1. 1400-talets måleri i Italien och Flandern

Beskriv hur måleriet förändras under 1400-talet. Utgå från minst två konkreta exempel från Italien samt två från Flandern. Hur skiljer sig de konstnärliga uttrycken åt i de två regionerna? Och vilka likheter finns? Vilka var de konstnärliga innovationerna som introducerades under perioden och vilken roll fick dessa innovationer för förändringar i måleriet i respektive geografiska område?

> *Fråga 1: 4 poäng. Mycket bra, resonerande svar. Jag skulle dock även gärna ha sett lite mer om förmedlingen av (religiösa) betydelser i det flamländska måleriet, i jämförelse med den i nuvarande Italien. (RR)*

De italienska och flamländska områdena, det ena söder om alperna och det andra norr om, har stora likheter. Borgerskapet växte sig starkt i förhållande till de jordägande makteliterna och kyrkans hegemoni i andliga frågor var redan ifrågasatt genom ständiga schismer och maktkamp om människornas själar och för den ”rena” tron. Handeln och industrin blomstrade - det framväxande borgerskapets kulturambitioner kom att bli tongivande. Det var också här som nya strömningar inom europeiskt måleri uppstod. De bägge kulturcentra hade redan bank- och handelsförbindelser och därtill uppstod - till ömsesidig båtnad - ett praktiskt kulturellt utbyte.

De konstnärliga innovationerna kan delas upp i två huvudgrupper, de idémässiga och de tekniska. Ofta driver de på varandra. När en idé kom att genomföras med nyskapad teknik föddes nya idéer och med tekniska landvinningar uppstod nya mål. I Italien upptäckte de mångsidiga konstnärerna (som ofta behärskade vitt skilda områden som arkitektur, skulptur, måleri, guldsmide mm) att utveckla sin nya renässans- och humanismanda. Arvet från deras ärofulla historia fanns ju omkring dem och under deras sulor. Lämningar fanns på plats och inte bara i Rom med omnejd. Man började studera ruinerna av klassiska antika byggnaderna och grävde i jorden efter skulpturer.

För måleriet, som också påverkades av antikstudierna, blev den målade plana ytan en utmaning. Florentinaren **Filippo Brunelleschi** (1377–1446), utbildad guldsmed och skulptör men framför allt arkitekt, löste problemet med hjälp av matematik och konstruerade ett banbrytande nytt sätt att se och rita med centralperspektivet. Nu kunde man konstruera ett illusoriskt bildrum, och från det gick man vidare mot en realistisk återgivning av verkligheten, det som kallas naturalism.

Masaccio (1401-ca 1428) målade c. 1425 fresken *Treenigheten* i Santa Maria Novellakyrkan i Florens (bild 10.5). På den plana ytan är en djup nisch målad - Gud håller korset med Kristus och över dem är ett välvt kassettak som bärs upp av doriska kolonner. Den illusoriska nischen inramas av korintiska pilastrar vid vars baser donatorerna knäböjer i bön. Med en ögonhöjd på c. 1,60 m träffar åskådarens blick direkt på freskens nedre kant och djupverkan blir fullständig. Det är ett exempel på den typ av noga beräkningar som kom att bli epokgörande.

En som fann detta nya helt oemotståndligt torde varit **Andrea Mantegna** (c. 1431–1506). Han tillhörde den venetianska skolan och hans lilla oljemålning Sankt Sebastian (bild 10.48) innehåller allt det som Honour & Fleming menar står för italienskt måleri vid den här tiden: perspektivet, ett naturalistiskt bakgrundslandskap, den antika arkitekturen och en idealiserad halvnaken kropp. Men mer typisk för det personliga i Mantegnas måleri är "Kristi begråtande" (bild 0.9 i Honour & Fleming). Här tar Mantegna ut de perspektiviska svängarna på ett sätt som enbart den som behärskar det till fullo kan göra med bibehållet resultat. Hade konstnären följt reglerna fullt ut med rätt proportioner för fötter och huvud skulle bilden inte blivit så lyckad; som Honour & Fleming påpekar, alltför stora fötter och ett litet huvud skulle inte passat här. Mantegna leker i taket i Makarnas rum (Camera degli Sposi) i Palazzo Ducale, Mantua, 1464–72.

Här har han målat en scen som är ”nerifrån och upp” (*di soto in sù*) med överdrivna förkortningar. Mantegna lyckas vända perspektivreglerna efter eget huvud för att uppnå önskad effekt.

I Flandern lyckades man till en början skapa realistisk bildverkan rent intuitivt utan några matematiska beräkningar. Istället var man ensamma om att experimentera med målarmediet för att skapa nya effekter. Man blandade pigmenten med olja som bindemedel istället för äggula. Detta gav en helt ny dimension åt färgåtergivningen än de traditionella temperamålningarna. Oljebaserat målarmedium gav större frihet både tidsmässigt (färgen torkade inte lika fort äggtemperan) och detaljmässigt (tack vare smidigheten i oljan) och man

kunde använda teknikerna samtidigt. Oljemåleriet kom att föras vidare från Flandern, först till Venedig och därefter vidare ut till övriga Europa.

En av de första flamländska mästarna är **Robert Campin**, (1375–1444) *Madonna med barnet.* Olja och tempera ca. 1425. Mått: 63,4 cm ggr 48,5 cm, National Gallery, London

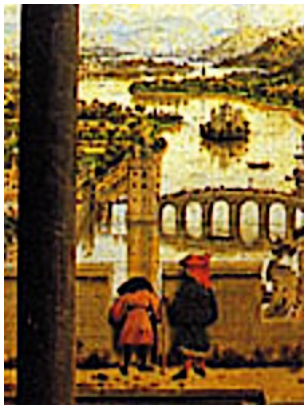
Det är en ”borgerlig” religiös tavla full av innerlighet.
I en vardaglig miljö ger Madonnan sitt barn bröstet.

Maria utstrålar tillförsikt och lille Jesus, rosenkindad, ligger lugnt avslappnad i mammans famn, bröstet är tungt och mjölkstint med synliga blodådror.

Textilierna i träsoffan skimrar och Marias klänning, både enkel och överdådig, faller i djupa, tunga veck som fyller halva tavlan. Den vackra illuminerade handskriften ligger uppslagen som om Maria just lämnat läsningen en stund för att amma sin son. Utsikten genom fönstret ger bilden rumskänsla. Det är detaljrikt utan att vara överbelastat. Det är en utsökt bildkomposition där det enda symboliska ljuset kommer från den öppna spisens lilla eldslåga vid eldskärmens kant, den som sluter cirkeln som en gloria runt Maria.

En som även i Italien tidigt uppmärksammades för sina tekniska förmågor var den flamländske konstnären **Jan van Eyck** (c. 1390 - 1441) och det inbegrep både hans användning av olja och hans perspektiviska skicklighet. Det högsta var att åstadkomma en naturalistisk återgivning av

ett upphöjt religiöst motiv och van Eyck belönades med stort erkännande och berömmelse för sina arbeten. *Madonnan och kansler Rolin* (bild 10.13) en ganska liten tavla med tanke på motivet (66 cm ggr 61,9 cm) har arkitektoniska antika referenser, ett stämningsfullt djupperspektiv och ett solennt lugn som vilar över de fyra avbildade personerna.



Men sedan nedanför den heliga scenen, en liten ögonblicksbild av två figurer som syns genom valvbågarna. Vad gör de här på tavlan? För mig är det en typisk flamländsk kommentar. Jag ser framför mig ett speciellt kynne som hundra år senare kommer till fullödigt uttryck i Pieter Brueghels d.ä. och Hieronymus Boschs tavlor.

Med olja och tempera målade bröderna **Hubert och Jan van Eyck** *Gentaltaret* (c.1420 till 1432, bild 10.15). Här i storformat (3.35 ggr 4.57 m) är allt allvarligt och symbolfyllt. Det äldre gotiska formspråket med människor i täta klungor är ställda framför landskapsvyer något som utskiljer verket från medeltida målningar. Detaljrikedomen i de undre pannåerna kontrasterar mot det övre registret där Kristus tronar i en bysantinsk allsmäktige pose (bild 0.5) flankerad av Maria och Johannes Döparen.

Även här finns i det stängda altarskåpets mitt en stadsvy i pannåerna mellan Ärkeängeln Gabriel och Jungfru Maria i Bebådelsescenen (bild 10.14). I dessa stadsvyer känner man lätt igen de holländska husen.

De italienska konstnärerna strävade efter en balanserad och disciplinerad komposition och lade större vikt vid proportion än de flamländska konstnärerna. Flamländaren är ofta mer detaljrikt beskrivande än italienaren som snarare är mer berättande i sina bilder. Särskilt intressant är att italienarna låter betraktarens position vara del av kompositionen genom centralperspektivet; betraktarens position framför flamländarnas tavlor saknar betydelse. Ljus och skugga används för att skapa rumslighet hos italienarna medan ljuset på de flamländska tavlorna betonar själva föremålen. Både i Italien och i Flandern steg den välbärgade klassen av handelsmän och bankirer fram som nya kunder på konstmarknaden med samma smak för det

nya naturalistiska bildspråket.

Källor:

- Honour, Hugh & Fleming, John, A world history of art, Rev. 7. ed., Laurence King, London, 2009
- Janson, Horst Woldemar & Janson, Dora Jane, Målarkonstens historia i bild: från grottmålningarna till våra dagar, Bonnier, Stockholm, 1958
- Föreläsning Roussina Roussinova, Renässansens bildkonst I (1400-tal) 2020-11-9
- Föreläsning Roussina Roussinova, Barockens bildkonst i Italien 2020-11-19

2. Från renässans till barock i italiensk arkitektur

Beskriv de huvudsakliga förändringarna i arkitekturen i Italien, från den s.k. högrenässansen till barocken. Utgå från fyra konkreta exempel. Exemplen du väljer kan vara både sekulära och kyrkobyggnader. Ange arkitekter och placera in byggnaderna i tidsperiod och formspråk (stil). Lyft fram karakteristiska drag för varje exempel. Vilka bakomliggande estetiska principer kan identifieras? Och hur påverkar byggnadens funktion den arkitektoniska utformningen? Försök att använda relevant terminologi.

Fråga 2: 5 poäng. Utmärkt! (RR)

En huvudsaklig förändring i arkitekturen i Italien från tidigt 1500-tal, den s.k. högrenässansen, till 1600-talet och barocken är den successiva glidningen från balans, symmetri och inte minst logik in i ett mer känslosamt förhållningsätt visavi den rumsliga gestaltningen. Jag ser två uppenbara anledningar till den här utvecklingen. För det första den skapande kraften som vill utveckla och använda sin fantasis möjligheter att finna nya uttryckssätt och för det andra den speciella samhällskontexten i 1500-talets mitt.

Arvtagarna till renässansarkitekturen gjorde uppror mot regelbundenhet och det schematiska som hotade att fösa in arkitekternas och konstnärernas uttrycksmöjligheter och bildspråk i en återvändsgränd. Så är det alltid, och varje generation revolterar mot det invanda och driver utvecklingen framåt. 1500-talets reformation skakade den katolska kyrkan i grunden och påvens hegemoni ifrågasattes. Inkvisitionen som maktmedel reducerades. Nya koncept var av nöden och konsten skulle nu efter att ha orienterat sig mot humanistiska idéer återföras in i kyrkans tjänst. Tridentinska kyrkomötet i mitten av 1500-talet angav de teologiska ramarna för konsten, i utförandet anbefalldes det lättförståeliga, det övertygande och det tilltalande, propagandans tre verktyg.

Jag ska nu ge fyra konkreta exempel. Det blir två kyrkor, en stor och en liten, och två sekulära byggnader, ett palats och en villa. Jag börjar vid 1500-talets början med Donato Bramante och Tempietto di San Pietro in Montorio. 20 år senare när stilen redan börjat spränga ramarna (manierismen) med Palazzo del Te i Mantua (1525–1534) ritat av Romano Giulio. Det går 70 år till nästa nedslag hos Andrea Palladio 1566–91 och Villa Rotonda, Vicenza. 50 år senare är vi framme vid 1600-talets mitt och återvänder från norra Italien till Rom nu i ett moget barockskede och tittar på Francesco Borrominis kyrka Sant'Ivo alla Sapienza från 1642–60.

Tempietto, San Pietro in Montorio, Rom (c. 1504 - efter 1510, bild 11.18) var Donato Bramantes lösning på hur den perfekta kristna kyrkan skulle se ut. I cirkeln som grundform fanns svaret på hur man kunde förena kristendom och humanism. Här har Bramante återinfört en korrekt användning av de klassiska kolonnordningarna. En tholos omges av jämt fördelade doriska kolonner som bär upp ett slätt entablement med metoper och triglyfer som ersättning för valvbågar som man tidigare brukat göra. Det lilla templet är rest på den plats man tidigare antog att Petrus lidit martyrdöden genom korsfästelse, och det står inklämt på innergården till kyrkan San Pietro in Montorio. Tempietto skulle egentligen vara centrum i en rund peristyl som i en klosterträdgård men så blev det aldrig. Tanken att förena det klassiskt antika med kristna liturgiska behov gav här aldrig plats för det samlingsrum som församlingen behövde. Det blev ett ensamt monument passande för några få besökare åt gången att begrunda den himmelska harmonin i geometriska och rena former som Honour & Fleming uttrycker det.

Palazzo del Te utanför Mantua (1526–35) visar Giulio Romanos självsvåldiga användning av kolonnordningen. Här blandas i högsta grad olikt klassiskt element till en ny egen stil inte för att han inte vet bättre eller för att han vill chockera, utan snarare som en lek med kända, och erkända, arkitektoniska regler. Han vänder sig till en kunnig och i ämnet insatt betraktare och hoppas få erkännande för sitt frimodiga nyskapande, det är ju trots allt ett lantligt förströelsepalats med trädgård för familjen Gonzaga utan särskilda funktionella behov att tillgodose. Familjens överhuvud Federico II Gonzaga gav Giulio Romano fria händer att utforma palatsets fasader och att som målare utföra freskerna i Sala dei Giganit, Jättarnas Sal.

Nu frigör sig arkitekterna från renässansens ”bojor”. Man använder fortfarande motiven som triumfbågarnas valv med avslut i arkitrav, olika kombinationer dyker upp, proportioner byter plats, det nya blir populärt bland beställarna. På bilden 11.57 visas en fasad mot trädgården där frontonen fått konsoler som stöd istället för de sedvanliga kolonnerna. De toskanska kolonnerna håller upp entablement med lätt rubbade triglyfer som istället för att ligga på plats i nivå med arkitraven ”hänger” ned en bit och rör upp ögats harmoni.

Det är omväxling och rörelse och det fortsätter inomhus där Giulio Romano med illusionistiskt perspektiv målat en säregen vägg- och sammanhängande takmålning med sagomotivet ”jättarnas kamp”.

Med Andrea Palladios Villa Rotonda, (1566-91) är vi kvar ute på landsbygden men i helt andra sammanhang. Nu är beställarens behov en lantvilla och Palladio bygger för den vincentiske aristokraten ett boningshus där denne kan övervaka arbetet på sin lantegendom.
Palladio hade besökt Rom för att göra noggranna studier av de antika romerska byggnaderna och se och teckna av de nya byggnadsverken i klassisk stil, t.ex. Tempietto. Det Palladio skapar kommer att leva kvar i århundraden sida vid sida med alla olika arkitektoniska stilar fram till vår egen tid och få en egen benämning, palliadismen. Här förenas ett praktiskt kunnande och ekonomiskt tänkande med en pedagogisk insikt att på rätt sätt förmedla sina omfattande kunskaper i klassisk proportionslära till sina uppdragsgivare. En återgång till den lärda och korrekta tillämpningen av de antika byggnadsreglerna äger nu rum i norra Italien och sprids därifrån dels genom byggnaderna men också tack vare att Palladio förutom att vara en praktisk arkitekt även gav ut boken *I quattro libri dell'architettura*, *Fyra böcker om arkitektur*, som på ett lättfattligt sätt med välgjorda ritningar visar praktisk byggande (bilderna 11.53 och 11.54). Rummen i La Rotonda är symmetriskt och proportionellt fördelade runt det cirkelformade mittrummet. Varje rum är noga uppmätt så att fullständig harmoni råder. Med fyra hexastyler i dorisk stil, släta frontoner och kupoltak är huset placerat på en kulle i samklang med de omgivande fälten.

Sant'Ivo alla Sapienza (1642–60) ritad av Francesco Borromini (1599-1667) har alla barockkyrkans kännetecken och intentioner: den är byggd med kolonner, pilastrar, och friser som tidigare kyrkor men nu med en skulptural fasad förvandlad till en jättekrokan, en fantasi vars topp krönts av en lanternin som vrider sig som en virvelvind på väg upp i himlen. I förundran, häpnad ja, bestörtning träder människan in i Guds boning för att bevittna undret att få bli del i den katolska kyrkans gemenskap. Formerna pendlar mellan utvuxet och hopdraget i osymmetriska spiralformer. Det finns inga funktionella begränsningar, allt bryts upp mot ett extatiskt tillstånd där balans och logik gett vika för illusioner och skådespel.

Källor:

- Honour, Hugh & Fleming, John, A world history of art, Rev. 7. ed., Laurence King, London, 2009
- Kunskapens bok: Natur och kulturs illustrerade uppslagsverk för hem och skola. 4.omarb. uppl. (1952). Stockholm
- Föreläsning Roussina Roussinova, Introduktion till moment 2 samt renässansens arkitektur 2020-11-2
- Föreläsning Roussina Roussinova, Barockens arkitektur 2020-11-16

3. Bildkonst och kyrkopolitik

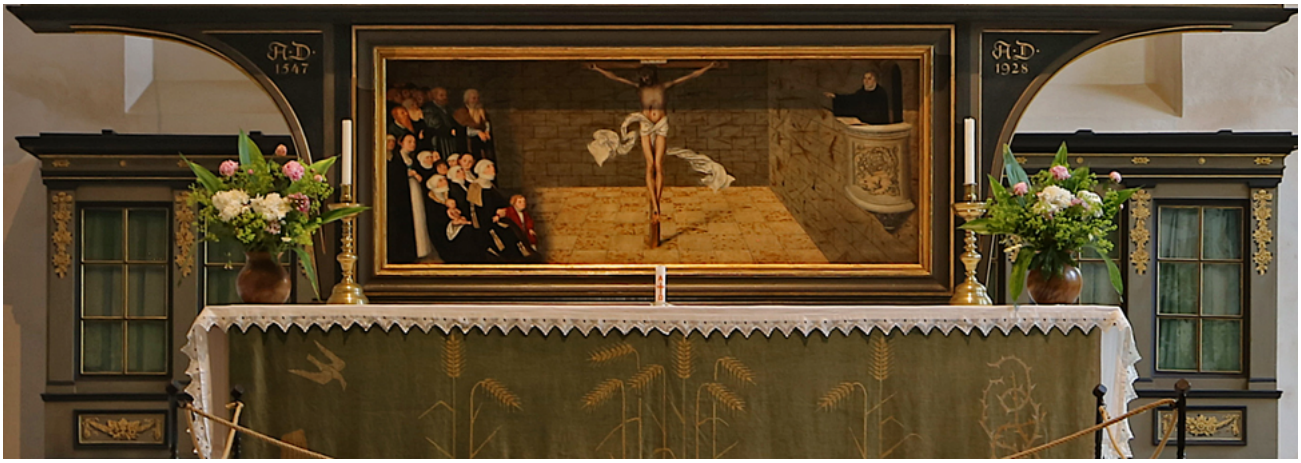
Beskriv reformationens och den s.k. motreformationens påverkan på det sena 1500- och 1600-talets bildkonst i Europa (utom Sverige). Utgå från fyra konkreta exempel. Hur påverkas bildkonstens motiv, former och uttryck av de förändringar som kyrkan genomgick? Och hur använde kyrkan bildkonst för sina syften? Resonera även kring relationen mellan konstnärer och beställare.

> *Fråga 3: 4 poäng. Bra! Svaret vittnar om god förståelse för frågans tematik men kunde gärna ha utvecklats utvecklas något i relation till reformationens påverkan på bildkonsten (t.ex. bildtyper (genren) med utblick även till 1600-talet. (RR)*

Kyrkomötet i Trient 1545–1563 innebar att den katolska kyrkan samlade sig till motattack på de religiösa utbrytargrupper i norra och centrala Europa som går under namnet Reformationen. Man fastslog efter 18 års förhandlande vilka dogmer som skulle gälla i den romersk-katolska kyrkan. Även konstens roll behandlades på en rad punkter med kyrkans behov som utgångspunkt. Man betonade överenstämmelse med Bibeln och att konstens ändamål var att förhärliga Gud, sprida den katolska läran och öka den religiösa insikten. En realistisk stil i utförandet underlättade förståelsen för det övernaturliga och göra det begripligt för allmänheten. Helgonens liv och uppbyggliga berättelser i religiös anda blev populära motiv. Konsten skulle vara lättförståelig, övertalande och tilltalande.

Som beställare blev de kyrkliga myndigheterna enväldiga domare vilket måste ha inneburit att endast de som var beredda att följa dekreten till punkt och pricka kunde ta på sig uppdrag. Den vid samma tidpunkt nystartade Jesuitorden kom att bygga och utsmycka nya kyrkor, ett exempel är Rubens arbeten för orden. Paul Peter Rubens (1577–1640) samtidens mest kände och eftertraktade konstnär målade ett flertal religiösa tavlor för de jesuitiska kyrkorna bl.a. i Antwerpen (bild 13.5). *Sankt Franciscus Xaviers mirakel* (1616–17) visar flera av de begärda egenskaperna. Fastän motivet visar helgonet på missionsresa i Asien är endast några personer målade med asiatiska drag, alltså lättförståeligt. Helgonens liv skulle ge uppbyggliga impulser och tavlan visar fler av de mirakler som tillskrevs Xavier. Miljön är antik med korintiska kolonner och myllret av människor på marken och änglar i skyn är livfull med alla olika ansiktsuttryck och lemmarnas rörelser. Kompositionen är typisk barock med sin kraftfulla rörelse från nederkantens två män på väg in i tavlan, vidare mot den återuppståndne likbleke mansfiguren, sedan en soldat i blank rustning framför ett par välklädda män med praktfulla huvudbonader. Kulmen nås med de två svartklädda munkarna på ett upphöjt fundament, med himmelskt beskydd, isolerade från de förgängliga, jordiska människorna.

Konsten i reformationens kyrkorum var i jämförelse med Rubens målning mycket sparsam och helt utan de extatiska övertoner som utmärker motreformationen. Här ett exempel som visar den helt motsatta uppfattningen om vad som var passande som altarstycke.



Altaret 1547–48 (103,5 cm ggr 233 cm). Stadskyrkan i Wittenberg Lucas Cranach d.ä. (1472–1553) och Lucas Cranach d.y. (1515–1586) med verkstad.

Panel t.v.: *Philipp Melanchthon döper*.

Panel t.h. *Johannes Bugenhagen med "nycklarna"*

Mittpanelen: *Nattvarden*

Undre panelen: *Martin Luther predikar framför Kristus*

Bildspråket är medeltida med några få inslag av renässanspåverkan som i mittpanelens *Nattvarden* där ett vackert landskap brer ut sig i öppningen över den breda muren med pilasterliknande utsmyckning och sittbänken runt det ovala matbordet har också drag av antiken. Och de bondska ansiktsdragen inskärper ett allvar utan något upphöjt ädelt eller heligt. Nattvarden är en bild av en historisk händelse medan de övriga panelerna visar samtida män och kvinnor som var med och frigjorde sig från den katolska kyrkans överhet. Så det blev porträtt av reformatorerna (bild 11.7 och 11.8) som istället avbildades. Panelerna med de fyra apostlarna i helfigur som Albrecht Dürer målade 1526 blev aldrig uppsatta i kyrkan, utan sattes upp i Nurembergs stadshus (bild 11.10).

Luther själv såg ingen anledning att systematiskt rensa ut kyrkornas målningar utom vid uppenbar avgudadyrkan. Vid det vägskäl som uppstått tog reformationens sida den rätta vägen och det blev ett övertagande snarare än en brytning och ny väg. Mycket fick därför vara kvar medan andra som Calvins och Zwinglis samfund var rent negativa till kyrkobildkonst.

Men i de katolska länderna fortsatte barockkonsten i kyrkans tjänst och exempel på hur arkitektur, skulptur och måleri samverkade är tydligt i Gianlorenzo Berninis (1589–1680) installation i Cornaro kapellet, Santa Maria della Vittoria i Rom, *Sankta Teresas extas* (bilderna13.16 och13.17). Bernini fick uppdraget att utforma kardinal Federico Cornaros begravningsplats i kapellet i tillägnan till Den Heliga Teresa av Ávila. Bernini var då den mest uppskattade och namnkunnige konstnären i Rom, och mellan 1645 och 1652 skapade han ”i ett vackert helt” (un bel composto) ett allkonstverk planerat och genomfört med lika delar arkitektur, skulptur och målning.

Resultatet är ett förbluffande väl sammanhållet tittskåp i kolossalformat med en vit marmorskulptur - 3.5 meter hög - i mitten. En leende guds ängel riktar ett gyllene spjut mot hjärtat på en exalterad kvinna som i ett till synes avsvimmat tillstånd faller bakåt. De är bägge placerade på molnformationer i grå marmor. Ett strålknippe förgyllda smala ribbor, finurligt upplysta, bildar fond till de två, en illusorisk bild av heliga himmelska strålar. Scenen omges av korintiska pelare av mångfärgad marmor och olika fält ut mot kapellets bägge sidor där det rumsligt integrerade konstverket bara fortsätter och fortsätter; fyra män på vardera sida som sitter, knäböjer under välvda kassettak uppburna av doriska kolonner. Inget liknande har åstadkommits varken förr eller senare.

Bernini hade en tidigare installation av kolossala mått, en nära 30 meter hög baldakin för påvens mässor i St Peterskyrkan i Rom (bild 13.15). Torget framför kyrkan ramade Bernini in med en dubbelkolonnad i en oval båg som skulle omfamna alla ”för eftersom Peterskyrkan är mor till nästan alla andra, måste den ha kolonnader, som visar att den sträcker ut sina armar för att ta emot katoliker bekräftade i sin tro; kättare, för att återförena dem till kyrkan; och otrogna, för att upplysa dem i sann tro ” Bernini. Och så har det också blivit. Piazza di san Pietro, ett svagt skålformat område, bildar ett naturligt samlingsrum som rymmer flera hundra tusen människor.

Motreformationens Konst skulle väcka Starka, Berörande Känslor medan reformationens konst skulle, om den alls fanns med, hålla sig mycket lugn i bakgrunden.

Källor:

- Honour, Hugh & Fleming, John, A world history of art, Rev. 7. ed., Laurence King, London, 2009
- Stadtkirche Wittenberg, Wikipedia, The Free Encyclopedia. Hämtad 11 January 2021 https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Stadtkirche_Wittenberg&oldid=980165534
- Föreläsning Roussina Roussinova, Barockens bildkonst i Italien 2020-11-16

4. Drottningholms slott: konst och arkitektur i 1600- och 1700-talets Sverige

Beskriv det sena 1600- och 1700-talets konst- och arkitekturyttringar med utgångspunkt i Drottningholms slott och dess park/område. Fokusera dina svar genom att välja några av miljöerna på Drottningholm som är karaktäristiska för olika perioder. Ha dessa som utgångspunkt för diskussion kring förändringar i gestaltning, uttryck, influenser och funktion. Resonera kring hur konsten och arkitekturen förändras under tidsperioden. Och hur uttrycker konsten och arkitekturen på Drottningholm de influenser, trender, seder och tankar som fanns då i samhället i stort?

> *Fråga 4: 5 poäng. Mycket bra, väl genomarbetade exempel från båda århundradena där du visar på att du förstår de ideal, utländska influenser, samt det inrikespolitiska läge som påverkade konsten och platsen. (JP)*

Bildhänvisningar = Johannesson, Lena, *Konst och visuell kultur i Sverige Före 1809*

I mitten på 1600-talet under Sveriges stormaktstid växte byggverksamheten för praktbyggnader febrilt. Adelns växande inflytande skulle manifesteras i herresäten och slott. Det ledde till en kraftmätning mellan aristokratin och kungamakten. Änkedrottningen Hedvig Eleonora beslöt satsa stort; hennes bygge skulle innehålla allt och hålla de allra bästa yrkesmännen sysselsatta kommande år. En brand nyåret 1661–62 kom att se

änkedrottningens idé lyfta som fågel Fenix ur elden och det storslagna projektet tog sin början när uppdraget att planera och rita gick till den kunglige *architecteuren* och *byggmästeren* Nicodemus Tessin d.ä. (1615–1681). Efter blott ett drygt år kunde Tessin visa ritningar till det som skulle komma att bli Sveriges svar på Versailles i Frankrike, som faktiskt byggdes samtidigt.

Så börjar berättelsen om Drottningholms slott som kom att överglänsa adelns alla byggen. Hedvig Eleonora var då 26 år med ung entusiasm och beslutsamhet och Tessin var 47 år med stor erfarenhet, och inte minst viktigt i det här sammanhanget, en son som begåvad och med fallenhet för yrket utbildats för att ta över när fadern gick bort. Det var dessa två arkitekter som tillsammans med två viljestarka drottningar, Hedvig Eleonora från 1660-talet och 80 år senare från mitten på 1700-talet, drottning Lovisa Ulrika, kom att engagera sig i Drottningholm. De skapade tillsammans ett komplex som visade sig livskraftigt. Än idag fungerar Drottningholm som bostad åt svenska kungahuset, och slottsparkerna och paviljongerna Kina Slott är öppna för allmänheten.

Inspirationen kom från Frankrike och Nederländerna med barockens estetik med tonvikt på rörelse och dynamik, måleriskt, teatraliskt. Slottet var scenen och inredningen stödde aktörerna i deras rollspel kring kungahuset. Man uppförde tablåer och man levde med salarnas konstverk i form av målningar, skulpturer, textilier och takstukaturer och ornament som pilastrar och gesimser. Monumentala dekorationsmålerier utfördes av samtidens kända konstnärer som David Klöcker Ehrenstråle (1628-1698) och de italienska stuckatörerna Giovanni (verksam 1663-74) och Carlo Carove (d. 1697); takfresker av Johan Sylvius (1620/30- 1695) m.fl.. Motiven utgick från kungasläktets framgångsrika historia, i fält och på vitterhetens och vetenskapens områden som beskyddare och stiftare av akademier och lärda sällskap.

Slottets komposition och form vilar på 1600-talets ceremoniella funktioner. Därför har *Drottningholmstrappan* (bilderna 181, 182) i slottets mitt den centrala rollen i bygget och därför var *Slottsträdgården* planering lika viktig som boningshuset och dess inredning. De hörde ihop och skulle inte upplevas annat än som i en organisk enhet. En trappa var så mycket mer än en nödvändighet för att kunna ta sig mellan olika våningsplan. Det var det område där man umgicks, och att umgås var att etablera sin egen och sin omgivnings sociala ställning.

Rangordningen var grunden i det ceremoniella sällskapslivet med vittgående påföljder för karriären.
I trappan utförde man den tidens ritualiserade turer för välkomnade och avskedstagande av besökare. Utsmyckningen med väggfreskernas antikiserade vyer, och de många skulpturerna av antika gudar och gestalter på avsatserna inbjöd till ett upphöjt sällskapsliv. Den magnifika dubbeltrappan, först i sitt slag norr om alperna, byggdes efter mönster av det spanska slottet Escorial. En finess var det välbehövliga ljusinsläppet i det högt välvda taket.

Slottsträdgården var i stort skapad av Nicodemus Tessin d.y. (1654–1728) och hans stora erfarenhet av trädgårdsstudier ute i Europa gav impulser som kanske inte alltid var så lyckade i det mer kärva nordiska klimatet. Fontänernas vattenkaskader klarade sig nog betydligt bättre i Versailles och Drottningholmsterrängen, full av bergsknallar och sankmarker, var svårbemästrad. Alltnog, den planerade storlek krymptes och till slut blev resultatet mycket lyckat med det uttalade målet att den vidsträckta trädgården skulle avnjutas både högt upp från slottets övervåning och i markplanets spatserturer. De många blomstren i de bägge broderiträdgårdsbäddarna gav doft och färgprakt och ljudupplevelser i form av fågelsång och vattenporlande.

Men det är inte bara barock stil på Drottningholm. Med *Biblioteket* (bild 210) i dess 1760-tals utformning signerad Jean Eric Rehn (1717–1793) träder nu slottet in i en period där 1600-talets måleriska, dynamiska, omtumlande och måttlöshet med virvlande rörelser övergår i sin motsats, ett vilande lugn, lineärt och balanserat. Det är 1700-talets klassicism och rokoko. Drottning Lovisa Ulrika tar nu på allvar sig an Drottningholms slott och sätter sin prägel på hovlivet där. Drottningens privata kabinett och andra rum inreds för de lärda och vittra samlingarna. Nu fylls rummen med möbler och prydnadsföremål, böcker, medaljer, mineralier och naturalier och drottningens omfattande konstsamling. Den av drottningen nyinstiftade Vitterhetsakademin samlas här på sina möten. Bibliotekets inredning är omsorgsfullt utförd efter noga övervägningar och val mellan olika tolkningar av det klassicistiska, från barockklassicism till det senaste som speglar samtidens smak för det grekiska antika. Till slut beslöt man att utforma rummet som ett som man tyckte ”evigt giltigt moraliskt och litterärt föredöme” (sid 270) präglat av den traditionella synen på antiken. Det tyder på att man ansåg tidigare stilutsvävningarna varit på fel väg men att man nu rättat till det.

Nu står de strama stolarna i givakt längs fönsterväggen och de stabila biblioteksborden som hyser folianterna har plats för både uppslagna böcker och små antika bordsskulpturer. De inbyggda bokhyllornas läderbokryggar med guldpräglade titlar tar upp parkettgolvets färg. I övrigt endast vitt och guld. Förgyllda rocaille ornament i väggfälten, strama korintiska pilastrar och en stor spegel över eldstaden fullbordar inredningen.

Det lilla lustslottet i kinesisk stil, tidens absolut högsta mode, visar att kungafamiljen var trendkänslig. Med Kina slott (1753- 69) fullbordades projektet efter 100 års byggande och inredande. Arkitekterna Carl Fredrik Adelcrantz (1716–1796) och Jean Eric Rehn samarbetade med själve kungen. Det var en gåva från Adolf Fredrik till drottningen och han sägs ha ritat paviljongerna. De senare tillskotten under 1700-talet innefattar *Drottningholms Slottsteater* (Carl Fredrik Adelcrantz) med stildrag av *Biblioteket* och Gustav III:s storslagen *engelsk naturpark* som kom att omsluta den Tessinska lustträdgården. Så ser anläggningen ut nu och den är sedan 1991 med på världsarvskartan, för övrigt Sveriges första på den listan.

Källor:

- Johannesson, Lena & Johannesson, Lena, Konst och visuell kultur i Sverige Före 1809, Signum, Stockholm, 2007
- Snickare, Mårten (red.), Tessin: Nicodemus Tessin the Younger : royal architect and visionary, Nationalmuseum, Stockholm, 2002
- Bedoire, Fredric, Guldålder: slott och politik i 1600-talets Sverige, Bonnier i samarbete med Konsthögsk:s arkitekturskola, Stockholm, 2001
- Bedoire, Fredric, Den svenska arkitekturens historia 1000-1800, Norstedt i samarbete med Stockholms byggnadsförening och Kungl. konsthögskolan, Stockholm, 2015

Del B - Attributioner. Att känna igen och härleda verk

Bild 1 - a) 1 b) 1 c) 1 d) 2 = 5
Bild 2 - a) 1 b) 1 c) 1 d) 2 = 5
Bild 3 - a) 1 b) 1 c) 1 d) 2 = 5
Bild 4 - a) 1 b) 1 c) 1 d) 2 = 5
Bild 5 - 1+1+1+2=5 Summa poäng B: 25

1

Lös plansch (jag misstänker att den är ”slaktad” kanske från) Dissertation in Insect Generations and Metamorphosis in Surinam", andra uppl. 1719, handmålad gravyr på papper (National Museum of Women in the Arts, Washington, DC) https://nmwa.org/art/artists/maria-sibylla-merian/

Här en konflikt
Bibliotekarien: ”Det är helgerån att skära ut handkolorerade planscher ur ett bokverk; man kan säga att boken ”slaktas” för vinnings skull när varje plansch säljs för ett sammanlagt värde som överstiger det bundna verket!”
Svarar bildälskaren: ”Men mellan pärmar ser man den inte! Befria bilderna och släpp dem lösa att pryda väggarna till allas förnöjelse!”

Illustration i den tryckta boken

Hela verket Metamorphosis insectorum Surinamensium finns online på Biodiversity Heritage Library Hämtad 9 januari 2021 från https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/63607#/summary

Bilden här + den vetenskapliga texten till illustrationen (plansch 47) se https://www.biodiversitylibrary.org/page/41398840

a) Vad och Vem? – föremålstyp och upphovsperson

En vetenskaplig insekts- och växtstudie som kom ut i tryck 1705 med titeln Metamorphosis insectorum Surinamensium, handkolorerat kopparstick efter akvareller målade av Maria Sibylla Merian (1647-1717).

b) Hur? - Material/medium

Först var det en akvarellstudie utförd på papper som sedan graverades av andra gravörer och därpå handkolorerades efter Merians akvarell. Gravyren publicerades första gången 1705.

c) När? - Ungefärlig datering

Akvarellen gjordes i samband med en resa som Merian med dotter gjorde till Surinam i Sydamerika (då Holländska Guyana) under åren 1699-1701.

d) Kort motivering till attribution

Botaniska illustrationer blev mycket populärt i Nederländerna under 1600-talet. Det som utmärker Maria Sibylla Merians studier är alla insekterna på hennes bilder. Här ser vi de olika stadierna larv, puppa till färdig insekt (en fjäril). Vinrankan med blad och druvor är inte det huvudsakligt motivet, de finns snarare med för att visa var insekterna levde. Tillsammans blev det dock ett mycket uppskattat motiv. På genremålningarna med stilleben och vanitasmotiv finns också såväl blommor som insekter med; de symboliserar livets förgänglighet. Botaniska och zoologiska studier passade bra in i tidens vurm för det exotiska som stod högt i kurs i de geografiska upptäcktsresornas kölvatten, kuriosakabinett och konstskåp var högsta mode från 1600–1700-talen. Den sirliga, dekorativa stilen och det konstnärliga utförandet och det faktum att bilderna kunde mångfaldigas ökade populariteten. Än idag finns en stor marknad för dessa bilder, de är både behagfulla och fängslande.

Källor:

- Chadwick, Whitney, Women, art, and society, 5. ed., Thames & Hudson, London, 2019
- Björk, Monika, Florans konstnärer: botaniska illustrationer och illustratörer i Norden, Prisma, Stockholm, 1999

2.

a) Vad och Vem (upphovsperson)?
Tessinska palatset, vy över den kringbyggda trädgården, innegården från söder
Nicodemus Tessin d.y.

b) Var?
Stockholm, prestigefylld placeringen i Slottsbacken i omedelbar närhet kungliga slottet

c) När? - Ungefärlig datering samt stil

Slutet på 1600-talet, 1692-97

d) Kort motivering till period- och stilattribution (c)

Barockträdgård, Italieninspirerat, med referenser till ett klassiskt kolonnomgärdat atrium, broderiträdgård med lågt klippta häckar i mjuka snirkliga mönster. Finurligt utnyttjat skenperspektiv för att få det mest möjliga och få en smal trång tomt att förefalla större och mer intressant. Rundningen i fonden ger ett utmärkt djupperspektiv.

3.

Ange:
a) Vad och vem? – Motiv och upphovsperson
Alexander Roslin (självporträtt) med hustrun Marie Suzanne Giroust som målar Henrik Wilhelm Peills porträtt
Tavlan är målad av Alexander Roslin

Jag lade märke till den lilla dosan som Alexander pekar på och fick fram detta från Nationalmuseum: ” Gulddosan med porträtten i miniatyr som Roslin pekar på, ingår i målningens rebusartade karaktär och kan möjligen ha varit en avskedspresent av lyxkaraktär från Peill. Att porträttet verkligen var en vänskapsyttring framgår av ramens inskription – Loin et près (”Långt bort och [ändå] nära”).

https://digitaltmuseum.se/021046500284/konstnaren-och-hans-hustru-marie-suzanne-giroust-malande-henrik-wilhelm

b) Hur? – Material/medium
Olja på duk Mått 131 x 98,5 cm

c) När? – Ungefärlig datering samt stil
1767 rokokostil

d) Kort motivering till period- och stilattribution (c)
Stilen är utmärkande för rokokon genom de mjuka färgerna, den utsökta textilåtergivningen (siden och spetsar) och den ljusa stämningen i bilden. Rokokobilder ger alltid sken av lättsam obekymrad tillvara (måhända var livet verkligen lättsamt för Alexander Roslin som fick en lyckad karriär och ett till synes lyckligt liv i Frankrike!)

4.

a) Vad?
Hertig Karls kammare

b) Var?
Gripsholms slott, Mariefred

c) När?
Vasarenässans, 1570-talet,

d) Kort motivering till period- och stilattribution
Utmärkande för Vasarenässansen var väggpaneler med pilastrar, valvbågar, symmetriskt målade väggfält. Kalkmåleri i taket och bänkar som sitter fast i väggen är av tidigare datum, från medeltiden och just det att detta finns är typiskt för 1500-talets vasarenässans.

5.

a) Vad och vem? - Motiv och upphovsperson
Madonnan med den långa halsen - Parmigianino

b) Hur? - Material/medium
Olja på pannå

c) När? - Ungefärlig datering samt stil
ca. 1535 - Manierism

d) Kort motivering till period- och stilattribution
Utmärkande för manierismen är de överdrivna kroppsförlängningar i förkonstlade och ofta onaturliga positioner. Klara kalla färger, krångliga kompositioner, förkonstlat. Elegansen är driven så långt det går. Efter manierismen kom dessbättre barocken att ta över och det esoteriska och världsfrånvända övergår i naturalistiska, realistiska människokroppar med en frejdig och frodig framtoning.