja' eller som ordet för gunghäst.⁴

Marcel Duchamp – om att utmana konstvärlden

Ulf Linde har i en bok⁵ sammanställt sina intervjuer med Marcel Duchamp och lagt till sina egna reflektioner. Här har tagits fasta på ett urval av dem. Om dada säger Duchamp att det var en förnekelse och en protest. Själv var han inte så intresserad av detta. Han ville inte göra sig beroende av något han förnekar. Med sin *Fontaine* från 1917 ville han utmana konstvärlden. Och verket blev också till en början utkastat från De oberoendes salong i New York. Men avsikten var inte bara att chockera – han ville skapa en ny tanke omkring ett föremål som alla trodde att de visste vad det var. Verket gjorde Duchamp berömd. Den konstnär som blir berömd under sin livstid har bara haft tur, säger han. För en del kan det ta trehundra år att bli erkänd. Konst uppstår i mötet med betraktaren.

Duchamp var klarsynt och genom samtal lyckades han få andra att upptäcka nya saker hos sig själva och att känna sig lika klarsynta.⁶

Genom att ta tillvara föremål som hade en estetisk kvalitet eller sammanfoga föremål på nya sätt, som han kallade *ready-mades*, avvisade Duchamp på ett extremt sätt att det finns någon essentiell egenskap som delas av all stor konst. Hans konst var inte politisk utan hade ett bredare ideologiskt

perspektiv.⁷ Som ung var han upptagen av tanken att idévärlden, som vi ser den, bara är en tredimensionell skugga av en fyrdimensionell värld. På det viset väcktes tanken på verkligheten som ett tunt skikt i någon mycket djupare rymd.⁸

Duchamp var enkel och anspråkslös, full av humor. Han ansåg sig ha haft en väldig tur som aldrig behövt arbeta regelbundet för sitt uppehälle säger han i en intervju med Pierre Cabanne strax före sin 80-årsdag. Han hade levt ett lyckligt ungdomsliv sedan hans första hustru brutit upp efter ett kort äktenskap. Han hade flera fruar senare men ville inte ha någon familj med barn. Duchamp levde under små omständigheter och gav lektioner i franska för sitt uppehälle. Ibland sålde han teckningar och skisser som han gjort tidigare i livet. Han sålde även nya ready-mades.

I sitt konstnärskap var han perfektionist. Efter att ha arbetat i åtta år på ett verk var han ändå inte nöjd. Eftersom Duchamp inte kunde tänka sig att upprepa sig slutade han att producera nya konstverk under tjugo år (1946 – 1966).⁹

Duchamp gjorde den första bilden av sin Mona Lisa 1919. Det är vad han kallade en "assisted ready-made" eftersom konstnärens tillägg till bilden är begränsad. Han uppgav sig själv som konstnär tillsammans med Rose Sélavy, ett kvinnligt alter ego. Man kan se den som ett sätt att leka med identiteter och könsroller. L.H.O.O.Q. är en ordvits och betyder på franska ungefär "hon är varm i bakken" eller på engelska Look! Bilden har massproducerats.

Duchamp har en gång sagt att han tvingat sig att motsäga sig själv för att undvika att anpassa sig till sin egen smak. Han var trött på den måleriska konsten som irriterade honom. Enligt Duchamp har konsten antagit formen av tecken och symboler för något. Den är inte längre dekorativ. Denna känsla har styrt honom hela livet!¹⁰

4. Darcy, M. 2006.

5. Linde, Ulf, *Efter hand, texter 1950 – 1985*, Bonniers, 1985.

6. Ibid.

7. Harrison, C. & Wood, P., 2003.

8. Linde, U., 1985.

9. Cabanne, Pierre, *Dialog med Duchamp*, Bo Cavefors Bokförlag, 1977.

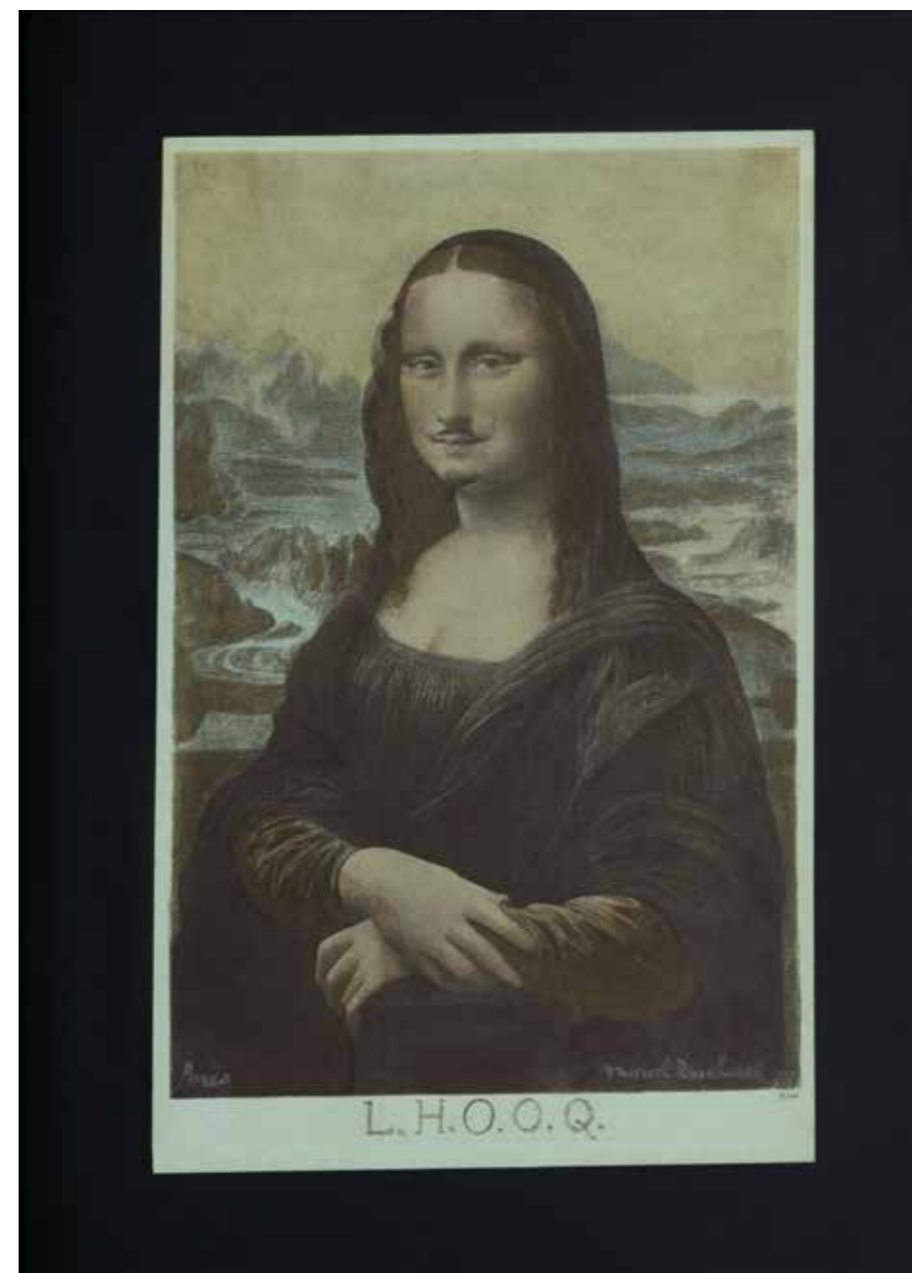
10. Ibid.

Kvinnorna och dada

Konsten dominerades under 1900-talets början av män. Kvinnorna fick ofta tillgång till avantgardegrupperna genom sina män, sina älskare eller sina bröder. De var få men fick trots allt stor betydelse som pionjärer även om de inte fanns med i konsthistorien.

Skolor för brukskonst var öppna för kvinnor medan få hade tillgång till välkända konstakademier. De uppskattade avantgardets motstånd mot regler och den tillåtande attityden till att utforska

nya verkligheter. Att det vardagliga hyllades medan akademisk konst avvisades gjorde att kvinnorna kunde delta. Små utställningar, gärna spontana och tillsammans med andra kvinnor, gav nya möjligheter medan stora gallerier var stängda för dem. Kvinnorna stöttade varandra och utvecklade vänenskap. Om de inte kunde vara fysiskt närvarande så kände de ändå till varandra. De anslöt sig till olika grupper och knöt på så sätt många kontakter. När de lärt sig vad de ville av en grupp gick de vidare till andra sammanhang.¹¹



L.H.O.O.Q. Mona-Lisa med mustasch, 1919, vykort. Foto: Moderna Museet.

11. *Avantgardens kvinnor 1920 – 1940*.



Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands*, 1919, fotomontage 114 x 90 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen. Foto: Privat.

Hannah Höch och dadaismen

Hannah Höch (1889–1978) var den enda kvinnan i Berlins dadagrupp, som grundades av George Grosz och Helmut Herzfeld/John Heartfield vid slutet av 1910-talet. De öppnade den första internationella dadautställningen 1920 då Höch visade fotomontage, en konstform där hon var pionjär och som hon kom att arbeta med hela sitt liv. Övriga utställare var bland andra George Grosz, John Heartfield, Rauol Hausmann, Max Ernst och Francis Picabia. Fotografier visar att galleriet kryllade av målningar, kollage, affischer och snurriga assemblage.

Höch var en av förgrundsgestalterna inom dada trots att de flesta av hennes manliga kollegor inte ville acceptera och inkludera henne fullt ut. Det berodde bland annat på att hon var kvinna, var utbildad inom konsthantverk, att hon utgick från ett kvinnligt perspektiv i sina verk och att hon inte tog avstånd från det klassiska måleriet. Hennes konstnärskap skar sig mot de manliga dadaisternas antikonstuppfattning och deras inställning att kvinnor kunde vara goda amatörer men de platsade inte som "en i gänget". Gruppen var starkt politiskt engagerad och mycket vänsterinriktad och kritisk till Weimarerpubliken.

Vid 1920-talets mitt gick Höch vidare mot surrealism och senare övergick hon till abstrakta motiv. Hon var en av få radikala konstnärer, vars konst under nazitiden betraktades som degenerad, som överlevde andra världskriget i Berlin. Hannah Höch återupptäcktes på 1960-talet och uppmärksammades med utställningar också på 1970-talet. Efter sin död lyftes hon fram av 1980-talets feminister.

Hannah Höchs verk "Schnitt mit dem Küchenmesser, Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands" (ungefär Snitt med kökskniven Dada genom Tysklands senaste weimarska kulturepoks ölmage) var en av den första dadautställningens höjdpunkter med sitt tydliga budskap.

Till att börja med är titeln genusrelaterad eftersom ölmage förknippas med män, köksknivar med kvinnor. I det högre högra hörnet finns anti-dadas i form av stränga representanter för det gamla tyska imperiet, armén och den nya Weimarerregeringen. Nedanför i dada-hörnet finns konstnärer, radikala kommunister som Marx och Lenin. Här finns också en karta som markerar länder i Europa där kvinnor kunde rösta. Maskindelar och

andra symboler för industrisamhället visar på problem som arbetslöshet, rationaliseringar och dåliga arbets- och bostadsförhållanden som följde i industrialiseringens spår. Bland de manliga figurerna finns kvinnliga dansare, atleter och artister som ger bilden liv och vitalitet och de tillför samhället kulturupplevelser som för utvecklingen framåt.

Hannah Höchs engagemang för kvinnors ställning återkommer i många av hennes verk. Hon vände sig mot att kvinnor var så exponerade för både marknadskrafterna med allehanda skönhetsprodukter och den traditionella (manliga) uppfattningen att rollen som hustru och mor var den viktigaste i en kvinnas liv.¹²

Sophie Taeuber-Arp – en förgrundsgestalt inom många fält

Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) kom att arbeta med konkret konst, konstruktivism och dada. Hon utbildade sig inom brukskonst och utvecklade stor hantverksskicklighet. I Zürich arbetade hon som lärare och med eget skapande inom detta område fram till 1929. Arbetet med textil gjorde henne medveten om färgers betydelse och hur de samspelar. Hon var en av de första som arbetade i konstruktivistisk stil, senare även tillsammans med Mondrian och Malevich. Denna stil fortsätter hon att utveckla inom måleri och inredning. Hon var en kreativ mångsysslare.

Från 1915 var Sophie Taeuber-Arp tillsammans med dadaisterna på café *Cabaret Voltaire* där hennes skapande påverkades genom användningen av enkelt material. Här träffade hon också Jean Arp som hon sedermera gifte sig med. Sophie utbildade sig i expressionistisk dans och bidrog med dada-danser på *Cabaret Voltaire*. Dessa danser kan ses som en tidig form av performance. Hon försörjde sig också som porträttmålare.

Taeuber-Arp anses vara en av de mest betydelsefulla konstnärerna inom konkret konst och geometrisk abstraktion. Hon har också ett experimentellt och lekfullt förhållningssätt till färg där hon låter färg och form ömsesidigt påverka varandra. Typiskt för Sophie Taeuber-Arp är att hon ofta arbetar i ett litet format när hon målar. När hon arbetar med textil kan det ske i större format. Här låter hon strikt kantiga geometriska former möta mjuka former i en oval komposition.

12. Boswell, P. *The photomontages of Hannah Höch*, 1996.



Sophie Taeuber Arp, *Oval konstruktion med abstrakta motiv*. Knuten ull, 1922 145,5 x 120 cm.
Foto: Wikimedia Commons.

Taeuber-Arp gjorde också marionetter till ett italienskt skådespel, *Kung Hjort* av Carlo Gozzi. Dockorna kunde vara svarvade i trä som trådrullar som målades eller strutformade i metall. Hon dekorerade dem med pärlor och metall – ibland även med spets och fjädrar. Det gav dem ett lekfullt uttryck vilket gjorde dem både lyriska och paradoxala. Mycket som i andras ögon kunde betraktas som skräp fick nytt liv med hjälp av hennes fantasi.¹³

Dockorna såg inte ut som klassiska människoliknande marionetter. Ansiktena var mycket speciella och dockorna rörde sig på ett ryckigt sätt. Kungen sitter på sin pall med bjällror på händerna. Bilden i mitten är ett exempel på Taeuber-Arps skicklighet i sömnad när hon använder sig av tyll och spets. På bilden nederst dansar en docka i tyll med en typisk trådrulle-docka. Alla dockor har målade ansikten och kreativa huvudbonader!

Paret Taeuber-Arp flyttar under mellankrigstiden till Strasbourg och Paris. När andra världskriget når Paris flyttar de till södra Frankrike men på grund av sitt judiska påbrå flyr de till Schweiz. Sophie Taeuber-Arp dör 1943 av kolmonoxidförgiftning i en väns hus. Kaminen var inte korrekt installerad. Hon hedrades efter sin död med att som en av få kvinnor bli avbildad på en sedel och på 2000-talet har MoMa, New York presenterat hennes verk på flera utställningar.¹⁴

Neo-dadaism

Dadaismen har varit av betydelse för konstnärer under en lång tid. I Tyskland under 1960-talet arbetade Joseph Beuys i samma anda. Den internationella Fluxusrörelsen i USA var experimentellt inriktad och liknade dadaismen på så sätt att de hyllade det enkla, var antikommersiella genom ett förhållningssätt i stil med anti-konst. Påverkan av dadaismen syns även under början av 2000-talet.¹⁵ I ett radioprogram utsågs Marcel Duchamp till 1900-talets mest inflytelserika konstnär.

13. *Avantgardens kvinder 1920 – 1940*.

14. *Ibid.*

15. Harrison, C. & Wood, P., 2003.



Sophie Taeuber-Arp, *Marionetter till Kung Hjort*, målat trä, metall, textil, 1918. Foto: Wikimedia Commons.