



UPPSALA UNIVERSITET
Konstvetenskapliga institutionen

DET OMÄTTLIGA ÖGAT

Författare: Bo Ljung ©

Examensarbete för masterexamen i konstvetenskap, 15 p

Vårtermin 2020

Handledare: Johan Eriksson

ABSTRACT

| | |
|----------------------|--|
| Institution/Ämne | Uppsala universitet. Konstvetenskapliga institutionen, Konstvetenskap |
| Författare | Bo Ljung |
| Titel och undertitel | DET OMÄTTLIGA ÖGAT |
| Engelsk titel | THE VORACIOUS EYE |
| Handledare | Johan Eriksson |

| | | | |
|---------------------|----------------|-----------------|-------------------|
| Ventileringstermin: | Höstterm. (år) | Vårterm. (2020) | Sommartermin (år) |
| | | X | |

This is a master thesis dealing with reception-theoretical aspects of the 96 meter long photomontage called That day and that grief, created by the Swedish photographer and artist Larseric Vänerlöf. The artwork is situated in the Karlaplan metro-station in Stockholm. The text is an extension of the master thesis that I wrote in 2017-2018, entitled The Cinematic eye. This new essay aims to deepen the understanding of how the photomontage reveals it's meaning and how it is received by the viewer in the metro context at Karlaplan.

Main questions:

- 1/ What is it in this big photomontage, that makes the viewing travellers, wanting to stay and watch it, even though they are in a hurry towards another place, in another matter?
- 2/ How does this artwork speak to me and how does it want me to watch it?
- 3/ What does the photomontage want to tell me?
- 4/ What does the work represents?

Since my study focus on the imagery and communication-act of the artwork, I find semiotics and reception-theory as the obvious theoretical tools. Part of the interpretation of the image relates to the semiotics of Roland Barthes and his statement that all images are polysemic and ambiguous and that they are culturally and historically conditioned. In my conclusion I discuss and to some extent challenge the mechanism and interaction between literal, denoting information and symbolic connotation in the viewer's reception. The reception analysis is based on Wolfgang Kemps conceptual apparatus formulated in The work of Art and its Beholder (1998), and Peter Gillgrens concept of interartial references. Hans Georg Gadamer's view of art as a performative game complements the essays theoretical construction. I use a deductive and systematic interpretive working method. Based on the chosen semiotic and reception theoretical formation and through my questions, I have studied the phenomenology of the photomontage, i.e. as an artistic and linguistic phenomenon. Empathy in site/location, beholder and zeitgeist form the basis of the methodological work. The conclusions of the thesis are radically different from that of my former text from 2017-18. Imagery and symbolic ambiguities and focalities that refuse to reveal the "meaning" and content of the photomontage, activate the viewer in a performative way and creates a highly communicative work, which involves the viewer in the theatrical course. Through a deeper study of the "zeitgeist", I have also concluded that the collective and political symbols from the 1970s in the work, have lost power and content at the time of the dismantling in 1982. The character that I previously perceived as "Art as weapon" has in this essay been transformed to "Art as visibility". The art of photography appears as the real subject matter for the photomontage at Karlaplan subwaystation.

| | |
|--|----|
| I. INLEDNING | 1 |
| Ursprung, syfte och frågeställningar | 1 |
| Tidigare forskning | 2 |
| Övrig litteratur | 5 |
| Urval och avgränsningar | 7 |
| Teori och begreppsdefinitioner | 8 |
| Arbetsmetoder | 11 |
| Disposition | 13 |
| | |
| II. BAKGRUND | 15 |
| Tunnelbanan - en underjordisk kommunikationsmaskin | 15 |
| Tillblivelse och beställning | 16 |
| | |
| III. DEN DAGEN OCH DEN SORGEN | 19 |
| Bildbeskrivning | 19 |
| | |
| IV. INTERNA FAKTORER - BILDENS KONTAKT MED VÄRLDEN UTANFÖR | 23 |
| Diegesis och fokaliserande gestalter | 23 |
| Perspektiv | 27 |
| Fragment och vakanser | 29 |
| | |
| V. EXTERNA FAKTORER | 33 |
| Interartiella referenser | 33 |
| <i>Bildkonst</i> | 33 |
| <i>Japansk arkitektur och trädgårdskonst</i> | 36 |
| <i>Litteratur och film</i> | 37 |
| <i>Collage och fotomontage</i> | 39 |
| <i>Foto</i> | 40 |
| Tidsandan | 43 |
| Det estetiska rummets relation till det fysiska | 49 |
| Tunnelbanans genius loci | 51 |

| | |
|-----------------------------|----|
| VI. AVSLUTANDE DISKUSSION | 53 |
| Verkets sanna liv | 53 |
| Sammanfattning | 55 |
| Slutord | 59 |
| | |
| KÄLLMATERIAL OCH LITTERATUR | 60 |
| Tryckta källor | 60 |
| | |
| Otryckta källor | 62 |
| Internet | 62 |
| Föreläsning | 62 |
| Muntliga källor | 62 |
| Film | 63 |
| | |
| BILDFÖRTECKNING | 63 |

Kapitel I

Inledning

Ursprung, syfte och frågeställningar

Detta är en uppsats som behandlar receptionsteoretiska aspekter av Larseric Vänerlöfs 96 meter långa fotomontage *Den dagen och den sorgen* på Karlaplans tunnelbanestation i Stockholm. Texten är en påbyggnad av den magisteruppsats, med titeln *Det filmiska ögat*, som jag skrev 2017-2018. Konstverket var vid tiden för uppmonteringen i februari 1983, världens längsta fotomontage.¹ Litteraturen om konsten i Stockholms tunnelbana har mestadels riktat intresse mot de individuella konstnärerna och deras intentioner, samt verkens form, materialitet och underhåll. En frågeställning som har behandlats i mindre omfattning är HUR tunnelbanekonsten kommunicerar och HUR den tas emot av betraktarresenärerna. Detta är en brist som motiverar en receptionsteoretisk uppsats om en äldre tunnelbaneutsmyckning som *Den dagen och den sorgen*.²

Efter att många gånger ha spatserat på tunnelbaneperrongen på Karlaplan längs den långa bilden, har det infunnit sig en del frågor, vilka ligger till tillgrund för denna uppsats.

Frågeställningar:

Vad är det som gör att jag som betraktare stannar upp och vill titta på *Den dagen och den sorgen*, trots att jag ofta har bråttom till en annan plats, i ett annat ärende?

Hur talar verket till mig och hur vill det att jag ska betrakta det?

Vad vill verket säga mig?

Vad representerar verket?

Under arbetet med min magisteruppsats uppfattade jag det som att *Den dagen och den sorgen* hade en stor yttre kontaktyta och en stark centrifugal kraft. Under skrivandets gång utvecklades därför mitt intresse mot verkets externa faktorer, framförallt mot det som Peter Gillgren kallar interartiella referenser, dvs. dess relation till andra konstverk och konstuttryck.

¹ Marika Liljeqvist, ”Klart i natt. T-banan fick världens längsta fotomontage”, *Expressen* (1983-02-09). Kungliga biblioteket.

² Mailis Stensman, m.fl. *Konstverkens liv i offentlig miljö*, Publikation 91, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1982.

Detta gjorde att en större del av undersökningen riktades mot VAD verket var och representerade. De interna faktorerna och frågan om hur kommunikationsakten fungerade kom en aning i skymundan för det som jag då uppfattade som verkets explicit, politiska budskap. Verkets många referenser till olika filmer och dess långsmala format gjorde också att jag såg ett släktskap med ett filmiskt seende.

Genom en fördjupad analys har en stor del av magisteruppsatens slutsatser och mitt synsätt på verkets uppbyggnad, kommunikativa förmåga och representation förändrats. En grundligare undersökning av den tidsanda som var rådande vid verkets tillblivelse, dvs. övergången från 1970-tal till 1980, har haft stor betydelse min förändrade uppfattning. Huvudsyftet med denna uppsats är följaktligen att skapa en fördjupad förståelse för hur Larseric Vänerlöfs komplexa och innehållsrika konstverk i Stockholms tunnelbanemiljö kommunicerar och vad det eventuellt representerar.

Tidigare forskning

Det finns ingen annan känd, specifik forskning kring fotomontaget på Karlaplan. Några av de stora dagstidningarna i Sverige publicerade 1981–82 en del artiklar om verket och dess upphovsman i samband med den utställning på Kulturhuset i Stockholm där ursprungsversionen presenterades. År 1985 gjorde Expressen ett flersidigt reportage om Larseric Vänerlöf som konstnär och person. I den texten finns också en ganska fyllig beskrivning av hans arbetsmetod med fotomontage.³

Bengt Olvångs argumenterande bok *Våga se! Svensk konst 1945-1980* (1983), framstår mer som en spegling av den svenska konstscenen under 1970 och mindre som ett objektivt forskningsinlägg. Detta faktum gör den intressant då den i sitt sätt att vara på representerar tidens idéer. Den fungerar som ett ögonvittne som ger läsaren inblick i tidsandan. Olvång var under en period under 1970–80-talen en av de mest betydelsefulla konstskribenterna, samtidigt som han fungerade som lärare på Bildlärarinstitutet på Konstfack i Stockholm.⁴ Boken är skriven med ett vänsterpolitiskt marxistiskt raster, där alla konstnärer och bilder bedöms efter deras politiska ställningstaganden. Genom att framhålla och hylla sina individuella favoritkonstnärer framträder han som en 1970-talets Vasari. Konsten skulle enligt Olvång fungera som ett verktyg i klasskampen och i kampen mot ojämlikhet, kapitalism och imperialism. Den konst som han hyllade var den entydiga socialrealistiska

³ Björn Von Bahr, "Han fotograferar det som inte finns", *Expressen* (1985-06-09). Kungliga Biblioteket

⁴ Samtal med konstnären Tommy Hilding, vars konstverk är publicerat i *Våga se*, 2020-02-01.

med politiskt ärende.⁵ Hans nedvärderande beskrivning av den franska konstnären Pierre Bonnard och hans måleri avslöjar hans förakt för den romantiska uppfattningen om konstnären som ”gudomlig” och för den konst som vänder sig inåt mot sin egen visualitet, dvs. ”l'art pour l'art”.⁶ Jag har genom Olvångs bok hittat den svenska konstens bildretorik och de gemensamma bildsymboler som användes av konstnärerna under 1970-talet. Min förståelse för hur vissa av dessa symboler användes av Larseric Vänerlöf, framstår som ett nyckelmoment i min undersökning.

1982 publicerade Sveriges allmänna konstförening boken *Konstverkens liv i offentlig miljö*. Det är en diskuterande text om den offentliga konsten i Sverige. Boken är indelad i tre kapitel med var sin författare. Sven Sandström ansvarade för kapitlet som heter *Konsten i det öppna rummet*, dvs. utomhuskonsten. Beate Sydoff beskrev inomhuskonsten i *De slutna rummen* och Mailis Stensman resonerade om konsten i Stockholms tunnelbana i sitt kapitel kallad *Konsten i underjorden*. Stensman lägger störst fokus på utsmyckningarnas konstnärliga och framförallt materiella utformning men ger också i sin text en del intressant information om de ideologiska syften och mål som diskuterades under den tid då det beslutades att tunnelbanan skulle smyckas med konst.⁷

År 2014 publicerades ett forskningsprojekt kallad *Offentlig konst. Ett kulturarv. Tillsyn och förvaltning av byggnadsansluten konst 2011–2013*. Ett delkapitel i publikationen handlar om konsten i tunnelbanan, analyserad genom ett antal utvalda verk. Ett av dessa verk är Siri Derkerts utsmyckning vid Östermalmstorg. En del av texten, den som beskriver den ideologiska bakgrunden till den offentliga konsten i Sverige och hur den växt fram och genomförts, baseras på Stensmans beskrivning i *Konstverkens liv i offentlig miljö* (1982). Projektet är ett omfattande arbete om tillkomst, utförande och förvaltning av för Sverige viktiga, offentliga konstverk.⁸

Peder Fallenius och Catharina Dyrssen har i sin forskning utvecklat teorier om rummets betydelse för betraktarens upplevelse av konst. Peder Fallenius undersöker i sin avhandling *Storbiografens miljöer* (2003), de stora biograferna som byggdes i Sverige från 1910 till och med slutet av 1930-talet. Hans stora intresse för begreppet rörelse, både som konstnärligt tema och för besökarens rörelsemönster i storbiografernas miljöer, synliggör hur konstnärliga

⁵ Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945-1980*, Författarförlaget, 1983.

⁶ Bengt Olvång, 1983, s.119.

⁷ Stensman, Stockholm 1982.

⁸ Karin Hermerén; Henrik Orrje, *Offentlig konst. Ett kulturarv. Tillsyn och förvaltning av byggnadsanknuten konst. Forskningsprojekt 2011–2013*, Statens konstråd, Stockholm 2014.

utsmyckningar mottas och avläses av byggnadens besökare.⁹ Catharina Dyrssens doktorsavhandling *Musikens rum. Metaforer, ritualer, institutioner: en kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik* (1995) är en kulturanalytisk studie i och omkring musik genom Göteborgs konserthus. I den utvecklar hon idén om hur en byggnad eller ett rum dramatiserar den musik eller konsthändelse den bildar ram för.¹⁰ Dyrssen har också skrivit en intressant artikel kallad *Filmens hölje. Biografarkitekturen och staden* (1998) som belyser sambandet mellan arkitektur och film och hur konst tas emot av människor i rörelse. I artikeln liknas konstbetraktarens rörelsemönster i modernistisk arkitektur vid filmiska sekvenser.¹¹ Catharina Dyrssen är idag professor emerita på Chalmers tekniska högskola,

Den konst som producerades under 1970-talet var ofta präglad av en politisk medvetenhet och bar på en vilja till förändring och maktkritik. Denna hållning är mycket synlig i fotografikonsten, om vilken kan man läsa i forskningsprojektet *Mellan Verkligheter* (2014). Den är ett samarbete mellan Akademin Valand/Göteborgs universitet, Göteborgs konstmuseum och Hasselbladstiftelsen. Initiativet till detta projekt togs av Niclas Östlind som är doktorand på Akademin Valand. Texten som utgör en viktig del av hans avhandling *Performing History*, syftar till att skapa en sammanhållen bild av konstfotografiets utveckling i Sverige från 1970 och framåt. Det är en sammanfattning och kartläggning av ett ämne som länge varit utforskat. I kortare texter tar olika författare upp händelser och förhållanden som varit karaktäristiska för olika tidsperioder mellan åren 1970–2000 och vilka faktorer som varit utmärkande för att forma fotografikonsten. Texten ger insikt om vilken roll samhället och samhällsutvecklingen haft för utvecklingen av fotografimediet som konstform. Boken drar paralleller mellan 70-talets dokumenterande inriktning inom foto och fotografiets allra tidigaste dagar. Här beskrivs hur det i 70-talets fotoreportage i Sverige lyftes fram samhällskritiska motiv som exempelvis någon osynlig eller bortglömd del av samhället, som media valt att undanhålla för allmänheten. Texten beskriver också hur arbetaren och ”den vanliga människan” synliggjordes i 70-talets dokumentär och konstfotografi.¹² Flera texter av olika författare behandlar också insiktsfullt fotografikonstens innersta väsen, dess fenomenologi. Mara Lees essä om Christer Strömholms liv och fotokonst har gett visst stoff

⁹ Peder Fallenius, *Storbiografens miljöer*, avhandling Uppsala universitet, 2003

¹⁰ Catharina Dyrssen, *Musikens rum. Metaforer, ritualer, institutioner: en kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik* (diss). Doktorsavhandling vid Chalmers tekniska högskola. Ny serie nr 1127 Göteborg, 1995.

¹¹ Catharina Dyrssen, *Filmens hölje. Biografarkitekturen och staden*, *Aura*. Filmvetenskaplig tidskrift, volym IV, nummer 2–3, 1998.

¹² Niclas Östlind; Kristoffer Arvidsson (red), *Mellan verkligheter, Fotografi i Sverige 1970–2000*, Bokförlaget Arena, Lund 2014.

till min förklaring av varför Larseric Vänerlöf i fotomontaget har monterat in Strömholms ikoniska bild av två småpojkar, fotograferade i Paris 1962. Mara Lee beskriver i texten Strömholms konstnärsambitioner, hårda arbete, konstnärliga ansvar och besattheten av sitt ämne. ”Dålig konst är omoral” skrev han för att tala om att konst är på liv och död. Genom Lees text förstår man att Strömholm betraktar fotografiet som konst, där bilden som uppstår i kameran inte är verkligheten utan en bild av den, ett eget universum.¹³ En liknande hållning intar även Susan Sontag, vars bok *On Photography* (1977), fick djupgående inverkan på fotografins diskurser och praktik Sverige. Om detta kan man läsa Irene Berggrens essä *The reception of Susan Sontags On Photography*.¹⁴

Övrig litteratur

Jag utgår från Susan Sontags syn på den fotografiska bilden som fiktion, som hon framlägger i den bildlösa *On Photography* (1977). Boken utkom 1981 i svensk översättning. I den hade hon samlat ett antal essäer, vars fokus låg på tolkningar av den fotografiska bilden och dess komplexa relation till det vi kallar verklighet. Hon förklarar att den stora mängd bilder vi har omkring oss gör oss avtrubbade och att fotografier snarare begränsar vår uppfattning av verkligheten än lär oss något om den. Hon ställde sig kritisk till människans tilltro till den fotografiska bildens förmåga att återge sanningen och verkligheten. Fotografiets innebörd seglar alltid sin egen väg, vilket gör att den aldrig kan vara något annat än en fiktion.¹⁵ Sontag visar oss hur fotografiet ger oss den storartade möjligheten att ha hela världen i vårt huvud som ett urval av avbilder och bitar av världen. Dessa små miniatyrer, som alla individer kan få ta del av genom att både göra och skaffa sig, är inte ett redskap för minnet utan ska snarare ses, enligt Sontag, som en uppfinning, konstruktion eller ersättning för minnet.¹⁶

Tunnelbanans flerfaldiga användbarhet skapar en ganska komplicerad och ovanlig receptionssituation för konst. Mattias Kärrholms avhandling *Arkitekturens territorialitet* (2004) diskuterar territoriell makt och gestaltning i stadens offentliga rum. Begreppet

¹³ Mara Lee, ”Christer Strömholm”, Niclas Östlind; Kristoffer Arvidsson, (red), *Mellan verkligheter, Fotografi i Sverige 1970–2000*, Bokförlaget Arena, Lund 2014, 134-137.

¹⁴ Irene Berggren, ”The reception of Susan Sontags On Photography”, *Mellan verkligheter, Fotografi i Sverige 1970–2000*, Bokförlaget Arena, Lund 2014, s.171.

¹⁵ Susan Sontag, *Om fotografi*, P.A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm, 1981, s. 176.

¹⁶ Sontag, 1981, s. 39 och s. 186.

territorialitet används för att belysa förhållandet mellan användning och arkitektur där gränsdragning och bruk styr förväntningar eller synsätt.¹⁷

Kristina Fridhs beskrivningar av japansk arkitektur och perspektiv i boken *Japanska rum-om tomhet och föränderlighet* (2004), har gjort mig uppmärksam på fotomontagens icke-linjära, asymmetriska struktur och karaktär av skådespel upplevd i rörelse av åskådaren. Boken har sitt ursprung i hennes doktorsavhandling *Japanska rum* (2001). Fridh beskriver den japanska promenadträdgården som en labyrintisk promenad som ska upplevas i rörelse och med alla sinnen. Under promenaden äger ett skådespel rum i växelvisa sekvenser som kontrasterar mot varandra: utsikter av kända eller pittoreska vyer, gläntor och trappor i ljus och mörker. Fridh citerar Fred Thomson (som i sin tur hänvisar till Giedion och Louis Kahn) när han beskriver japansk rumsuppfattning som ”sense of space”. Detta kan översättas med subjektiv förnimmelse av rum.¹⁸ Övrig litteratur om japansk visuell kultur som har varit vägledande för mitt arbete med uppsatsen är Giancarlo Calzas bildmässigt omfångsrika bok *Ukiyo-e* (2007) samt Joan Stanley Bakers, *Japanese Art* (2007). Bägge två behandlar tehusarkitekturens shakkei-vyer och berömda vyer i Edo, kallade Meisho-e.

Jag har använt Albertis 1400-talstext *Della Pintura* från 1436 (*On Painting* 1991) som en referens till bland annat Kemps diegesisbegrepp, vilken har stora likheter quattrocentokonstens begrepp *Istoria*.¹⁹ Renässansbildens kroppar och figurer skulle förmedla till betraktaren denna *Istoria*, vilken var mening och mål för den konstnärliga gestaltningen av humanistiska, klassiska (antika) värden. Alberti rekommenderade att alla gestalter skulle harmoniera i storlek och funktion i förhållande till vad som skulle berättas och att det skulle finnas en riklighet och variation av figurer, dock inte fler än nio, för att undvika förvirring. Larseric Vänerlöfs fotomontage saknar på många sätt Albertis rekommenderade ideal för hur en bild och dess gestalter på bästa sätt förmedlar en berättelse (här finns bl.a. många solitära figurer vilket Alberti avrådde från). Denna avsaknad, dvs. det som INTE sägs och görs i fotomontaget, har gjort mig uppmärksam på vad som finns istället.

Hubert Damisch teser i *The Origin of Perspective* (1987) ligger delvis till grund för min uppfattning om HUR man bör betrakta fotomontaget och vad det eventuellt representerar. Damisch förklarar hur renässansens centralperspektiv emanerade ur subjektet och en individualistisk människosyn genom en djupanalys av Urbinoperspektiven i de tre *Cittá Ideale* bilderna, utförda av Piero della Francesca eller gruppen kring honom 1480-90. Han

¹⁷ Mattias Kärrholm, *Arkitekturens territorialitet*, Institutionen för arkitektur, Lunds universitet, 2004. s. 17–21.

¹⁸ Kristina Fridh, *Japanska rum – om tomhet och föränderlighet i traditionell och nutida japansk arkitektur*, 2004, s. 30.

¹⁹ Leon Battista, Alberti, *On Painting*, Yale University Press, New Haven and London, 1991.

formulerar den omtumlande tanken att dessa 1400-talsbilder inte representerar något annat än sin egen visualitet. Världen var för första gången uppfattad som en domän av ren visualitet, där mark och horisont sågs som en enhet. Damisch text är en uppgörelse med Panofskys klassiska text *Perspektivet som symbolisk form* (1924) och hans syn på centralperspektivet som symbolisk. Panofskys tolkade här med 1900-talets glasögon, renässansens centralperspektiviska, av koordinatsystem uppbyggda systemrum som symbol för vetenskaplighet.²⁰ Damisch för ett djupgående filosofiskt resonemang om seendet (optik) och visualitetens egenvärde, vilken har påverkat min syn på Karlaplans fotomontage.²¹

Gail Feigenbaums (red.) forskning, som bland annat är presenterad i *Art and Display in the Roman Palace, 1550-1750* (2014) har varit ett impetus för min uppsats och fungerar som en allmänhistorisk kunskapskälla omkring visuell retorik, bilders mångtydighet och visningsrummets betydelse för konstens mottagande. Det romerska barockpalatsets konstuppvisning i konstant fluxus för kroppar i rörelse och dess karaktär av rörelse, teater och illusion har i viss mån släktskap med betraktarsituationen på Karlaplan.²²

Min handledare Johan Erikssons sätt att arbeta med sin forskning och det klara och eleganta språkbruket i hans avhandling *Kondottiärfurstarnas Visuella Retorik* (2002) har varit ett språkligt och stilistiskt riktmärke och förebild. I hans arbete har jag också funnit en del viktiga uppslag till min uppsats, via bland annat hans beskrivning av det albertianska/feltrianska paradgimet, "la civita prospetiva". Eriksson belyser med hjälp av de tre "Citta ideale-målningarna" hur renässansens arkitektur är målad innan den i praktiken är utförd. Montefeltro beställde målningar och intarsia-arbeten med centralperspektivisk rumsstruktur som en del av hans visuella maktretorik. Parallellt med detta framträder i Johan Erikssons avhandling hur den perspektivvänliga atmosfären på Montefeltros hov i Urbino under slutet av 1400-talet var en mycket bidragande orsak till uppvärderingen av seendet och det visuella som ett värde i sig.²³ Användningen av centralperspektivet under renässansen och Montefeltros magnifikt, visuella studiolo i Urbino berättar om det lustfyllda seendet, människans omätliga öga.

²⁰ Erwin Panofsky, *Perspektivet som symbolisk form*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm, 1994, s. 11-40.

²¹ Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1995.

²² Gail Feigenbaum, (red.), *Art and Display in the Roman Palace, 1550-1750*, Getty Research Institute, Los Angeles 2014.

²³ Johan Eriksson, *Kondottiärfurstarnas Visuella Retorik*, Raster förlag, Stockholm 2002, s.216.

Urval och avgränsningar

Uppsatsens viktigaste avgränsning är att den behandlar ett enda verk i sin specifika miljö. Den relaterar endast och i korta ordalag till Siri Derkerts utsmyckning på Östermalmstorg, stationen innan Karlaplan, men inga övriga jämförelser görs med andra verk i tunnelbanemiljö. En jämförande studie mellan fotomontaget och alla de nya utsmyckningarna som har iscensatts i den nya citybanan hade varit intressant att göra, men kan vara ett möjligt framtida forskningsprojekt. Den allmänna frågan om konst i offentlig miljö berörs endast i sammanfattande ordalag och i form av ideologisk bakgrund till konsten i tunnelbanan.

Jag har varit sparsam med Larseric Vänerlöfs biografiska data, då min utgångspunkt har varit att konst har ett eget liv, fri från konstnärens subjektiva gärningar och ska helst betraktas som ett uttryck för en större konstnärlig, kulturhistorisk och social kontext. Min e-postkorrespondens med Larseric har dock varit värdefull då den har gett mig kompletterande information om verket och dess tillkomsthistoria.

Jag har utökat min magistertext med en fylligare beskrivning av verkets interna faktorer och den tidasanda som rådde för verkets tillblivelse. Dessa avsnitt är fördjupande och avser att skapa en vidgad förståelse för verkets uppbyggnad, kommunikativa förmåga och ideologiska grund.

Teori och begreppsdefinitioner

Då min undersökning riktar in sig på konstverkets språklighet och kommunikationsakt, så är semiotik och receptionsteori de självklara teoretiska utgångspunkterna. Min receptionsanalys utgår från Wolfgang Kemps begreppsapparat som han utvecklar i *The Work of Art and its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception* (1998). Kemp synliggör hur konstverk riktar sig mot en implicit betraktare, en tänkt mottagare. Denna mottagare/betraktare finns inne i själva bilden. Kemp beskriver hur närvaron av den implicite betraktaren avslöjar två sorters information om verket. Det talar dels om sin egen plats och sin potentiella effekt på samhället och dels talar den om sig själv. Här framträder receptionsestetikens tre huvudsakliga uppgifter: (1) Att urskilja konstens tecken och betydelser som etablerar kontakt (2) att kunna avläsa dessa tecken utifrån deras sociohistoriska och (3) estetiska påståenden. Utanför verket finns också en explicit, reell betraktare, vilken framträder mer indirekt.

Kemp skiljer på konstverkets externa och interna faktorer. Platsen för receptionen och den stämning som råder där är en extern faktor som har en avgörande betydelse för

upplevelsen av konst. Han understryker hur den stämning som råder på platsen styr konstupplevelsen och att betraktaren anpassar sina förväntningar och seende efter "genius loci". Konstverkets visuella organisation och formala byggstenar benämns av Kemp som interna faktorer. Han formar här de fem grundbegreppen diegesis, fokalisering, perspektiv, fragment och vakans för att förklara konstverkets uppbyggnad och sätt att kommunicera. Begreppen är ahistoriska, dvs. de ska kunna appliceras på äldre tiders konst för att kunna skapa förståelse i nutid. De interna faktorerna har en centripetal effekt och för uppmärksamheten in mot verket i sig samtidigt som de fungerar som en brygga mellan verket och betraktaren. De externa faktorerna har en centrifugal kraft och leder oss bort från verket, mot en yttre värld.

Deiktiska, pekande tecken som mimik, gester och blickriktningar hos bildens aktörer kommunicerar med den implicite betraktaren. Dessa tecken är vägledande, fokaliserande för tolkningen av bilden. Denna kommunikationsprocess kallas av Kemp för diegesis (från grekiskan, som betyder en bred diskussion). Det är en term som betecknar det som berättas, i motsats vad som visas, mimesis. Dieges är också en filmvetenskaplig term för den fiktiva värld en spelfilm bygger upp och som omfattar rollfigurerna, miljön, händelserna och alla övriga narrativa element. Fokaliserande gestalter är figurer som ser ut att stå utanför bildens interna kommunikationsakt. Dessa kommunicerar direkt med betraktaren för att förklara eller åtminstone visa bilden händelser. Perspektivet sätter betraktaren i position i förhållande till konstverket. Begreppet fragment är en beteckning för ett bildelement som logiskt sett inte passar in i en bilds narration, sammanhang och rumsmiljö. Kemp beskriver begreppet vakans som utelämnade detaljer och oavslutade passager i berättelsen, vilka betraktaren behöver fylla i för att göra den fullständig.²⁴

Peter Gillgrens formuleringar om konstens performativa kvaliteter är av stor betydelse för receptionsanalysen. I en text presenterad i *Det åskådliga och det bottenlösa* (2010), synliggör han performativa aspekter på Michelangelos gravmonument över Julius II. Han beskriver hur analogier hos figurerna används av Michelangelo som dramaturgiska och performativa redskap, där även musik är en del av det estetiska spelet.²⁵ Gillgren lyfter fram konsterefarenheten som grund för förståelsen av konst. Denna erfarenhet är en särskild sorts kunskap som öppnar möjligheten att motta kunskap från konst. Konsthändelsen liknas vid ett estetiskt spel som betraktaren måste vara beredd att delta i. Peter Gillgren utvidgar också

²⁴ Wolfgang Kemp, *The work of Art and its beholder: The methodology of the Aesthetics of Reception*, Cambridge University Press, 1998, s. 180–196.

²⁵ Peter Gillgren, "Performativa aspekter på Michelangelos gravmonument över Julius II" ur *Det åskådliga och det bottenlösa*, Eidos nr 22, Stockholms universitet 2010, s.226.

Kemps externa faktorer (utifrån Roman Jakobsen och andra) till att omfatta även verkets interartierella referenser. Begreppet står för hur ett konstverk relaterar till närliggande konstuttryck och traditionen av konstskapande, dvs. genre, stil, teknik osv. Då verket på Karlaplan till stora delar är uppbyggd av referenser till annan konst och andra konstuttryck är detta begrepp ett viktigt verktyg för min undersökning. Till detta understryker Gillgren betydelsen av att förstå verkets litterära mening och vikten av att studera hur detta är sammanfogat med dess formella uttryck. Gillgren tecknar en bild av hur receptionen av ett konstverk består av en rörelse från det allmänna till det specifika: konkretisation tar sin början i de externa faktorerna och rör sig sedan in mot de interna faktorerna och mot det kontemplativa, ordlösa skådandet.²⁶

I en viss bemärkelse är begreppet det ”liminala tillståndet” intressant för konstbetraktandet i tunnelbanan. Tillståndet är besläktat med Gillgrens ordlösa skådande och Gadammers uppfattning om hur tiden och världen omkring upphör för konstbetraktaren i själva spelakten/tittandet. Begreppet formulerades ursprungligen av den brittiske antropologen Victor Turner och har senare utvecklats av bland andra Carol Duncan i *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*.²⁷

En stor del av uppsatsens bildtolkning står i relation till både Roland Barthes semiotik och Hans Georg Gadammers fenomenologiska hermeneutik. I sin text *Bildens retorik* (1964) tolkar Barthes bilder som språk och språkliga utsagor. Han intresserar sig inte för VAD bilder betyder utan HUR de betyder, dvs. hur de verkar och agerar i vårt öga och intellekt. Barthes stöder sig på Saussures idé om att tecknet består av två plan: signifikant (uttryck) och signifikat (innehåll). Saussure behandlar uteslutande skriftspråket, där läsningen av orden och meningarna är linjär och där deras betydelse riktar sig åt ett håll. Barthes konstaterar att bilder och bildspråk avläses på ett annat sätt. I sin text *Bildens retorik* menar han det inte går att fastställa hur man avläser en bild. En bild innehåller en mängd tecken som ligger bredvid, över och under varandra med flera olika innehåll och betydelsenivåer. Barthes förklarar att bilder är polysemiska, dvs. mångtydiga och att betraktaren är fri att välja mellan dessa betydelser och nivåer. Enligt hans åsikt så var detta en dysfunktion som ofta behövdes styras upp av en kompletterande och betydelseriktande text. Genom Barthes semiotiska analys förstår man också att bilder på många sätt manipulerar vårt seende och att seendet är socialt och kulturellt betingat. Det existerar inte något oskyldigt och förutsättningslöst seende. Barthes beskriver hur växelverkan sker mellan bokstavliga, denoterande meddelanden och

²⁶ Gillgren, 2010, s. 8–9.

²⁷ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London 1995.

symboliska, konnoterande. I seendet av en bild leds betraktaren alltid över från det inledande bokstavliga (igenkännbara) till det symboliska (betydelse). Det symboliska meddelandet är kulturellt betingat och kräver förkunskap. Detta gör den historiska och kulturella kontexten viktig i studiet av bilder.²⁸

Hans Georg Gadamer beskriver i *Sanning och Metod* (1997) konst som språk och som del av en tradition där konsten snarare har karaktären av ett spel och ett skeende än objekt. Konsten äger rum vid varje unika möte med en betraktare. Detta möte har karaktären av ett oavslutat skeende. Konstens spel är på största allvar för den som ger sig in spelet. När konstens spel äger rum upphör tid och rum omkring spelaren. Gadamer lyfter fram konstens svårtolkade aspekt och menar att konstens fenomen aldrig kan förstås till fullo.²⁹

Rum är ett viktigt begrepp för denna uppsats. Uttrycket uppstod historiskt sett i samband med modernismen och dess inriktning på språk och språklighet. Synen på rummet förändrades i detta skede, från att vara en konstruktion av bärande och vilande element som var möjlig att forma och betrakta, till ett objekt för en upplevelse och gestaltningsvilja. Art Nouveau var i början av 1900-talet först med att synliggöra det gestaltade rummets språkliga dimensioner genom att kombinera konstruktion med ornament. Användningen av rumsteori inom konst och arkitektur ligger på flera olika och överlappande plan. Det kan vara ett verktyg för förståelse av ett studieobjekts komposition, perspektiv, förhållandet mellan yta och djup, proportioner och storleksförhållanden, uttryck mm. Inom receptionsteorin ställs en mängd frågor kring det reella rummets betydelse för hur ett konstverk mottas och tolkas av betraktaren: Hur är rummet konstruerat? Var i rummet är konstverket placerat? Hur relaterar bildens rum till det verkliga rummet? Var i rummet möter och mottar betraktaren verket? Hur rör sig betraktaren i rummet i förhållande till verket? Vilken stämning finns i rummet? Hur förväntas betraktaren uppträda i detta specifika rum?³⁰

Rum och plats är två syskon, intimt sammankopplade med varandra. Merleau-Pointy menar att platsen är den första rumsliga erfarenheten och referens för all rumslig upplevelse. Begreppet plats har starka kopplingar till det levda livet och fenomenologisk tanketradition. Särskilt viktig för upplevelsen av en plats är dess karaktär, vilken brukar beskrivas med den antika romerska termen ”genius loci”, platsens ande. Att komma överens med ”platsens ande” är att förstå och bejaka platsens särart och karaktär.³¹

²⁸ Roland Barthes, *Bildens Retorik*, Bokförlaget Faethon, Stockholm 2016.

²⁹ Hans Georg Gadamer, *Sanning och Metod i urval*, Bokförlaget Daidalos, Göteborg, 1997.

³⁰ Mattias Kärrholm, *Arkitekturens territorialitet*, Institutionen för arkitektur, Lunds universitet, 2004. s. 17–21.

³¹ Christian Norberg Schultz, *Fenomenet plats*, Arkitekturteorier, Skriftserien Kairos, nummer 5, Raster förlag, 2010, s. 89–114.

Arbetsmetoder

I motsats till naturvetenskapens induktiva, empiriska och faktabaserade arbetsmetod som har en särskild sanning som mål, använder jag mig av en deduktiv och systematiskt tolkande arbetsmetod. Utifrån den valda receptionsteoretiska teoribildningen och genom mina frågeställningar har jag studerat fotomontaget som konstnärligt och språkligt fenomen. Begreppen inlevelse, horisont (sehe-punkt) och bildspråk ligger till grund för det metodologiska arbetet. Semiotisk teckenanalys, inlevelse i tidsanda och historisk kontext tillsammans med hermeneutikens tolkning av delens förhållande till helheten, dvs. det specifika i förhållande till det allmänna, är centrala arbetsverktyg i min undersökning.

Förutom Kemps begrepp och analysmetod utgår jag från Roman Ingardens teoretiska schema om konstens tre sammanlänkade världar: konstnärens värld, konstverkets värld och betraktarens värld. Synsättet förklarar att när betraktaren skådar verket så möter den i första hand verkets värld, inte konstnärens privata värld. Denna hållning har också grund i Edmund Husserls idé om hur den rena fenomenvärlden, i det här fallet konst, utgör grunden för sann kunskap. Ingarden framhåller att konstnärens syften, konstnärliga hållning och mål såklart har påverkat verkets utseende och form, men de två är inte identiska. Arbetet med verkets värld har påverkat konstnärens värld. Ingarden lyfter istället fram vikten av betraktaren själv i mötet med konstverket. Verkets ”mening” existerar inte i förväg som ett uttryck för konstnärens privatliv, utan äger istället rum i själva betraktandet, genom betraktarens förmåga att associera och delta i verkets värld. Ingarden säger här att betraktaren tillför verket ”förförståelse”, genom en samling kontexter, övertygelser och förväntningar.³² Jag har utifrån denna hållning inte undersökt och fördjupat mig Larseric Vänerlöfs biografiska data i uppsatsen utan riktat in mig på verket. Jag har också uppfattat en motvilja hos att Larseric Vänerlöf att tala om sig själv som privatperson i samband med verket, vilket har stärkt min övertygelse att Ingardens analysmetod är den mest lämpliga. Detta har lett till att Larserics privata historia inte har grumlat min blick inför hans verk. Jag har dock i viss mån tagit del av hans egen berättelse om verkets tillkomst och hans generella åsikter om konstskapande, via mail. Den information som jag har fått har framförallt gett mig en bild av konstnärens omvärld och hans plats i den. Mailkontakten har också hjälpt mig att klargöra frågor kring framförallt arbetsprocess och dess kronologi samt konstnärens frihet i förhållande till beställaren, Trafiken Konstråd.

³² Jeff Mitscherling, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, Ottawa 1997.

Inlevelse i plats, betraktare och tidsanda är en huvudsaklig arbetsmetod i uppsatsen. Utifrån de receptionsteoretiska frågeställningarna omkring begreppet rum, har jag gått fram och tillbaka på Karlaplans tunnelbaneperrong och försökt leva mig in i den explicite betraktarens möjligheter att se och uppleva verket. Jag har försökt lyssna på resenärsbetraktarnas kommentarer och iakttagit deras ”tittande” och beteende inför verket.

I Kungliga bibliotekets digitala tidningsarkiv har jag funnit ett flertal tidningsartiklar som har stärkt helhetsbilden och det kronologiska händelseförloppet. Dessa artiklar har gett mig en bra bild över hur verket transformerades från ett enskilt konstverk till ett beställt verk för offentlig miljö. Tidningsartiklarna har också återuppväckt och synliggjort en del av den rådande tidsandan för verkets tillblivelse. *Den dagen och den sorgen* tillkom under samma tid som jag studerade på Kulturvetarlinjen i Uppsala (1981) och fick kontakt med Johan Wallin och Vera Hamilton på Konstsalongen Kavaletten. Detta möte fick livsavgörande konsekvenser för mig då de stimulerade och understödde mitt beslut att försöka bli konstnär. I uppsatsens redovisning av den konstnärliga tidsandan hänvisar jag till Petter Zennströms utställning på galleriet hösten 1981 och minns hur hans stora målningar visade en ny, opolitisk tendens i svensk konst. 1985 började jag på Konstfacks avdelning för fri konst (Bild & Miljö). Skolan låg vid Gärdet och Karlaplans tunnelbanestation, platsen för fotomontaget och samma skola som Larseric Vänerlöf gick på 70-talet. Jag var 25 år då och omfattade samma visuella, musikaliska och politiska idéer som verket bär på. Ebba Gröns upprorsanda fanns i mig, liksom Hieronymus Boschs visuella uppfinningar. Att se verket på plats tillsammans med alla tidningsartiklar från den tiden gör att tidsandan åter har väckts till liv för mig. Minnet av tiden rullas upp för mitt inre öga som en film. Jag kommer ihåg hur det var.

Disposition

Uppsatsen är tematiskt disponerad i sex delar med inledning i del ett och en avslutande diskussion och med sammanfattning och slutord i del sex. I den andra delen beskriver jag kort bakgrunden till konstens närvaro i tunnelbanan och den ideologiska diskussion som föregicks. Den visar att medvetandet om tunnelbanan som en betydelsefull kommunikationsyta ökade i takt med dess utbyggnad och utvidgning. Konstnärerna med Siri Derkert och Vera Nilsson i spetsen, spelade en viktig roll i beslutet att satsa på konst i tunnelbanan. Del två ger bakgrunden till hur Larseric Vänerlöfs verk omvandlades från ett enskilt konstverk till en utsmyckning i offentlig miljö som världens längsta fotomontage. I

den tredje delen beskriver jag verkets bokstavliga, denoterade utseende utan några ambitioner på tolkning av varken reception eller eventuell symbolisk betydelse.

Det fjärde kapitlet, som jag kallar ”Interna faktorer-bildens kontakt med världen utanför”, är undersökningens ”corpus”. Rubriken bottenar i Hegels identifikation av konstverkets två sätt att existera: ”för sig själv” och ” för oss”. Detta påstående banar väg för ett erkännande av betraktarens närvaro slår därmed fast att konsten inte lever för sig själv utan för dess kontakt med den yttre världen.³³ Med hjälp av i första hand Wolfgang Kemp's begreppsapparat beskriver jag verkets inre uppbyggnad och förmåga att kommunicera. De interna faktorerna är de formala byggstenar som ger verket struktur och som framför bildens berättelse.

I det femte kapitlet, som jag har kallat ”Externa faktorer” behandlar jag verkets relation omvärlden. Jag inleder kapitlet med en redovisning av fotomontaget's relation andra samtida och historiska konstuttryck, dvs. dess interartiella referenser. Här görs också beskrivning av den svenska konstnärliga tidsandan som rådde vid verkets tillblivelse. I anslutning till detta beskriver jag hur fotomontaget erhåller sin formala uppbyggnad genom sin vilja att likna andra konstverk och andra konstarter. I ”Det estetiska rummets relation till det reella” analyseras tunnelbanans ”genius loci”. Här undersöks bland annat den sk. liminala ytan mellan verket och det fysiska rummet och hur tidpunkten på dygnet påverkar konstbetraktandet på Karlaplan.

Det sjätte och sista kapitlet består av en avslutande diskussion i tre delar. I den första delen, kallad ”Verkets sanna liv”, försöker jag förklara verkets väsen genom att dra en parallell till Monets målning *On the bank of the Seine of Bennecourt* (1868). I den andra, sammanfattande delen summeras bildens visuella språk, förmåga att kommunicera och ideologiska grund. Här framhåller jag verkets relation till andra konstuttryck som en mycket viktig grund för förståelsen av det. Slutordet består av ett resonemang om bildens eventuella innehåll och representation. Här tar jag stöd av Hubert Damisch's text om de tre *Citta ideale*-bilderna från 1480-tal och deras visuella representation. Det stora antalet bilder syftar till att både förstärka texten och att argumentera för ögats lustfyllda seende.

³³ Kemp, 1998, s. 184.

Kapitel II

Bakgrund

Tunnelbanan - en underjordisk kommunikationsmaskin

Den första tunneln för underjordisk trafik med spårvagnar i Stockholm togs i bruk 1933. 1950 utvidgades trafiken för tyngre tunnelbanetåg.³⁴ Inledningsvis var målet att de underjordiska rummen endast skulle innehålla reklambilder. Under trettioåret såg ändå vissa politiker den offentliga miljön som en möjlig plats att föra ut konsten till folket och göra den till allas egendom. Ecklesiastikminister (utbildningsminister) Arthur Engberg skrev 1936:

Den tiden ligger redan långt tillbaka, då intresset för konst ansågs vara ett privilegium för ett fåtal. I våra dagar äro både intresset och förståelsen för konst i god växt. Konsten är på väg att bli allas egendom. Såväl offentliga byggnader och samlingslokaler som på arbetsplatserna, i fabriker och på kontoren har ett konstnärligt inslag vunnit allt högre uppskattning. Denna utveckling bör på alla sätt understödjas.³⁵

Reklamens närvaro i tunnelbanan har varit stort diskussionsämne under årens lopp där en del, kanske framför allt konstnärerna själva, såg konstnärlig utsmyckning som ett sätt att motverka reklamens utbredning. Siri Derkert och Vera Nilsson gjorde viktiga insatser för detta under 50- och 60-talen.³⁶ De ville att konsten skulle lysa upp tunnelbanemiljön och göra den attraktiv och mänsklig, och insåg samtidigt att den kunde användas i ett bildande syfte. Reklamens utbredning är en ideologisk problematik som fortfarande är högaktuell. En kommunalt ansvarig för Stockholm uttryckte under 50-talet följande meningar:

Jag är överhuvudtaget rätt skeptisk mot fasta dekorationer. Kan man få fram en färgglad affischflora på väggarna är det säkert lika bra... Jag tycker för övrigt också, att man ute på staden kunde ha mera reklam, bra reklam. Tänk ett sådant

³⁴ Hermerén; Orrje 2014 s. 247.

³⁵ Stensman 1982, s. 129.

³⁶ Stensman 1982, s. 131.

intryck av liv och glädje staden skulle få, om man fick färg på alla tomma brandgavlar och schaktsidor.³⁷

Möjligen var dessa åsikter grundade i en romantisk förställning om Parisatmosfär och Parisluft via reklampelare och affischer. Då tunnelbanan idag framstår som en underjordisk kommunikationsmaskin och kontaktyta mot miljontals resenärer varje år, bär den på stora ekonomiska, politiska och konstnärliga potentialer. År 1956 utlystes en tävling om den konstnärliga utsmyckningen av Klara-stationen, det som idag kallas T-centralen. Den utmynnade i en konstnärlig totallösning av stationsrummet där uppdragsgivarna klart deklarerade att "...i denna hall skall ingen affischering eller annan reklam förekomma, utan hallen skall helt reserveras för konstnärlig utsmyckning." Under 60-talet framfördes inom Stockholms Spårvägar den goda idén om att de olika tunnelbanestationerna skulle få sin särart och omedelbara igenkänning genom sin specifika konstnärliga utsmyckning.³⁸ Ett typexempel på detta är Siri Derkerts väggfasta, blåstrade teckningar i ljus betong på Östermalmstorgs station från 1965.

Tillblivelse och beställning

Den dagen och den sorgen är installerad i den tunnelbanestation i Stockholm som ligger närmast Filmhuset, Sveriges Radio & Television och dåvarande Konstfackskolan. Området var ett epicentrum för tidens konst, kultur och politik. Utifrån ett kontextuellt perspektiv fungerar bilden som en representation för det svenska 70-och 80-talets konstnärliga, politiska och sociala landskap. Den ligger rent bokstavligt under jorden som ett välbevarat minne och vertikal reseberättelse över de tankar och idéer om konst, liv och politik som formade den tidens historiska teater.³⁹ Larseric Vänerlöfs fotomontage hette ursprungligen *Den dagen och den sorgen- tolv bildsnitt från en promenad*. Verket visades under några månader på Kulturhusets Studio 4 i Stockholm i en utställning som startade den 13 november 1981.⁴⁰ Samtidigt med utställningen på våning fyra pågick två ambitiösa och omfattande utställningar som behandlade den tidens modeyttringar. Utställningarna hette *Ikaros* och *Modeormen*. På gångplanet som vetter ut mot Sergels torg, fanns ytterligare en utställning. Den handlade om bröstcancer och kvinnors rätt till mammografi. I Dagens Nyheter den 12 december 1981 lyfte

³⁷ Stensman 1982, s. 130.

³⁸ Stensman 1982, s. 141.

³⁹ Charles B, *Abstract Machines: Humanities GIS*, Esri Press, California 2015.

⁴⁰ Annon i *Dagens Nyheter* (1981-11-13)

Rebecca Tarschys fram Larseric Vänerlöfs konstinstitution som det mesta sevärda av allt som fanns att se i Kulturhuset vid den tidpunkten:

”Den dagen och den sorgen”, heter annars Kulturhusets mest undanskymda men i särklass mest spännande och engagerande utställning just nu. Ta hissen upp till fjärde planet och se Larseric Vänerlöfs bildberättelse om staden. Den består av 36 löpmeter fotomontage med hisnande sköna bildsammanställningar uppdelade i nio rubriksatta delar, varvade med tre diabildsserier, en insprängd (mitt i en fotograferad bred trappa) ruta för rörliga bilder från filmens barndom...⁴¹

Trafikens konstråd som vid den tiden ansvarade för konsten i tunnelbanan, köpte verket som en del i projektet ”Uppdatering av äldre T-banestationer”.⁴² Bilden skulle komplettera Tor Hörlins landskapsliknande mosaikmönster i strukturklinker från 1967, som var placerad på väggarna bakom sittbänkarna på perrongen på Karlaplans tunnelbanestation.⁴³ Det ursprungliga verket som visades på Kulturhuset, bestod av ett sceniskt arrangemang i 12 delar, nio fotomontage och tre diabildsspel. Fotomontagen var cirka 30 cm höga och 2–3 meter långa. Varje bildsnitt hade en egen titel som ”Metropolis” (bild 3), ”Efter ett vägskäl” (bild 4) och ”Lustarnas trädgård” (bild 10)⁴⁴. I diabildspelen möttes delar av Hieronymus Boschs medeltidsverk ”Lustarnas trädgård” med bilder av Sergels torg, växlat med en berättelse om arbetarrörelsens människor före 1930 och om samhället som det har pågått sedan dess. Insprängd i mitten i en fotograferad bred trappa, fanns en ruta för rörliga bilder från filmens barndom och ett ljudband med bl.a. Wallenberg som talar om den mänskliga faktorn och hårda nypor.⁴⁵ En kraftig omarbetning skedde sedan för att det skulle passa in vid Karlaplan. En del lades till och annat togs bort. Den långa delen som Vänerlöf kallar ”Kreugers veranda” (bild 13) och som är placerad direkt till höger om mittendelen ”Lustarnas trädgård” var en av de delar som kom till under omarbetningen.⁴⁶

I en artikel i Expressen 1983 berättas att Vänerlöf gjorde varje bildsekvens för hand med hjälp av analog fototeknik. Ett stort insamlingsarbete av mestadels egna och men även andras foton föregick själva bildskapandet. Han hade skissat motiv med penna och papper, för att

⁴¹ Rebecca Tarschys, ”Hisnande bilder av staden”, *Dagens Nyheter* (1981-12-12).

⁴² <http://www.vanerlof.se/om.htm> (2018-02-20)

⁴³ <http://slkonst.se/konstverk/?q=Karlaplan> (2018-03-20)

⁴⁴ E-post från Larseric Vänerlöf (2018-02-28).

⁴⁵ Rebecca Tarschys, ”Hisnande bilder av staden”, *Dagens Nyheter* (1981-12-12).

⁴⁶ E-post från Larseric Vänerlöf (2018-03-02).

sedan fota av dem och spara negativerna. Varje bildsektion kunde bestå av sammanlagt 20 olika motiv. När allt var hopsamlat, förstörde eller förminskade han de olika gestalterna och detaljerna så att de hamnade i samma enhetliga skala som hela bildens sceniska landskap. Den svartvita gråskalan stämde av genom att Vänerlöf kopierade fem olika valörer av samma motiv för att hitta den rätta varianten för helheten. Inpassningen skedde sedan med hjälp av en fin, snedställd skalpell. Skarvarna som uppstod målades över och doldes med en liten pensel.⁴⁷ När verket sattes upp på Karlaplan 1982, bestod fotomontaget av 48 stycken bilder som var uppmonterade på träramar. Larseric Vänerlöf utförde det mödosamma arbetet i skyddsrum och i SL:s verkstäder. Bilderna lackades när de var klara för att skyddas mot föroreningar och lysrörsljus.⁴⁸ Sedan 2009 är det ursprungliga, handgjorda fotomontaget tryckt på högblanka aluminiumplåtar, så kallad DiBond, med en kärna av polyturen.⁴⁹



Bild 1. Marika Liljeqvist, Klart i natt. T-banan fick världens längsta fotomontage, Expressen 1983-02-09

⁴⁷ Marika Liljeqvist, "Klart i natt. T-banan fick världens längsta fotomontage", *Expressen* (1983-02-09).

⁴⁸ Marika Liljeqvist, *Expressen* (1983-02-09).

⁴⁹ E-post från Larseric Vänerlöf (2019-11-11).

Kapitel III

Den dagen och den sorgen

Bildbeskrivning

Följande kapitel består av en sammanfattande bildbeskrivning av konstverkets bokstavliga, denoterade utseende. Jag har här i möjligaste mån försökt begränsa mig till att endast beskriva verkets mimetiska egenskaper, dvs. vad som visas upp till skillnad från vad som berättas.

Fotomontaget som det visas på Karlaplan är uppbyggd som ett sceniskt landskap och labyrintisk promenad. Kända vyer från Stockholm är utspridda över hela bilden. De är hämtade från olika tider, men de flesta ser ut att ha sitt ursprung från samma tid som verket tillkom dvs. slutet av 1970-tal och början av 1980. Vyerna är hopfogade med ett flertal populärkulturella och konsthistoriska bilder, av vilka de viktigaste är hämtade från Fritz Langs film *Metropolis* (1927) och Hieronymus Boschs medeltidstriptyk *Lustarnas trädgård* (1503–1504).

Trots att fotomontaget är ett sömlöst panorama så kan man möjligen urskilja en tredelad bild. I mittsektionen återfinner man mittpanelen i Boschs verk. Ovanpå på denna scen ligger bitar av Sergels torg med sitt trekantiga markmönster. Många av torgets plattor svävar ovanför markytan. Genom håligheter efter plattorna i marken kan man titta ner på de nakna människornas görningar i trädgården. Målningen rinner sedan upp i fonden, vilken består av tunna skärmar. Skärmarnas bilder fungerar som en illusionistisk förlängning av Sergels torgs sceniska rum. Bildsnittet ligger placerad mitt emot öppningen till den motsatta perrongen. Scenen är den enda del som man som betraktare kan beskåda från distans, dvs. från den motsatta perrongen. Placeringen på denna plats i tunnelbanerummet indikerar att detta är fotomontagets hjärta och bildberättelsens centrum. (se bild 2).



Bild 2. Larseric Vänerlöf, *Lustarnas trädgård*, 1977–1982.

Sektionen till vänster om mittendelen har karaktären av högljutt skådespel. Bilddelens teatrala rörelsekaraktär förstärks av svävande ballonger i olika storlek. Klara kyrka skjuts iväg som en rymdraket och hus byggs eller omformas i ett kulissliknande landskap. Fritz Langs Metropolisbild formar en ö av skyskrapor i betraktarens öga. Vid ett längre meditativt betraktande av hela verket så upptäcker ögat på ett liknande sätt att bildens väldiga och komplicerade stad är en illusion som bara består av löstagbara kulissvärldar.

På ett ställe i den vänstra sektionen finns en stor bred trappa som leder rakt upp i himlen. Flera människor är på väg upp eller ned för trappan. I den nedre trappavsatsen går en ung och leende Olof Palme bakom Tage Erlander, som tittar rakt emot betraktaren (bild 3).



Bild 3. Larseric Vänerlöf , del av *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982.

Bredvid den stora trappan finner man stor ansamling av liknande skärmar och reklamskyltar som både innehåller bilder och verbala, performativa utrop. Här kan man läsa: ”Krossa B.F.F”, ”Satsa på dig själv”, ”Varför sa du inget mamma?”, ”Och nu har alla de som arbetade för en avveckling- ett utmärkt tillfälle att genomföra den”. På en skylt runt halsen på en äldre kvinna står det: ”Använd din frihet att vittna om Jesus”. De uppbyggda världarna i denna vänstra del och i mittendelen är mycket sceniska, händelserika och kommunicerande med betraktaren.

Två folkära figurer väntar på betraktaren längre bort till höger. Carl Gustaf Lindstedt dyker upp lång i bildens nederkant, klädd i snickarbyxor. Han står framför en hiss och ett bergsparti som är en del av ett större miljonprogramsområde. Han ler varmt emot oss. Sedan ser man Evert Taube som står och betraktar en naturskön plats vid vattnet. Han lutar sig med ena armen mot en betongmur. Muren och stora glasskivor ligger emellan Taube och landskapssceneriet. Glasskivorna är monterade på betongmuren. Glasets metallräcke formar ett ljusst kors i mitten. Muren är sprayad med texten ”P.H. -81”. Taube tittar åt vänster där en vaktparad marscherar. Bakom dem badar en naken kvinna med ett litet barn i händerna. Kvinnan och barnet har Larseric Vänerlöf lånat från en känd målning av Anders Zorn. Till höger ser man en avklädd kvinna som försöker stå på händer. I bildens mitt befinner sig en cirkusvagn i skuggan av en träddunge.



Bild 4. Larseric Vänerlöf, *Kreughers veranda*, 1977-1982.

Till höger om *Lustarnas trädgård* finns det bildsnitt som Vänerlöf kallar *Kreughers veranda* (bild 4). Dessa två delar binds samman av svartvit mönstrade parasoller som ser ut som de roterar. I mitten på verandan står en grupp av affärsmän. Man ser Anders Wall och Ivar Kreugher bland flera andra personer. Till höger dansar en man och en kvinna varandra och en vacker kvinna sitter lite utmanande på muren. Hon har satt upp foten så att klänningen har glidit ner och blottat benet. Mitt i folksamlingen står en man med ryggen vänd mot oss och betraktar landskapet långt bort. En kypare står närmast bildytan och ser ut att plocka undan något från borden. Bakom kyparen på andra sidan muren svävar ett jordklot med en papegoja på utsidan. Klotet är den översvämmade jorden på utsidan av luckorna till Boschs triptyk *Lustarnas trädgård*. Landskapet bakom människorna påminner om skeppsbron i Gamla stan. Bakom husen utbreder sig ett alplandskap med snöklädda bergstoppar. *Kreughers veranda* mynnar ut i ett långt mörkt tomrum, som avslutas med en öppning mot himlen högst upp och ett änglafall längst ner (bild 5). Den fallna ängeln är lånad från Gustav Dorés 1800-talsgestaltning av Vergilius och Dantes vandring i den nedersta helveteskretsen i *Divina Comedia*.



Bild 5. Larseric Vänerlöf, del av *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982.

Till höger om änglafallet ser man Slussen i vinterskrud med avbrutna stora betongpelare. Bakom pelarna till vänster ovanför Kolingsborg, ser det ut som en båt av Titanics storlek är på väg att sjunka i Saltsjön. I en annan del ser man en gigantisk kätting som skulle kunna vara Titanics ankarkätting. Två mystiska sjörövare går genom landskapet. En bit därifrån ser man en lika mystisk man i skinnkläder som rider på en älg. (bild 6).



Bild 6. Larseric Vänerlöf, *Nyårsafton*, 1977-1982.

Därefter sträcker en stor och mörk stenvägg ut sig Stenväggen påminner om ett urberg. Den högljudda och kraftiga rörelsen i fotomontaget vänstra del och mittendelen har stannat av. Man möter inga performativa utrop och kommunicerande gestalter. Här råder hemlighetsfull tystnad och stillhet. Små människogestalter i vita rockar är synliga i bergets sprickor. Bildrummet ligger nära bildytan med hålrum för övergivna gamla arbetsplatser och svårdefinierade och rostiga föremål av metall. En stor ankarkätting ligger placerad i en diagonal över en öppning i berget. Framför en stor rund mystisk plåtsköld springer figurer in mot ett trasigt äggskal. Ett steg längre till höger ser man två män som ser ut som Jesus och Judas i en öppning i berget.

I fotomontaget sista scen längst till höger har ljuset kommit tillbaka igen. Ett utsnitt av sommarnatur med björkar och ljus himmel är synligt. Ett flertal ljusa betongpelare står på marken mellan björkarna som en del av ett husfundament. Mellan pelarna ser syns en man och pojke i ålderdomliga kläder på en gammaldags dressin, ett järnvägsfordon på ett tåg spår som försvinner in i buskaget. På en stentavla som påminner om en gravsten står texten "Inom dessa murar vilar till medeltid bygdens barn från sex århundranden". En bit in bland träden har också den uppskjutna farkosten från det vänstra bildsnittet landat. En hare som har varit synlig på flera ställen i bilden skuttar här fritt på ängen. Hela denna sista scen saknar liv och påminner om en kyrkogård.

Kapitel IV

Interna faktorer - bildens kontakt med världen utanför

Wolfgang Kemp beskriver i *The Work of Art and its Beholder* hur Hegel identifierar två sätt att existera för konstverket: ”för sig själv” och ” för oss”. Detta påstående banar väg för ett erkännande av betraktarens närvaro. Hegel förklarar hur ”konsten för andra” utvecklats i tre faser. Den ”strama stilen” i den tidiga perioden förblir stängd både ”för sig själv” och betraktaren. Den klassiska periodens ”ideala stil” öppnar sig själv mot oss och erkänner generöst vår närvaro i verket. I den tredje fasens ”behagliga stil” blir effekten på den yttre världen konstverkets mening och mål. Konsten lever här inte för sig själv utan för dess kontakt med den yttre världen.⁵⁰

Wolfgang Kemp utvecklar Hegels tankespår om betraktarnärvaro. Han beskriver hur estetisk kommunikation sker inför ögonen på en betraktare, till skillnad från annan ”vanlig” vardaglig kommunikation. Bildkonsten är konstruerad och presenterad på ett sätt, som gör en implicit betraktare närvarande inne i verket redan från början. Kemp förklarar hur konstens inre händelser producerar asymmetrisk kommunikation med denne betraktare, i motsats den personliga kommunikationen som sker ansikte mot ansikte. Denna asymmetriska kommunikation placerar inte bara betraktaren i rummet utan stimulerar den också att ta aktiv del av konstverkets händelseförlopp.⁵¹

I detta kapitel beskriver jag hur fotomontaget kommunicerar med den yttre världen, genom att belysa dess inre organisation. Detta gör jag i första hand med hjälp av Kemps begrepp diegesis, fokaliserande gestalter, perspektiv, fragment och vakanser.

Diegesis och fokaliserande gestalter

Följande textavsnitt analyserar bildens sätt att kommunicera med hjälp av begreppen diegesis och fokalisering. Ursprungligen användes termen diegesis under högantiken av Platon och Aristoteles som en beteckning för en narrativ text. Kommunikationen mellan bildens aktörer, deras kroppsliga positioner, gester och blickriktningar bestämmer om den implicite betraktaren ska inkluderas eller exkluderas i bildens berättelse. Detta deiktiska arrangemang

⁵⁰ Kemp, 1998, s. 184.

⁵¹ Kemp, 1998, s.186-187.

som Kemp kallar diegesis, refererar till hur verkets personer och ting upprättar kommunikation med varandra. Diegesis pekar också ut kommunikationsprocessens huvudrollsinnehavare. Förutom diegesis behandlar textavsnittet också betydelsen av de många så kallade fokaliserande figurer som uppträder med jämna intervaller i fotomontaget. Dessa figurer står utanför bildens händelser och interna kommunikation och tar istället aktivt plats bredvid betraktaren. I fotomontaget finner man att flera av dem vänder sig direkt mot betraktaren och söker ögonkontakt. De fokaliserande gestalterna hjälper betraktaren till en förståelse av verket, men fungerar också som verktyg för en personlig identifikation och som representanter för ett personligt perspektiv. Fokaliseringen kan i många fall vara öppen och mångtydig, där betraktaren ges möjlighet till egna beslut och ställningstaganden. De fokaliserande gestalterna kan dessutom visa på olämpliga förhållningssätt som leder uppmärksamheten bort från bildens egentliga mening. En öppen och tvetydig fokalisering aktiverar betraktaren och har en mycket performativ kraft.⁵²

Kemps diegesis har släktskap med quattrocentokonstens viktiga begrepp *Istoria*. Begreppet representerar renässansens nya och mer komplexa bildberättande med allegoriska och mytologiska ämnen. Alberti beskrev i *Della Pittura* (1436) hur *Istoria* var mening och mål för all konstnärlig gestaltning. Bildens kroppar och figurer skulle förmedla denna *Istoria* till betraktaren. Alla gestalter skulle harmoniera i storlek och funktion i förhållande till vad som skulle berättas. Här skulle det finnas en riklighet och variation av figurer, dock inte fler än nio, för att undvika förvirring. Betraktaren skulle bli berörd på djupet och kunna identifiera sig med bildens aktörer via deras rörelser, gester, poser och minspel. Detta påminner om Hegels andra fas, dvs. den som han kallar ”den ideala stilen”. Här erkänns betraktaren och låter denna ”spegla sig” i verket, med hjälp av gestalternas levande uttryck, som om de var hämtade från det verkliga livet. Alberti avrådde från solitära figurer och menade att dessa ensamma inte kunde föra fram bildens viktiga *Istoria*.⁵³

Larseric Vänerlöf har beskrivit för mig hur han ville iscensätta en berättelse om staden.⁵⁴ Vid en överblick av den gestaltade staden kan man snabbt konstatera att den inre kommunikationen mellan dess gestalter och aktörer är sporadisk. Människorna är ensamma eller två och två. Det är ett stort avstånd mellan de gestalter som är synliga och de har därför ingen möjlighet att kommunicera sinsemellan. Ett av de få ställen där människor är samlade i grupp är i det avsnitt som kallas *Kreugers veranda* (bild 4). Kommunikationen är dock inte

⁵² Peter Gillgren, *Betraktarperspektiv. Receptionsetetiska konststudier*, kompendium Stockholms universitet, 2010, s.12

⁵³ Alberti, 1991, s. 69-81

⁵⁴ E-post från Larseric Vänerlöf (2018-03-02).

särskilt stark här heller utan gestalterna tittar förbi varandra. Utifrån Albertis rekommendationer på 1400-talet så skulle så få figurer med så stort avstånd inte kunna förmedla bildens berättelse. De stora mellanrummen och avstånden mellan människor i Vänerlöfs bild bär dock på en intressant dubbelhet som i sig kommunicerar betraktaren. Den bristande kommunikationen konnoterar i första hand främlingskap och ensamhet, men via stadens stora utrymmen och mellanrum med ensamma människor erbjuds betraktaren istället intressanta vyer och oväntade händelser och möten. Betraktaren bjuds in och förvandlas till en flanör, sida vid sida med verkets andra, ensamma flanörer. Den sätts i rörelse. I fotomontaget rymliga stadsmiljöer finns mycket att titta på och upptäcka. På detta sätt konnoterar den uteblivna kommunikationen och de stora avstånden mellan människorna parallellt med främlingskapet, också frihet och äventyr. Människans möjligheter i storstaden och dess arkitektur visas upp. Genom att exkludera varm och kommunikativ gemenskap mellan glada och trygga människor konnoterar bilden ensamhet, men erbjuder samtidigt frihet och osäkerhetens äventyr för en ensam flanör. Denna visuella tvetydighet aktiverar betraktaren.

En annan och mer konkret tvetydighet finner man i scenen med kungafamiljen (bild 7). Vi ser en ung Kung Carl den XVI Gustaf som står framför delar av kungahuset i en pelarförsedd betongmiljö. Tre kungar från olika tider samsas på bilden. Förutom Carl den XVI Gustaf, syns Gustaf den V och hans son Gustaf den VI Adolf. Till höger står också Carl den XVI Gustafs far, Gustaf Adolf. De två träffades aldrig som vuxna i det verkliga livet då Gustaf Adolf dog i en flygolycka 1947. En kvinnlig gestalt har ramlat i betongtrappan. Till höger om scenen ser man en skurgumma ligga på knä och titta rakt emot betraktaren.



Bild 7. Larseric Vänerlöf, del av *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982.

I motsats till de flesta andra figurer i fotomontaget ser familjemedlemmarna ut att kommunicera med varandra. Inom denna familjegrupp framträder till och med en viss värme

mellan personerna. Gustaf den V uppvisar enskild handlingskraft och empati genom att ta ett steg fram och sträcka ut händerna för att hjälpa upp kvinnan som har ramlat. Gustaf Adolf, Gustaf den V:s son och kung Carl den XVI Gustafs pappa står avslappnat med ena handen i fickan och gnider sig om hakan, som om han undrar vad som har hänt. Sammanhållningen inom den kungliga gruppen framstår i viss mån oväntad i förhållande till den kyliga och kontaktlösa relationen mellan de andra "vanliga" människorna i bilden. Detta oväntade faktum kommunicerar och aktiverar betraktaren.

Carl den XVI Gustaf kroppshållning, minspel och placering långt fram i förgrunden gör att han i viss bemärkelse står utanför bildens rumskontext och skeende. Vänerlöf har gett honom rollen som en fokaliserande gestalt. Han kommunicerar med betraktaren direkt då han vänder både sin familj och staden ryggen. Med ansiktet emot oss, men med blicken nedslagen rycker han på axlarna åt det som sker bakom honom. Mimik och gestik berättar att skeendet inte är hans angelägenhet. Då han är en av Sveriges mest kända personer fungerar hans gestalt och ansikte som den viktigaste fokaliserande bryggan i bilden. Han visar oss kungafamiljen och stadens gamla och nya miljöer, utan att visa några ställningstaganden. Istället ger han betraktaren möjlighet att ha en egen åsikt om huruvida kungligheterna är empatiska, varma människor eller inte. Betraktaren ges också valfrihet att själv bestämma om staden är en bra eller dålig plats att vistas på. Betraktaren aktiveras och bjuds in i bilden genom kungens kommunikativa och tvetydiga gestik. Kungens uteblivna svar ger performativ energi åt hela scenen.

Andra fokaliserande gestalter, som står utanför bildens händelser dyker upp med jämna intervaller i hela den vänstra halvan av verket. Carl Gustaf Lindstedt och Evert Taube, som beskrevs på sidan 20, är några exempel. Bägge utstrålar värme och ger oss mod att stiga in i den osäkra världen bakom dem. Lindstedts leende skapar en direktkontakt med betraktaren. Evert Taube vänder oss ryggen till hälften och vilar med sin arm på muren. Hans arm, blick och kroppsriktning pekar vart vi ska titta. Hans andra arm som vilar mot höften visar oss också vägen. Taubes kroppshållning är så naturlig och igenkännbar att man som betraktare direkt identifierar sig med hans lätta vilande mot muren. Man ser med Taubes ögon.

Den händelserika bildsekvensen i början av fotomontaget, med svävande ballonger i olika storlekar och Fritz Langs metropolisbild av skyskrapor innehåller en annan fokaliserande gestalt, som är betydligt intressantare än Lindstedt och Taube (bild 8).



Bild 8. Lars Eric Vänerlöf, *Metropolis*, 1977–1980.

I denna scen befinner sig en stor folksamling, där alla står vända mot den stora skärmbilden av staden (Metropolis). De ser ut att vara hypnotiserade av den stora bilden. Folksamlingen vänder betraktaren ryggen och lämnar oss utanför de gåtfulla händelser som utspelar sig här. Långt bort till höger kan man se hur något som ser ut som en rymdraket som skjuts iväg rakt upp i himlen. Vid ett närmare studium upptäcker man att det är Klara kyrka som går till väders. En svärm av lastbilar, som påminner om insekter är på väg i samma riktning snett inåt vänster bilden, in bakom bildskärmen med skyskrapor. På den närmaste och största bilen står det ordet "betongindustri" på sidan. En gatuscen med husfasader är synlig till höger. Några av fasaderna ser ut som kulisser. En bit in i bilden till vänster står två äldre damer och tittar mot oss från sidan. De kommunicerar med oss på ett mildt sätt, där de möjligen visar att de är tveksamma till det som händer där bakom. Allra längst fram i bilden står en man i svart kostym och hatt. Han vänder hela den händelserika scenen ryggen och går emot oss med bestämda steg. Hans kroppsposition och kroppsspråk, med ena handen i fickan och blossande på sin cigarr, talar om för oss att scenen bakom hans rygg är en lysande affär. Karaktären påminner om en person med grumliga avsikter, en fixare. Han skulle kunna vara hämtad ur en gammal gangsterfilm. Scenen är dubbeltydig då den samtidigt som den konnoterar profit, påminner om en spännande och händelserik film genom sin fantasifulla livlighet. Som betraktare letar man här inte efter betydelser utan man tittar med stor visuell aptit på det som finns och det som beskrivs. Scenens mimetiska kvalitet är mer aktiv än dess narrativa. Vad som visas upp är viktigare än det som eventuellt berättas. Bilden äger rum.

Perspektiv

Kemp berättar hur perspektivet i en bild avslöjar hur vi ska se på den och vilken position den "kräver" av oss. Perspektivet sätter också betraktaren i position till bildens aktörer och deras inre kommunikation. Den klassiska bildkonstens enhetliga perspektiv erbjuder en statisk idealposition för det individuella betraktandet. Detta skiljer den från filmkonsten som bygger

sin visuella värld på en succession av betraktarpunkter och bildperspektiv.⁵⁵ Perspektivet i *Den dagen och den sorgen* liknar mest filmens succession av blickpunkter via alla scenbyten och rumsförvandlingar.

Då fotomontaget har så lång utsträckning är det omöjligt att i ett enda ögonkast få en hel perspektivisk överblick. Här existerar inget disigt luftperspektiv, utan alla delar, både långt borta och nära, har samma hyperrealistiska skärpa. Trots att verket har ett centrum så vandrar inte fotomontagets rum, figurer och föremål på visuella strålar i en Albertiansk centralperspektivisk synpyramid med en mittpunkt.⁵⁶ Genom sitt fotografiska medium erhåller Vänerlöfs fotomontage ett självklart illusionistiskt bilddjup, där varje fotosekvens underordnar sig centralperspektiviska storlekslagar, men rummen och därmed utsiktspunkten och perspektivet byter oavbrutet plats med varandra. Sidodörrar, skärmar och luckor i golv och tak skapar en labyrint av möjliga positioner att välja för den ensamme vandraren. Verklighetens perronggolv övergår på flera ställen i bildens markplan och erbjuder en inlevelsefull betraktare en känsla av samexistens med bildens gestalter och rum. Beträktarens ögonhöjd befinner sig här lite över bildens markplan, men i nästa bildsekvens är det som om blickpunkten är placerad på en kulle med stor utsikt. Andra scener erbjuder ett svävande fågelperspektiv. Genom hela verket flyger det vita fåglar som hjälper åskådaren att se allting ovanifrån eller från sidan. Fåglarna gör att man lätt förflytta sina ögon från den ena delen av bilden till den andra. Små kaniner och en hare som dyker upp lite här och där placerar betraktaren i marknivå. På ett annat ställe är man helt plötsligt inne i berget eller i liggande läge och tittar i grodperspektiv upp mot en öppning i taket av bilden. De många perspektivförskjutningarna sätter ögat i rörelse och stimulerar betraktaren att vilja se mer.

Den låga formathöjden är en annan perspektivisk faktor som skapar rörelse i receptionen. Det i höjd hoptryckta formatet visar betraktaren att göra nya upptäckter i en sidledsförflyttning. En högre höjd på bilden hade i motsats till detta erbjudit ett vertikalt och mer statiskt och stillastående betraktande. Det låga formatet blir på så sätt en mekanism och ”motor” som skjutsar betraktaren åt sidorna framför bilden. Sidledsrörelsen stimuleras av olika sorters vertikaler som är utspridda längs hela bilden. Vertikalerna är mestadels betongpelare, men här finns även höga och smala huskroppar, snedställda parasollpinnar, reklamskyltar och stolpar som mestadels är placerade i bildscenernas förgrunder. Detta ger verket ett underliggande musikaliskt och rytmiskt perspektiv. Närvaron av ett flertal sfärer och klot har samma pulserande, musikalisk-rytmiska funktion. Blicken pulserar på så sätt

⁵⁵ Kemp, 1998, s. 187-188.

⁵⁶ Hubert Damish, *The Origin of Perspective*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994, s. 108.

både mellan yta och djup samtidigt som den trycks åt sidorna. Det musikaliska perspektivet bekräftas av Larseric i en e-post konversation i november 2019. Han berättar här att han har sysslat med jazz i ungdomen och sedan återupptagit musiken i annan form senare i livet. Hans medskickade två musiksekvenser hade samma musikaliska och tunga, obönhörliga rytm som finns i fotomontaget. Rytmen var blandad med märkliga fragmentariska och poetiska röster.⁵⁷ De många perspektiven -det illusionistiska, -det uppbrutna, -det ytmässiga och det musikaliska ”kräver” ett seende i rörelse av betraktaren.

Fragment och vakanser

Begreppet fragment betecknar bildelement som inte ”passar in i” bildens scenografiska och narrativa sammanhang. Uppfattningen om bilden som en sorts fragment härstammar från fjortonhundratalet, men det är först under 1600-talet som radikala urklipp inmonterade i en förutbestämd verklighet började användas mer frekvent.⁵⁸ Definitionen av fragment kan likställas med funktionen hos en symbol. Begreppet vakans står för utelämnade och oavslutade passager i berättelsen, som betraktaren behöver fylla i för att göra den fullständig. Dessa kan beskrivas som narrativa glapp och har en mycket betraktaraktiverande funktion. Wolfgang Kemp citerar Iser när han skriver att vakanser i en bild är ”an elementary matrix for the interaction between text and reader” (Iser 1978: 182–3). När betraktaren ”fyllt i” den utelämnade information i sitt medvetande försvinner vakansen. Fragment och vakanser är viktiga länkar till verkets ”mening”. En bild som bär på fragment och vakanser kräver mer av betraktaren men ökar också dennes aktiva deltagande. Om betraktaren har kunskap och är beredd att delta i bildens händelser så ger detta mycket tillbaka i en medskapande och associativ process. Närvaro av fragment och vakanser ger ett konstverk performativa kvaliteter.⁵⁹

Hela fotomontagets uppbyggnad kan definieras som fragmentarisk och performativ. Kungafamiljen är ett fragment i betongmiljön, liksom Christer Strömholms småpojkar i grushögen nedanför skyskraporna. Andra fragment är Metropolitsskylten och ballongerna, Dorés änglafall, sjörövarna och älgryttaren i slussen miljön samt alla infogade bildelement från Lustarnas trädgård, vilka är synliga på flera ställen runt om i bilden. Till vänster om mittscenen finner man exempelvis en omarbetad version av ”Träd Människan”, som är en gestalt lånad från den högra helvetesdelen i *Lustarnas trädgård*. Den består av ett ihåligt träd

⁵⁷ E-post från Larseric Vänerlöf, *Besök* (2019-11-14).

⁵⁸ Kemp, 1998, s. 188.

⁵⁹ Kemp, 1998, s. 188.

med musicerande och dansande småfigurer tillsammans med ett litet melankoliskt mansporträtt. Vänerlöf har bytt ut Boschs lilla melankoliska porträtt och satt dit ett stort skrattande ansikte. Figurationen är placerat mitt i ett stort cirkulärt höghuskomplex som påminner om 70-talets miljonprogramområde (bild 9). Den bakre delen av det stora höghuskomplexet ser ut att vara på väg att sjunka ner i jorden. Under Boschfiguren vandrar vanliga människor med vardaglig 70-tals klädsel i en gångtunnel av betong. Mötet mellan Boschfiguren, höghusområdet och de vardagliga nutidsmänniskorna formar ett kraftfullt fragment som på ett performativt sätt både fångar betraktarens uppmärksamhet och väcker frågor.



Bild 9. Larseric Vänerlöf, del av *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982.

Lite till höger om Lustarnas trädgård i bildens mitt, i den sektion som kallas *Kreugers veranda*, finner man en figur som är framställd i förenklad mänsklig form. Gestalten fungerar både som fragment och vakans. Likt gestalten i Caspar David Friedrichs romantiska målning från 1820-tal, "Vandraren i dimman", vänder figuren sin rygg både mot verandan och betraktaren (bild 4). Den hör inte till verandans lättsamma sorl och göra oss därför uppmärksamma på "något annat". Figuren kan ses som en vakans i sin bortvändhet och i sin förenklade uppenbarelse. Betraktaren måste själv fylla i det som inte är synligt. Gestalten får också en fokaliserande, deiktisk funktion genom sin kroppsposition och blickriktning. Det klotliknande huvudet och ansiktet är vänt bort från det lättsamma sorlet på verandan och vill rikta vår blick mot skådespelet bakom verandan. Snett framför honom till vänster finner man

två fragmentariska element, i form av bilden av den översvämmade jordsfären som är målade på dörrarnas utsida av triptyken Lustarnas trädgård. Bakom jordsfären ligger en stor silverglänsande Zeppelinare.

Det kanske största bildfragmentet är mötet mellan Sergels torg och Lustarnas trädgård i fotomontagens mittscen. Den är mycket uppseendeväckande och performativ. Ögonblickligen känner vi igen Sergels torg via markens triangelformade mönster. Blicken ”vaknar” sedan med hjälp av ett flertal fragment som ligger ovanpå eller omkring den kända platsen. Genom håligheter mellan Sergels torgs plattor i marken hittar betraktaren det fantasifulla landskapet och de nakna människornas görningar i Boschs lustträdgård. Man ser en ringdans i mitten, där nakna män rider på olika sorters djur runt en damm fylld med nakna kvinnor i olika hudfärg. Männerna rider på både verkligt existerande djur som hästar, vildsvin och kameler men här finns också fabeldjur som enhörningar (många) och gripar. Det mest synliga av Boschs målning är landskapet med de fem stora fantasifulla formerna i verkets bakre del. Dessa rinner upp i fonden av fotomontagens scen på tre tunna skärmar. De fem formationerna består av naturformer som träd, kvistar, blad och blommor hopfogade med något som påminner om mänskliga kroppsdelar. Små nakna människor klänger och klättrar på formationerna. Till vänster i bildsektionen i Sergels torgs markplan ser man två kraftfulla fragment i form av en traktor och en man klädd i arbetarkläder och till höger en manlig fotograf, klädd i ålderdomliga kläder och med en gammal kamera i händerna (bild 10). Många av plattorna på torgets plattor svävar ovanför skärmarna och förvandlas till science-fiction liknande farkoster. På en av markplattorna balanserar en figur som man bara ser benen av. Beskrivningen påminner om medeltida bilder av Kristi himmelfärd, där man ser Jesus underben och fötter instuckna i ett moln. Här formar den realistiska världen och konstens värld ett gemensamt fragment, där medeltid, samtid och science-fictionframtid samsas i en och samma bildscen i ett performativt ögonblick av här och nu. Mötet mellan Hieronymus Boschs bildvärld och betongplatsen Sergels torg med arbetaren, traktorn och fotografen aktiverar betraktaren genom frågor utan ett givet svar. Om man tittar närmare så ser man att Vänerlöf har tagit bort yttersektionerna i Boschs triptyk, dvs. de som handlar om syndens ursprung respektive syndens straff. Han använder sig bara av mittendelen, dvs. trädgården, som gestaltar människornas lekar och lustfyllda handlingar. Trädgårdsscenen återupprepas på alla tre skärmarna. Vänerlöf har därmed reducerat bort det högmedeltida kristna didaktiska tankegodset i triptyken, som behandlar ämnen som ont och gott, skuld, straff och försoning och låter istället Boschs lustfyllda och hemlighetsfulla visualitet breda ut sig, vilken går långt utöver tidens bildkanon när det gäller konstnärlig uppfinningsrikedom och formfantasi.

Min tolkning är att fragmentet inte har någon litterär betydelse utan är till för att aktivera ögats vällustiga seende i en visuell rörelse mellan konst och verklighet och mellan då och nu.



Bild 10. Larseric Vänerlöf, del av *Den dagen och den sorgen*, 1977-82.

Vakanserna är färre än fotomontagens många fragment. I de flesta bildsekvenserna ges betraktaren en intensiv information där inget är utelämnat eller dimmigt och otydligt. Den svartvita färgskalan är dock en vakans och utelämnad information som tvingar att betraktaren att se färger för sin ”inre syn”. Den sätter betraktarens medvetande i rörelse. Syfte med gråskalan kan vara att ”kyla ner” verkets intensitet, så att det lättare ska kunna läsas av för betraktaren. Gråskalan kan samtidigt agera som en dystopisk symbol för samhället och staden. Det är oundvikligt att inte associera till punkens svarta intensitet, sociala ”underdogperspektiv” och vilja till uppror. År 1980 släppte Ebba Grön ”Staten och kapitalet” och 1981 albumet ”Kärlek och uppror”, dvs. mitt under den period som Larseric Vänerlöf arbetade med sitt fotomontage. ”Staten och kapitalet” var en cover av progbandet *Blå tåget* original från 1972. Ebba Gröns version fick ett stort genomslag och kom att bli ett av deras paradnummer. Det sägs att Leif Nylén kom på idén till innehållet i texten, vilken berättar om hur att bostadsbidragen höjs i takt med att hyrorna stiger, då han var på väg till radiohuset och passerade Garnisonen på Karlavägen, dvs. nära platsen för fotomontagens placering.⁶⁰

⁶⁰ <https://smdb.kb.se> (2018-04-02).

Kapitel V

Externa faktorer

För att förstå ett verk till fullo måste man studera hur det förhåller sig till andra verk i traditionen av konstskapande, dvs. vilka interartiella referenser den har. Det enskilda verket ingår i en genre, tillhör en stil och är utförd i en specifik teknik, vilka alla tillsammans klargör konstverkets position, intentioner och sanna väsen. Förståelsen av verket är också beroende av kunskap om den tid som verket uppstod i och hur tidsandan kan ha påverkat konstnär och verk. Peter Gillgren framhåller i det här sammanhanget den stora betydelsen av den litterära mening som verket aktualiserar. Han hänvisar här till Erwin Panofskys berömda trestegsmodell, där seendet inleds med ett allmänt igenkännande som sedan övergår i igenkännande av den konstnärliga formen som ger verket betydelse. Detta igenkännande transformeras slutligen till en förståelse som är grundad i den aktuella kulturens föreställningar och dess religiösa och politiska värderingar. I detta kapitel kommer jag att behandla dessa yttre faktorer. Kapitlet inleds med en genomgång av verkets interartiella referenser och vilken litterär mening som dessa eventuellt avslöjar. Textdelen övergår sedan till tidsandan och avslutas med en analys av det estetiska rummets relation till det fysiska och tunnelbanans ”genius loci”.⁶¹

Interartiella referenser

Bildkonst

Fotomontaget uppvisar en oräddhet för stora mängder bildinformation. Sådana bilder gör att ögat lätt börjar flacka över bilden istället för att stanna på en punkt. Här finns en avlägsen men ändå viktig interartiell referens till nordeuropeiska altarskåp från 1400 och 1500-talen. Dessa bar på bilder och bildrutor både på utsidan och på insidan och kunde bestå av flera lager med bemålade luckor. De många bilderna var ofta packade med gestalter i ett nästan klaustrofobiskt bildrum. Även om bildbetraktandet i kyrkorummet koreograferades starkt av liturgin så finns här ändå samma sorts öppningar för ögats fria vandring som i Vänerlöfs verk i tunnelbanan.

⁶¹ Gillgren, 2010, s. 8-9.

Andra gemensamma egenskaper med altarskåpen är djup rumslighet och perspektiv snett ovanifrån med hög blickpunkt och synligt markplan. Detta perspektiviska släktskap är synligt om man betraktar Hans Memlings *Donnetriptyk* (1478) (bild 11). Enkelheten och perspektivet ger betraktaren en upplevelse av jämställdhet och samexistens med bildens gestalter. Likt Vänerlöfs bild framstår *Donnetriptyken* som ett fönster att titta in i och igenom. Bakom de heliga gestalterna finns en öppen loggia med kolonner som skapar ett stort avstånd till landskapet utanför. Kolonnerna är i Vänerlöfs bild omvandlade till betongpelare, men har samma sorts rumsverkan.⁶² En annan gemensam egenskap är att fotomontaget fokaliserande figurer agerar och kommunicerar med betraktaren via gester och blickar på samma direkta och performativa sätt som *Donnetriptykens* heliga gestalter.



Bild 11. Hans Memling, *Donnetriptyken*, olja på träpanel, 1478.

Fotomontaget uppvisar också en dramaturgisk likhet med altarskåpen i sin centrerade struktur via en tredelad berättarstruktur och ett stegrat drama mot verkets mitt och hjärta. Resan från altarskåpets yttre till det inre via luckor och lucköppningar, uttrycktes via en visuell och materiell hierarki. Ju längre in i skåpet man kommer, desto dyrbarare material och desto fler heliga figurer finner man. Målet var att maximera kontrasten mellan skåpets yttre enkelhet och dess glödande och betydelsefulla inre. Detta dramaturgiska släktskap var ännu tydligare i Vänerlöfs ursprungsversion på Kulturhuset, där verkets mitt med den rörliga filmen och diabildsserierna av Lustarnas trädgård motsvarar altarskåpens helt öppna läge, med

⁶² Kim Woods, *Making Renaissance Art*, New Haven & London 2007, s. 197.

passionshistorien i polykrom och förgylld träskulptur eller bilder av *Sacra conversazione*, Guds moder i samtal med heliga gestalter och änglar.⁶³

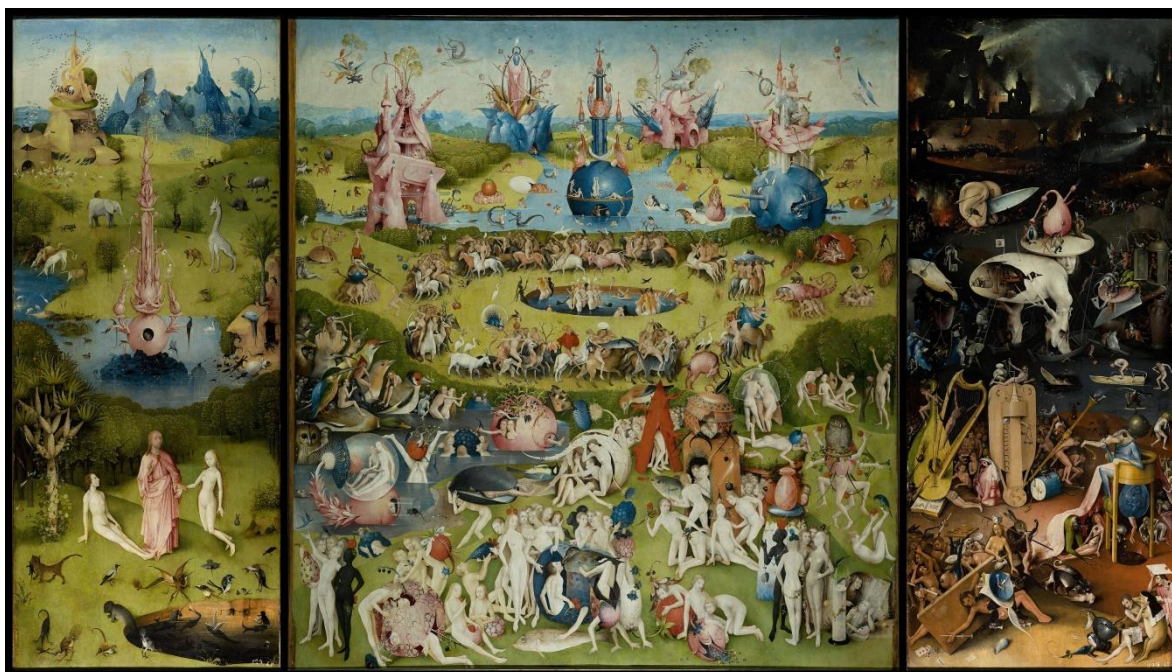


Bild 12. Hieronymus Bosch, *Lustarnas trädgård*, ca 1505.

Fotomontagets interartiella referens till Hieronymus Boschs tredelade bildskåp *Lustarnas trädgård* (bild 12) konnoterar på flera plan ett lustfyllt seende hos en betraktare i rörelse. Triptyken baseras med största sannolikhet på den under medeltid och renässans populära skönlitterära verket *Roman de la Rose* (ca.1240). Romanen, som berättar om en "Jardin de Deduit", lustarnas trädgård, var en allegori om kärleken, gestaltad genom den unge mannen Amants sökande efter rosen. Han lockas av stark fågelsång in i en trädgård där han möts av mängder av fantasifulla djur och växter. I trädgården finns en mystisk källa, Narcissus brunn, kring vilken män utför en så kallad Moriscodans. Detta var en ringdans som gick ut på flera män dansar runt en eller flera kvinnor och gör svåra trix och steg för att imponera på damerna (en scen som är central i fotomontagets möte med Sergels torg). Amant lyckas till slut ta sig i trädgårdens slott och plocka rosen.⁶⁴ Den unga Amants äventyrliga sökande genom trädgården kan förklara fotomontagets litterära mening som en vandring och reseberättelse och en historia om sexuell lust, kopplat till det lustfulla seendet.

⁶³ Woods 2007, s. 120–128.

⁶⁴ Ann-Marie Wrangé, "Trädgård för vandrande ögon", *Danstidningen*, nr 5, 2017, s. 27-29.

Fotomontagets formala anknytning till Bayeuxtapeten och dess avlånga format berättar också om en betraktare i rörelse och ett öga som vill se mer.⁶⁵ Tapeten är en 50.8 cm hög och 73 meter avlång bildberättelse i ullbroderad linneväv, utförd under åren 1073-83. I en horisontell serie bildsekvenser får man följa händelseförloppet kring Kung Haralds sökande efter makten i sin olycksaliga resa till Frankrike, vilken slutar med hans egen död och den normandiska erövringen av England.⁶⁶

Japansk arkitektur och trädgårdskonst

Den dagen och den sorgens asymmetriska, mångperspektiviska och sekventiella bildbyggnad, som går ut på att göra ögat nyfiket och stimulera betraktaren till rörelse kan anknyta till japansk bildtradition och arkitektur. Fotomontagets succession av blickpunkter har ett släktskap med den japanska promenadträdgården, vilken var konstruerad som en labyrintisk promenad som skulle upplevas i rörelse och med alla sinnen. Under denna promenad äger ett skådespel rum i växelvisa sekvenser som kontrasterar mot varandra: utsikter av kända eller pittoreska vyer, gläntor och trappor i ljus och mörker. En promenad i trädgården innebar en sinnlig, additiv och processuell upplevelse av tid och rum.⁶⁷

Den historiska bakgrunden till den japanska promenadträdgården berättar en historia om storstaden, precis som *Den dagen och den sorgen*. Promenadträdgården växte fram under Edo-perioden (1603-1868) och Shogun Tokugawa Ieyasu. Kristina Frid visar i sin bok *Japanska rum* (2004) hur forskare ser promenadträdgårdens utveckling som en ersättning för utblivna resor för underlorderna, daimyo. Dessa tvingades av shogun att bo sex månader i storstaden Edo och sex månader ute i sina provinser. För att kompensera denna ”fångenskap” och brist på möjlighet till förflyttning skapades promenadträdgården. Den kunde innehålla konstgjorda vyer av berömda platser, ”Meisho-e”, som bilder av Mount Fuji längs vägen till och från Edo eller populära utsiktspunkter i Edo, synliga också i ukiyo-e bilderna (träsnitten). Olika element i trädgården kunde också skapa associationer till litterära verk som *The Tale of Genji*, vilket gav promenaden karaktären av en resa in i den imaginära världen.⁶⁸

Man skulle kunna betrakta *Den dagen och den sorgen* som en promenadträdgård i fotografisk form, i den moderna storstaden Stockholm istället för det historiska Edo. Den ensamma, konstkunnige vandraren (den implicite betraktaren) upplever under sin visuella

⁶⁵ <http://www.vanerlof.se/om.htm> 2020-02-23

⁶⁶ Honour, Hugh & Fleming, John, *Konsten genom tiderna*, tredje upplagan, Tidens förlag, Stockholm 1991, s. 332.

⁶⁷ Kristina Fridh, *Japanska rum – om tomhet och föränderlighet i traditionell och nutida japansk arkitektur*, 2004, s.116-118.

⁶⁸ Frid, 2004, s. 118.

promenad genom staden berömda vyer över Stockholm och sekvenser ur kända filmer och konstverk. I plötsliga ögonblick stöter denne betraktare också på kända skådespelare, kungligheter, musiker och politiker. Det är en promenad där vyer och personer visas upp och försvinner som i ett skådespel och där verket blir en vandring och resa i den imaginära världen.

Litteratur och film

Vandringsdimensionen finns också i den interartiella referensen till Dantes litterära verk *Divina Commedia* från början av 1300-talet. Referensen skapas via Gustav Dorés fallna ängel i fotomontagets mörka högra del (bild 5). De två gestalterna Dante och Vergilius framstår som vandrande ögonvittnen till livets fasor och det gudomliga ljuset. För den betraktare som är bekant med Dantes litterära text finns möjligheten se en litterär poetisk kvalitet i fotomontaget.

Den populärkulturella referensen till boken och filmen *Trollkarlen från Oz* (1900 respektive 1939), konnoterar också vandring och rörelse men av en mer lekfull och drömlig karaktär. Här får man följa Dorothys fantastiska promenad med fågelskrämman, plåtman och lejonet mot det inre av det magiska landet Oz och den mystiska trollkarlen. Katarina kyrkas uppskjutning i himlen i Vänerlöfs verk påminner om Västanhäxans flykt över himlavalvet på sin kvast i filmen. Landningen i slutet av montaget liknar filmsekvensen där Dorothys hus faller ner och dödar den elaka häxan Öst. I mitten av fotomontaget i scenen med Evert Taube, står en cirkusvagn som påminner om trollkarlens vagn i filmen.⁶⁹

Anknytningen till Francis Ford Coppolas *Apocalypse now* (1979)⁷⁰ och därmed också Joseph Conrads *Mörkrets hjärta* (1902), boken som ligger till grund för filmen,⁷¹ väcker ett flertal värden hos fotomontaget. Dessa verk är reseberättelser om det omätliga ögat som hos flera av de andra referenserna, men här framträder också djupare existentiella frågeställningar om människans existens via fotografimediet i sig. Det mörker och den tystnad som har lägrat sig i fotomontagets tredje del påminner om Conrads beskrivning av det omslutande, uråldriga och gåtfulla mörker som bokens berättare, Marlowe möter i sin resa uppför Kongofloden mot Afrikas inre och mörkrets hjärta, personifierad av elfenbensjägaren Kurtz. Spelet mellan ljus och mörker som är den röda tråden i *Mörkrets hjärta* och *Apocalypse now* kan i fotomontaget också i viss mån vara en berättelse om både fotografimediet och fonografins betydelse för

⁶⁹ Victor Fleming, *Trollkarlen från Oz*, Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1939.

⁷⁰ Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, Zoetrope Studios/United Artists USA, 1979.

⁷¹ E-post från Larseric Vänerlöf, *Fotomontaget på Karlaplan* (2018-03-02).

minne och existens. Utan ljus existerar ingen möjlighet till fotografisk exponering och därmed återstår bara mörker. Detta mörker går hand i hand med tystnaden både i Vänerlöfs bild och i *Mörkrets hjärta*. Marlowe berättar om sitt möte med Kurtz och hur hans röst, som hade gjort störst intryck, hade försvunnit ur hans minne. När ljudet av rösten hade försvunnit, försvann både bilden av Kurtz och upplevelsen av hans storhet. Vänerlöf skriver i ett e-mail till mig att filmen låg i hans bakhuvud under hela arbetet med fotomontaget.⁷² Coppolas film är i mitt tycke ett visuellt mästerverk, jämförbar med *Lustarnas trädgård*. Coppola ser nästan ut att ha inspirerats av Boschs helvetesdel i triptyken, med eldar och plågade kroppar i svarta, osäkra landskap. Ögats förflyttning i filmen sker med helikopter och båt till suggestiva toner av *The Doors' This is the end* och storslagen musik av Wagners Valkyria. När jag själv ser filmen betraktar jag den i första hand utifrån dess visuella kvaliteter. Mitt öga njuter av bilderna och vill se mer, trots deras skräckfyllda innehåll. Utifrån Vänerlöfs formulering i e-postbrevet tolkar jag det som att det var detta visuella värde mer än dess narrativa, moraliska innehåll som var själva förebilden och inspirationskällan.

Larseric Vänerlöf ger en tydlig hänvisning till Fritz Langs klassiska science fiction-film *Metropolis* från 1927 via den från filmen inmonterade stadsbilden i bildsektionen med namnet Metropolis (bild 8) och sin svartvita färgskala. Filmen konnoterar en storstad (metropolis) som är överdimensionerad, komplex och visuellt fascinerade. Filmens storslagna stadsmiljöer är föregångare till filmer som *Blade Runner* (1983), Star Wars-filmerna från 70-talet och *Det femte elementet* (1997). *Den dagen och den sorgen* bär också på samma sätt som filmen på en dualism mellan moraliskt ställningstagande och storslaget visuellt äventyr. Filmens grundberättelse om klasskampen mellan en privilegierad överklass och en utnyttjad och lidande underklass framstår som tam och inte särskilt originell i förhållande till de fantastiska svartvita bilder av staden som spelas upp filmens.⁷³

⁷² E-post från Larseric Vänerlöf, *Fotomontaget på Karlaplan*, (2018-03-02).

⁷³ Fritz Lang, *Metropolis*, Universum Film AG, Tyskland, 1927.



Bild 13. Paul Citroen, Metropolis, 1923

Estetiken och inriktningen på visuella värden i Fritz Langs film kan ha sitt ursprung i dadaismens fotomontage och visuella språklekar, där klistertekniken öppnar för oväntade och fantastiska rumsbildningar. Man ser en tydlig släktskap mellan Fritz Langs Metropolisbild och Paul Citroens collagebild *Metropolis* (1923) (bild 13). Citroen var medlem i den grupp dadaistkonstnärer, bestående av bland andra Hanna Höch, John Heartfield och Kurt Schwitters, som i efterkrigstidens Tyskland arbetade med fotomontage.⁷⁴ De hade fångat upp klistertekniken då de insåg montagetets subversiva potential och förmåga att skapa en ny syn på tillvaron.⁷⁵ Den interartiella referensen till de tyska fotomontagen och särskilt Citroens bild av storstaden som finns överallt och ingenstans, konoterar rörelse och förflyttning i nya världar och helheter.

Fotomontaget på Karlaplan har via den gemensamma klistertekniken en direktrelation till till Picasso och Braques oförutsägbara, visuella och egendomliga collage som de skapade i början av 1900-talet. Både collage och fotomontagebilden kan ses som ett paradigmskifte i

⁷⁴ Bretell, 1999, s. 120.

⁷⁵ Honour & Fleming 1991, s. 684.

konstens historia, där det linjära och illusionistiska rummet definitivt upphörde. Oförutsägbarheten i collagegets uttryck förvandlade den sofistikerade konstbetraktaren till en anonym medspelare i ett labyrintiskt konstspel utan givna regler. Picasso och Braque kallade sina papperscollage för uppfinningar inför verklighetens väsen, ”un art conceptuelle”. Dessa ”tableau objet” var konstruerade, autonoma objekt, oberoende av den yttre världens utseende, men där den återskapade den i ny konstnärlig form. Urbana fragment som tidningsurklipp med bokstäver, teaterbiljetter, cigarettpaket mm. lyftes ur sitt sammanhang och sammanställdes i en ny kontext. Braque skrev: ”Detta felplacerade föremål har inträtt i ett universum, som det inte var gjort för och där det i visst mått bibehåller sin egendomlighet.”⁷⁶ Fotomontagen och collagegets konstobjekt var en ny värld, via en slags visuell alkemi, lika verklig och egendomlig som verkligheten i naturen.

Foto



Bild 14. Lars Eric Vänerlöf, *Efter ett vägskäl*, 1977–1982.

Den dagen och den sorgen finner en given interartiell referens till fotokonsten vi sitt medium och den svartvita färgskalan. En betydelsefull fotoreferens finner man också i det bildsnitt som Vänerlöf kallar *Efter ett vägskäl*. Den består av stora, mörka skyskrapor utan fönster som tornar upp sig ända upp till bildens överkant (bild 14). Den högra byggnaden påminner om ett kärnkraftverk. I mitten befinner sig ett stort hemlighetsfullt klot med silverfjäll och nedanför ligger en grop fylld med många lastbilar. Scenen är fylld av vita sjöfåglar där de till vänster verkar vara mekaniskt styrda åt ett och samma håll medan de till höger rör sig orgelbundet och fritt. På en gruskulle i förgrunden kan man se två småpojkar som tittar ut ur bilden, rakt emot betraktaren. Bakom dem skymtar en gammaldags reklamskylt som visar Heinz tomatketchup. Till höger ser man två löpare som springer emot oss och som ser ut att tävla. Möjligen är det Gunder Hägg och Arne Andersson. Gunder Hägg hade sin storhetstid

⁷⁶ Honour & Fleming 1991, s. 664.

på 1940-talet, då han hade världsrekordet på 1500 meter. Bakom dem ringlar sig ett långt demonstrationståg som utifrån kläderna att döma, hör till tiden i början av förra sekelskiftet. Bakom demonstrationståget skymtar en del av gamla stan. Längst fram går en kvinna med barnvagn som ser ut att höra till det tidiga folkhems-Sverige. Hon bär häftiga, runda solglasögon, som mer hör hemma i 80-talet.

De två småpojckarna i förgrundens mitt är de enda gestalter som kommunicerar med betraktaren i *Efter ett vägsäl*. Deras kroppshållning och framförallt deras sätt att titta på oss inkluderar och sammanfogar betraktaren med händelserna och miljöerna runtomkring dem. Utifrån det perspektivet fungerar de som fokaliserande figurer. Den ena pojken böjer sig ner som för att titta på oss genom en öppning (bild 15). Det är som om kameran de blir fotograferade med har vänts och istället riktas mot fotografen och mot oss som betraktar fotografiet av dem. Pojkarnas närvaro och gestik i bilden fokaliserar något som kan vara en avgörande nyckel till förståelsen av fotomontaget verkliga liv. Den implicite, kulturellt bevandrade betraktaren känner igen dem som de två pojkar som den svenska fotografen Christer Strömholm fotograferade på en gata i Paris 1962.

Strömholms stora betydelse för svensk konstfotografi är oomstridd. ”Det är konsten att SE som är utgångspunkten för allt skapande”, sa han.⁷⁷ Det är känt att han hade konstnärsambitioner som ung och reste till Dresden i Tyskland och Paris för att studera konst och konsthistoria. Senare utövade han även rena måleristudier för Otte Sköld och Isaac Grünewald i Stockholm. För honom var det viktigare att skriva in sig i konstens historia än fotografins. ”Dålig konst är omoral” skrev han för att tala om att konst är på liv och död. Strömholms fotografier är en värld som är frammanad av hårt arbete, konstnärligt ansvar och besatthet av sitt ämne, som i sin tur ger spår av tid. Han tillbringade stor tid med sin konst för att skapa närvaro och närhet.⁷⁸ Under 1950 och 60-talen bodde han tidvis i Paris där bilden av de små pojkarna tillkom.⁷⁹ I ett laddat möte går i denna bild storstadens främlingskap hand i hand med det intima och nära.⁸⁰ Närvaron av de två små parisiska pojkarna framstår som en möjlig nyckel till tolkning och reception av Vänerlöfs väldiga fotomontage. Här kan man tolka pojkarnas och Christer Strömholms närvaro som en

⁷⁷ *Opinions about the modern photography, Subjektive Fotografie*. International Exhibition of Modern Photography Organised by the Photographic Section of the Schule für Kunst und Handwerk, Saarbrücken, 1951, s. 43. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/arbus-model-stromholm/christer-stromholm/>

⁷⁸ Mara Lee, ”Christer Strömholm”, *Mellan verkligheter, Fotografi i Sverige 1970– 2000*, Bokförlaget Arena, Lund 2014, s. 134-135.

⁷⁹ <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/arbus-model-stromholm/christer-stromholm/2020-01-27>

⁸⁰ Mara Lee, 2014, s.136.

uppmaning till oss att betrakta verkligheten med konstens ögon och att förstå fotomontaget som en berättelse om fotokonsten och sätt att se.



Bild 15. Christer Strömholm, *Montreuil, Paris*, 1962.

Den fokaliserande gestalten som är placerad till höger, långt fram i scenen med Lustarnas trädgård och Sergels torg förstärker uppfattningen att fotomontaget innesluter en berättelse om fotografikonsten (bild 16). Mannen deltar inte i scenens händelser utan är vänd mot den som betraktar och är mycket kommunicerande och fokaliserande (precis som Donnetriptykens gestalter). Mannen bär på ålderdomliga kläder med plommonstop på huvudet och riktar en mycket gammal sorts kamera mot oss. Han skulle kunna vara någon av fotografipionjärerna Niépce, som lyckades framkalla historiens första fotografi 1826 eller Daguerre, vars Daguerrotypier på 1830-talet uppvisade en nästan övernaturlig detaljrikedom.⁸¹ Mannen och hela scenen bakom honom påminner om Daguerres filmiska skådespel *Diorama* på 1820-talet, vilken var en föregångare till filmen. Här avlöste realistisk eld och verklighetstroga spöken varandra, effekter som byggde på invecklade system av transparenta och skickligt ljussatta målningar.⁸² Som en trollkarl leder han med hjälp av den ålderdomliga kamerans öga betraktarresenären in i den konstfotografiska bildens fantastiska universum av ögonblick och ljus.

⁸¹ Bretell, 1999, s.74-75.

⁸² http://cultureandcommunication.org/deadmedia/index.php/Daguerre%27s_Diorama, 2020-02-02



Bild 16. Larseric Vänerlöf, del av *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982.

Tidsandan

Under större delen av 70-talet var stora delar av konsten i Sverige grundad i marxistisk ideologi och fungerade som verktyg för klasskampen. Konsten skulle göra nytta, vara god och stå i mänsklighetens tjänst. Ideologiskt riktade man in sig mot "makten" och beskyllde den för kapitalism, dumma poliser, bilindustrin, imperialism, krig, storstaden, ensamhet, betongarkitektur, tunnelbanan, familjen, tv, miljöförstöring med mera. Landsbygden, arbetaren och arbetet i sig, underklassen och "den vanliga människan" uppvärderades utsågs samtidigt till offer. Bildretoriken tog ofta avstamp i medeltidens didaktiska och performativa bildvärld, vilken med kombinationer av text och bild, tydliga symboler som kontrasterade varandra, berättade om skuld och konsekvens. Teckningslärarinstitutet på Konstfack i Stockholm framhålls av Bengt Olvång som själva navet i denna visuella klasskamp. Här skulle personer utbildas till bildlärare vars framtida undervisning skulle inriktas mot att bekämpa den, som han beskriver, "den förstörelsemaskin som alla levde i".⁸³

⁸³ Olvång, 1983, s.113.

Den dagen och den sorgen är nedsänkt i 1970-talets kollektiva politiska ikonografi och bildretorik. Storstaden, som ju existerar som motiv, fond och scenografi i Vänerlöfs verk, framställdes oftast som den negativa konsekvensen av kapitalism, egoism och girighet. Olof Palme och Tage Erlander som syns i den stora trappan visades ofta upp som symboler för makten och själva orsaken till storstädernas miljonprogram och den så kallade betongstaden. Sergels Torg som ju är själva centrum av fotomontaget, användes frekvent inom konsten som symbol för den växande kapitalismen och handeln som ödelägger stadskärnorna och maktthavernas bristande känsla för historien och mänskliga värden. De för 70-talskonsten så vanliga medeltida referenserna till verk och bildspråk med tydliga och kommunicerande bildfragment (symboler) finns också rikligt representerade i Vänerlöfs verk.

Under åren 1979–1985 var kulturtidskriften ETC Sveriges ledande forum för fotografi och socialkulturella reportage. I tidningen publicerades många av den tidens mest aktuella svenska fotografer som Christer Strömholm, Tuija Lindström, Anders Petersén och just Larseric Vänerlöf. En orsak till att tidningen blev ett så starkt forum för foto var att redaktionen inte betraktade fotografi som konst. Konst sågs som varor som såldes för dyra pengar på en marknad. Sociala och kulturella reportage med en ny slags bilder skulle ifrågasätta fördomar och lyfta fram en annan verklighet. Tidningen vill gripa tag, förvåna, bryta upp och ge en ny syn på världen. I ETC fick bilder vara obegripliga och existera utan text. Människor fick skratta, gråta, skrika, blunda och dansa i bild. ETC hade uppstått ur djupet av den revolutionära marxistiska vänstern, men hade en annorlunda syn på verkligheten. Denna bestod enligt ETC inte bara av industriarbetarnas vardag, dagisliv och matinköp utan innehöll också drömmar, masskultur, mode, konst osv.⁸⁴

I Vänerlöfs bildspråkliga och ideologiska attityd finner man ett liknande förhållningssätt som ETC-redaktionen. Det är ett bildspråk som bottnar både i fotografisk tradition och populärkulturella uttrycksformer som film, rock och punkmusik. I en artikel i DN kallad *Upproret drivs av en kärlek till det som kan bli* (2018) skriver Nina Björk om Ebba Gröns skiva *Kärlek & Uppror* från 1981.⁸⁵ Hennes text är en del i en artikelserie som tidningen publicerade om ämnet kärlek och uppror, vars syfte var att uppmärksamma 50-årsminnet av revolutionsåret 1968. Björk belyser bland annat 68-rörelsens övergång från ett kollektivt ”vi” till det tidiga 80-talets individuella ”jag”. Hon förklarar hur en del i denna rörelse hävdar att bakom den språkliga ytan av marxistiska slagord fanns ett bultande hjärta av individens rätt att vara sig själv och en önskan att slippa ingå i ett kvävande kollektiv.

⁸⁴ Östlund; Arvidsson (red) 2014, s. 100–104.

⁸⁵ Nina Björk, ”Upproret drivs av en kärlek till det som kan bli till”, *Dagens Nyheter*, s.6-7, 2018-08-11.

Björk citerar filosofen Lucien Goldman som säger ”att det personliga pronomenet jag, i själva verket inte har någon pluralform – vi är inte plural av jag, utan någonting helt annat. Ett jag som ingår i ett vi är inte samma sak som ett ensamt jag”. Hon lyfter fram tanken på att ordet jag är ett mer opolitiskt ord än vi och att jag framstår som mer autentiskt och sant mot den egna erfarenheten. Ebba Gröns och Joakim Thåströms skrikande, protesterande och upproriska musik och punklyrik under slutet av 70-talet och början av 80-talet vandrade obekymrat mellan jag och vi i ett upphävande av både kultur och politik. Här fanns inget kollektivt politiskt mål att erövra makten. Man ville skjuta makten och ha sex för att man var ”ung och kåt”. Musiken var ett individuellt behov av uppror och lust.⁸⁶

Leif Nylén frågade sig i en artikel i *Paletten* 1979, om det inte är punkarnas parad i gallerian som är det sena 70-talets ansikte. Han liknar dem vid svartvita tidningsbilder som slår vakt om sin mörka sargade siluett och som inte hotar om våld mot andra utan istället manifesterar det våld som de själva känner sig utsatta för - som en stigmatisering. Nylén visar på samma rörelse inom konsten och samhället som Nina Björk, då han karakteriserar det sena 70-talets konst som en utveckling från det tidigare kollektiva–anonyma mot ett individuellt engagemang i en mer poetiskt- satiriskt än didaktiskt språkform. Som exempel på konstnärer med en mer individualistisk och poetisk hållning väljer han Petter Zennström, Kalle Berggren och Gittan Jönsson m.fl. Nylén ser en koppling till den tyska mellankrigstidens radikala kulturkritik, både vad det gäller styrkor och svagheter.⁸⁷ På den sista sidan i Nyléns artikel beskrivs Kalle Berggrens målning av Rågsved, den förort där Ebba Grön bildades. Där fanns kulturföreningen Oasen som var en skärningspunkt och spjutspets för punkarna och andra ungdomar för att få någonstans att utveckla sin gemenskap och uttrycka sin identitet. I Kalle Berggrens bild av betongväggen i Rågsved står inte ”Klass mot klass” utan ”Vi är viktigast” med självsäkra bokstäver.⁸⁸

Petter Zennström och Tommy Östmar var två betydelsefulla och inflytelserika konstnärer som successivt lämnade det tidiga sjuttio-talets politiska konst med entydiga symboler. De gick båda i slutet av 70-talet mot ett bildspråk med mer komplexa bildstrukturer med en hastig och kraftfull rytmik med stor svärta. I Zennströms och Östmars arbeten finns bildspråkliga och ideologiska beröringspunkter med Vänerlöfs. Olle Granath skriver om Petter Zennström: ”I sitt måleri visade Petter Zennström hur han förmådde bära med sig sin vrede och sitt utanförskap in i ett mer abstrakt formspråk där färgen, med sina

⁸⁶ Nina Björk, ”Upproret drivs av en kärlek till det som kan bli till”, *Dagens Nyheter*, s.6-7, 2018-08-11.

⁸⁷ Leif Nylén, ”Mellan Gallerian och gallerierna”, *Paletten*, nr 3, 1979, s. 41-43.

⁸⁸ Nylén, 1979, s. 45

oortodoxa kombinationer, gav uttryck åt känslorna. En banal och hård kontrast mellan svart och gult kunde drabba alla sinnen på en gång...”⁸⁹ I tidningen *Dödens Nyheter* publicerades under Zennströms samhällskritiska träsnitt med titlar som ”Brottsligheten ökar”, ”Syssetsättningen” och ”Kapitalister och skock galna hundar” (bild 17). Det råder ingen tvekan om att Zennström hade ett politiskt och samhällsomstörtande ärende, men precis som Olle Granath säger så framträder något annat i hans bildspråk, friställt från kollektivistiska, politiska ambitioner. Till och med Bengt Olvång, som i boken redovisar det svenska konstlivet utifrån en tämligen enögd marxistisk horisont, erkänner Zennströms konstnärliga språk som personligt och som något ”att titta på”: ”Han koncentrerar sig på sig på rummets struktur och lyckas få luften att tryckas ihop till en tung, åskladdad materia. Genom träsnittets grafiska täthet är det som om gravitationen ökar tio gånger”.⁹⁰

I Uppsala blev jag själv 1981, genom Petter Zennströms bilder, ögonvittne till konstens övergång från att vara ett kollektivt politiskt verktyg och visuell retorik till ett personligt språkligt uttryck. Jag hade börjat studera på nystartade Kulturvetarlinjen på Uppsala universitet och i slutet av höstterminen fick vi i uppgift att skriva en konstrecension. Jag valde Petter Zennström utställning på Galleri Kavaletten på Svartbäcksgatan. Utställningen bestod av stora målningar och svartvita grafiska blad. De grafiska bladen var äldre, utförda på 70-talet medan målningarna var alldeles nygjorda. Grafiken hade entydiga och markerade samhällskritiska budskap medan målningarna hade befriats från detta och agerade utifrån teknik, material och språkligt uttryck. De bar inte på ett kollektivt budskap med politisk avsikt utan de existerade och kommunicerade i egenskap av personlig, målerisk och konstnärlig form.⁹¹ Skillnaden syns också i verkens titlar. Träsnittet som visas nedan är från 1977 och har titeln *Kapitalister, en skock galna hundar* (bild 17). Målningen från 1980 benämns *Utan titel* (bild 18) av Zennström. Jag upplevde Zennströms målningar som uppkäftigt och fräckt visuella och som höll fram sitt mimetiska värde, dvs. hur de ser ut (utan symbolisk betydelse). Recensenten i UNT skrev att få av Petter Zennströms propagandistiska och textförsedda bilder hade kommit med på utställning på Kavaletten och att många av bilderna istället var abstrakta, icke föreställande. Genom artikeln får också läsaren veta att hans bilder består av förvrängningar av invanda perspektiv och storleksförhållanden i en explosionsartad rörelse i kontrastrika färger som svart mot vitt, rött mot blått och orange mot grönt. Samtidigt som skribenten beskriver bilderna som abstrakta och ”språkliga”

⁸⁹ Olle Granath, ”Han målade ur sig sin vrede”, *Dagens Nyheter*, 2014-05-04, s. 40.

⁹⁰ Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945-1980*, Författarförlaget, Uddevalla 1983, s. 318-320.

⁹¹ Refererar här till en recension i UNT (mars 1993) från min egen utställning på Kavaletten 1993 där recensenten gör jämförelser till Zennströms bilder. <http://www.boljung.com/UNT.pdf> 2020-02-20.

karaktäriserar hon dem som indignerade över det rådande systemet och en engagerad protestkonst.⁹² Hon såg det nya uttrycket i Zennströms bilder men utifrån det gamla perspektivet och utifrån vad hon redan visste om konstnärens tidigare arbetssätt. Hennes text bekräftar mitt minne av utställningen som tudelad mellan det politiska och rent visuella värden. Jag hade gärna refererat min egen recension av utställning, men tyvärr är den försvunnen. Den hade varit ett bra dokument av denna konstnärliga och ideologiska brytpunkt i tiden. Zennströms nya bilder osäkrade Roland Barthes, Panofskys och Saussures ståndpunkt om bildens/verkets automatiska övergång från bokstavlighet till symbol och betydelse. Han bejakade och uppvisade en tilltro till sitt eget bildmedium. Bilderna var upproriska och indignerade men på ett annat sätt än under 70-talet. Konsthandlingen förvandlades till en subversiv handling i sig och ett subjektivt uttryck för ett uppror för en kärlek till det som kan bli, där politiska paroller och slagord blev överflödiga.

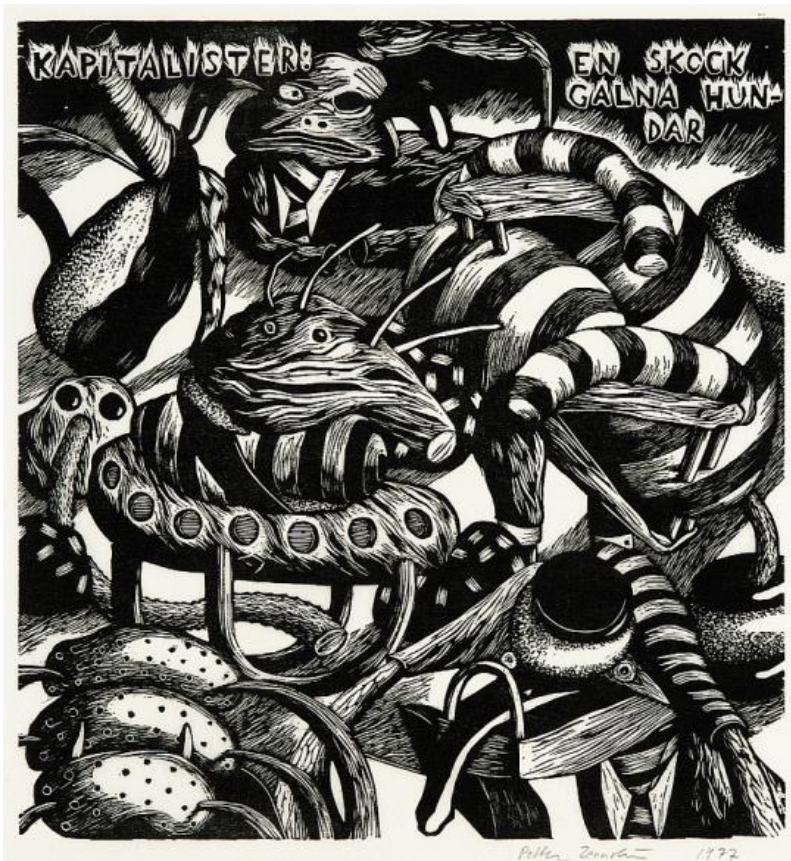


Bild 17. Petter Zennström, *Kapitalister en skock galna hundar*, 1977.

⁹² Kristina Mezei, *Decemberutställningar*, Uppsala Nya Tidning (1981-12-05). Kungliga biblioteket.



Bild 18. Petter Zennström, *Utan titel*, 1980.



Bild 19. Tommy Östmar, *Punkbrud*, 1980.

Tommy Östmar var professor i teckning vid Kungliga Konsthögskolan i Stockholm 1976–1986. Hans konst beskrivs av Bengt Olvång som ”en balett av punkare, robotar, bilmänniskor och samurajer, en balett som svänger som en avverkningsmaskin. men nog har han fångat något av tidens särpräglade rytm i sina ”japanska” balettscener”.⁹³ På ett (punk) rytmisk och musikaliskt sätt, sätter hans kubistiska och förenklade former blicken i rörelse. Östmar ”släpper fram” materialet och låter kolets svärta och träsnittens krav på enkelhet styra bilduttrycket” (bild 19).

⁹³ Olvång, 1983, s. 326.

Lars Kleen formuleringar i *Ord & Bild* 1978 sammanfattar tidens avpolitiserings och konstens ökade intresse för sitt eget medium:

Jag redovisar alltid medvetet allt i de konstruktioner jag gör. Även om det finns en naturlig framsida skall man kunna gå runt och se att inget är fusk eller tillfälligheter på baksidan heller. /.../ Hörde för ett tag sedan att Brecht sagt att det alltid ska synas att det handlar om teater då man spelar upp en scen i ett skådespel. Jag vill att det ska vara så. Jag gjorde exempelvis en mekanisk vävstol till en utställning. Den skulle självklart vara så lik en vävstol så möjligt. Jag gjorde den i trä fast den i verkligheten var gjord av järn. Jag målade aldrig träet för att den skulle likna järn, utan stolen blev en mekanisk vävstol i trä. Hela konstruktionen blev utförd på träets villkor och därför blev den realistisk. Att spela teater och inbilla folk att det är en scen ur verkligheten är en ren förvillelse.⁹⁴

Det estetiska rummets relation till det reella

Resan med rulltrappa ner mot perrongen i Karlaplans tunnelbanestation är en Golgatavandring mellan olika sorters påträngande reklamskyltar. Det finns ingenting som tyder på att det väntar ett seriöst konstverk runt hörnet. På var sin sida av verket är dessutom två gigantiska reklamskyltar uppmonterade och dominerar perrongrummet. Karlaplansstationens perrong är smalare och belysningen mer begränsad än Östermalmstorg, dvs. den station som ligger före Karlaplan. Fotomontaget är i tunnelbanerummet placerat på samma ställe som reklamen vanligtvis brukar sitta dvs. mitt emot perrongen och längs tågspåren. Då bilden är utförd i samma fotografiska medium som denna reklam, smälter den omärkligt in människors medvetande, men skiljer sig samtidigt genom sin gråskala. Den relaterar till något rumsligt bekant, dvs. reklamen, men framträder som något främmande annat, ett konstnärligt fotomontage. Den långa bilden är monterad i betraktarens ögonhöjd med sin nedre kant och markplan på samma nivå som tunnelbaneperrongens golv. Verkets golvplan upplevs därför snett ovanifrån. Detta faktum tillsammans med en trång perrong med kort avstånd mellan vägg och perrongkant länkar bildens golv med det fysiska rummets golv. Bilden framträder på så sätt som ett fönster eller utvidgning av tunnelbanans fysiska rum.

⁹⁴ Olvång, 1983, s. 334.

Fotomontagets format följer följsamt det avlånga rummets vägg från den ena tunnelmynningen till den andra.

Många ytor, former och delar klipps av och hamnar utanför den smala bildens kanter. Detta är särskilt tydligt i mittendelen med kraftigt beskurna parasoller i nederkant och en svävande figur i överkant där man bara ser nedre delen av benen. Benen står på en markskärva av Sergels torg. Många av de fokaliserande figurerna växer också direkt ut ur nederkanten på bilden med halva kroppen utanför och nedanför. På detta sätt väller dessa gestalter ut i det reella rummet och ger verket en performativ karaktär. De tar plats på perrongen bland verklighetens människor i det fysiska rummet och stimulerar dem att ta aktiv del av konstverkets händelseförlopp.

Fotomontaget utvidgar sig också genom sin nästan hypnotiska växelverkan mellan yta och rum, där man i den ena stunden tittar in i bilden och i den andra stunden tittar PÅ den och dess reflexer och speglingar. Denna pulsering gör att verket på ett performativt sätt, oavbrutet ”äger rum” som en pågående process i betraktarresenärens medvetande. Rumsdetaljer som klockan på perrongen, lysrör, lister, riktningsmönster på golvet, tillsammans med ljudet av det inkommande tåget är andra möjliga aktörer i verkets performativa process. Den stora klockan som hänger i taket på perrongens mitt och mitt emot öppningen till den motsatta perrongen och verkets mittendel är en detalj i det fysiska rummet som har en betydelsefull relation till det estetiska rummet. Dess runda form är analog med bildens många sfärer, klot och bubblor. Klockan svarar också mot verkets anakronistiska karaktär.

De regelbundet inkommande tågen har viss inverkan på konstbetraktandet. Tiden på dygnet för betraktandet skapar två olika betraktarmodus. Den korta tidsintervallen mellan tågen under rusningstid ökar verkets performativa egenskaper, vilket skapar öppningar mot den explicite betraktaren, dvs. alla som åker tunnelbana. Under denna tid inkommer tågen var femte minut och avbryter ett mer långvarigt betraktande. Den korta tidsintervallen gör att det liminala utrymmet mellan estetiskt rum och reellt rum minskar. De bägge rummen smälter nästan samman och blir till ett. Här fungerar bilden snarare som en del av de många scen- och rumsbyten som betraktarresenären gör under sin färd i tunnelbanan. Det skramlande och tjutande ljudet av tåget under rusningstid ger också fotomontaget ett par andra performativa aspekter. Det är som om ljudet kommer inifrån bilden i sig, likt en analogi till dess livlighet. Tågets ljudande blir en förlängning av bildens händelserika karaktär. Det inkommande tåget trycker sedan resenären framåt och till höger, vilket gör att den sista tredjedelens tystnad och mörker i bilden, mer hör ihop med den utgående tunnelns försvinnande ljus. Man skulle kunna se detta mörker som en passage till verklighetens och verkets nästa scen.

Under dygnets senare timmar och under helger, då det är längre tidsintervaller mellan tågen blir konstupplevelsen mer varaktig. Med en långsam övergång från det verkliga rummet till det estetiska ökar det liminala utrymmet mellan estetiskt och reellt rum. Verkets performativa karaktär får ge vika för ett mer inåtriktat varande. Konstbetraktandets rituella karaktär framträder här, där deltagaren tar in konsten i form av ett ordlöst, meditativt skådande. Inlevelsen transformerar i bästa fall den seende in i själva bilden.⁹⁵ Duncan beskriver det liminala tillståndet som ett transtillstånd som sammanlänkar betraktaren och konstverket, där tiden upphör. Intagandet av konstverket fördjupas.

Tunnelbanans genius loci

Tunnelbanan i Stockholm är ett strategiskt territorium. Mattias Kärrholm förklarar begreppet i *Arkitekturens territorialitet* (2004) som en plats som är ”rätt” för ett särskilt ändamål. Territoriell strategi utövas av en opersonlig aktör som exempelvis en myndighet, i det här fallet SL, som agerar på distans från området. Den planeras med eftertanke och upprätthålls och stärks av användarna och det normerade bruket. Detta utgör en viktig del i den territoriella reproduktionen. Bruket av platsen som rum för transport och förflyttning är självklar och bekräftas av de flesta användare. Transport och förflyttning är därför en viktig del av tunnelbanans genius loci. Den omfattande och mycket utbredda reklamen är en annan aspekt av denna genius loci. Här förmedlas en kommersiell och kapitalistisk livssyn via bildserier upplevda av resenärer i rörelse. Vill man resa med den kommunala tunnelbanan måste man också acceptera platsens kommersiella och kapitalistiska genius loci.

Den modernistiska arkitekturens relaterande till fysisk närvaro, rörelse och sinnlig upplevelse, vidgar tunnelbanans genius loci och öppnar den som en möjlig plats för en konsterefarenhet. Man kan i den modernistiska arkitekturens sinnliga aspekt finna koppling till Kants estetiska filosofi och dess huvudsakliga inriktning på människans upplevelse av objektet, framför objektet i sig.⁹⁶ Arkitekturen har under 1900-talet spelat flera möjliga roller samtidigt: som abstrakt skulptur, som förlängning av den mänskliga kroppen, som scenografisk inramning eller motpart till människans rörelser och som metafor för den filmiska och simultana blicken.⁹⁷

⁹⁵ Trinita Kennedy (red.) *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, Philip Wilson Publishers (PWP), London 2014, s. 38.

⁹⁶ Kärrholm 2004, s. 17–21.

⁹⁷ Dyrssen 1998, s. 40.

Under hela 1900-talet har det skett ömsesidiga överföringar från film till arkitektur. Den moderna arkitekturens flytande, transparenta och simultana rum har formats ur ett medvetande om filmens fokusbyten, snabba klipp och föränderliga dubbelexponeringar. Arkitekturen tycks ha blivit förförd av filmkonsten, som om den vill överta dess uttrycksmedel och vara en filmisk metafor. Rörelsedimensionen i stadens arkitektur kan också förstås genom Le Corbusiers yttrande ”promenade architecturale”. Arkitekturens filmiska idé förklaras av honom som ”rörelsesekvenser av centralperspektiviska vyer”.⁹⁸ Corbusiers Villa Savoy från 1929 är ett tydligt exempel på hur en byggnad är konstruerad utifrån en filmisk struktur. Tunnelbanan i Stockholm har en liknande typ av rörelsestruktur i sin konstruktion. Den är för resenären i rörelse fylld av perspektiviska krockar och dubbla rumsligheter i olika nivåer genom trappor, öppningar, gångar och dubbelexponeringar i glas och fönster. Genom filmen har vi blivit vana vid den här typen av uppbrutna rum. Det filmiska tänkandet med dess klipptechnik och förmåga att placera en betraktare i flera olika rum hjälper människan att förstå och orientera sig i en ickelinjär rumsstruktur som tunnelbanans. I tunnelbanekontexten koreograferar resenärsbetraktaren sin fysiska och visuella vandring genom att fritt förflytta sig mellan rummen och välja utväg och blickfokus. Rulltrappan transformerar resenären från gatans verklighet till en värld som kan likna en filmsekvens, fylld av rumsliga kameraåkningar och dubbelexponeringar. Trappans nedåtriktade rörelse mot underjorden förflyttar resenären ner mot en imaginär, osäker drömvärld. Väl nere på perrongen på Karlaplans tunnelbanestation visar sig fotomontaget som den sista fasen i och förlängning av betraktarens polyvisuella vandring från verklighetens gatuplan ner till perrongen i underjorden.

Verk, betraktare och miljö möts och förstår varandra i hastiga ögonblick på Karlaplan. Bildens format och asymmetriska perspektiv och rumslighet samt dess dubbeltydighet sätter ögat i rörelse och aktiverar betraktaren på ett performativt sätt. Den rörelseaspekt som är inbyggd i den moderna stadens platser och arkitektur skapar paradoxalt nog möjligheter för konstbetraktande för tunnelbanans resenärer. Den implicite betraktaren av ett konstverk i tunnelbanan framträder i denna kontext som en person med en ”vaken” konstblick. Denne betraktare känner igen ett konstverk och kan fånga upp dess ”signaler” i flykten. Den har beredskap för att se tunnelbanerummet som en möjlig plats för en konstupplevelse, som scenografisk inramning eller som metafor för den filmiska och simultana blicken.

⁹⁸ Dyrssen, 1998, S.42.

Kapitel VI

Avslutande diskussion

All slags konstupplevelse är färgad av det stora antal av konventioner som människan bär på. Den som står inför ett konstverk är inget blankt blad. Gadamer går ett steg längre i detta tankespår och säger att ”igenkänningens glädje snarare består i att man känner igen mer än man redan kände”. Man inser något.⁹⁹ Denna insikt består enligt Gadamer av en väsens-insikt om konstverkets egna väsen. Detta väsen, konstverkets sätt att vara, liknas av Gadamer vid ett spel och lek. För att konsten ska veckla ut sin mening måste betraktaren vara beredd att delta. I detta spel nedläggs ett heligt allvar av den som spelar. Den som inte tar spelet på allvar förstör det och konsten upphör att äga rum. Spelet är en skapande aktivitet för den som spelar i en spelprocess av en växlande mångfald. Beträktandet/spelet hör till verket, men ingen av de två aktörerna, varken konstnären eller publiken står över verket. Som betraktare måste man fråga efter konstverkets egentliga sätt att vara, då (konst) spelet har ett eget väsen, som står fritt i förhållande till den som spelar.¹⁰⁰

Verkets sanna liv

Närvaron av de kollektiva, konstnärliga 70-talssymbolerna och motivet med storstaden i *Den dagen och den sorgen* framstår i decennieskiftet 1979-80, som lite trötta bildkonventioner som sannolikt saknade politisk udd för det tidiga 80-talets resenärsbetraktare. Till och med fotomontagetekniken var allmängods på 70-talets svenska socialrealistiska konstscen, där den sågs som en språklig möjlighet att avslöja kapitalismens svek och den lurande reklamens djungel av önskedrömmar och dubbla meddelanden osv.¹⁰¹ Om symbolerna i Vänerlöfs bild hade tappat kraft och var tömda på sitt politiska innehåll, vad är det då som är bildens egentliga värde? Monets målning *On the bank of the Seine of Bennecourt* från 1868 (bild 20) kan hjälpa oss att förstå Larseric Vänerlöfs bild.

⁹⁹ Gadamer 1997, s. 93.

¹⁰⁰ Gadamer 1997, s. 80.

¹⁰¹ Olvång, 1983, s. 134



Bild 20. Claude Monet, *On the bank of the Seine of Bennecourt*, 1868.

Monets målning består av en kvinna som sitter bredvid två trästammar och tittar ut över vattnet mot byn på andra sidan. Richard R. Brettell frågar sig i *Modern Art 1851-1929* (1999) varför Monet väljer att måla en oansenlig plats utanför Paris som många parisare har sett och kan nå inom en timme för en liten summa pengar. Varför har Monet placerat en liten tom båt, en ensam figur och två träd i bilden? Ingen (parisare) skulle höja ögonbrynen för en bild av en så bekant plats utan narrativt "innehåll" och poesi. Brettell förklarar hur Monet försöker undvika associationer som leder uppmärksamheten bort från målningen i sig och synliggör därmed en central mimetisk funktion hos visuell konst. Detta är en målning som handlar om måleriet.¹⁰² Man kan ställa sig samma fråga om Vänerlöfs bild som Brettell gör om Monets målning: varför väljer han att gestalta denna välbekanta plats (storstaden Stockholm och Sergels torg motsvarande Monets floden Seine i Bennecourt) och varför målar han dessa betydelselösa former (betongpelare och kapitalister motsvarande Monets trädstammar, den

¹⁰² Richard R Brettell, *Modern Art, Capitalism and Representation*, Oxford University Press, Oxford 1999, s.181-183.

tomma båten och en ensam kvinna). Min tolkning är att Vänerlöf befinner i sig i samma zon av ren visualitet som Monet och har som honom i stor utsträckning gestaltat sitt eget medium, dvs. det fotografiska. Ett möjligt scenario kan vara att Larseric Vänerlöf 1977-78 startade med politiska intentioner, men allteftersom det långa arbetet (4 år) pågick tömdes bildens kollektiva konventionella symboler på innehåll och fokus och intresse övergick istället till fotografiets särart och möjligheter. Fotomontaget utvecklades till ett fotografiskt universum som finner sin autenticitet i sitt eget medium och där betraktarens fråga ”varför gör han på detta viset?” ger verket samma performativa kraft som Monets verk. Han gör på detta viset därför att han vill få oss att se fotografiet som det är. Den stora utmaningen för Vänerlöf blev till slut inte VAD konstverket skulle säga, utan HUR det skulle tala genom sitt fotografiska medium. Susan Sontag varnar oss för att tro att det är verkligheten vi ser när vi betraktar ett fotografi. Hon förklarar den fotografiska fenomenologin och dess problematik när hon säger ”att människor tenderar att tillskriva verkligheten de egenskaper den har på foto”.¹⁰³ Sontag menar att kameran är ett redskap för att förvandla tingen på ett sätt som skiljer dem från hur de är i det verkliga livet. Urvalet och framställandet har en förmåga att konstruera, revidera och skapa en känsla för nuet och det närmast förflutna. Utifrån Sontags påstående ska vi inte tro att det är verkligheten vi har framför ögonen när vi tittar på Vänerlöfs fotobild, utan att det istället visar oss sätt att se på den.¹⁰⁴ Hela fotomontaget är starkt anakronistisk och framstår som ett eget fotografiskt universum, en uppfinning inför verklighetens väsen. Fotografiscenenernas inre värld har erhållit en sanningshalt befriad från den ”verkliga” verkligheten. Det som framstår som mest autentiskt, är det ögonblick då betraktaren öga möter bildens arrangemang av tid. Detta seendets och ögonblickets autenticitet förlämnar bilden performativa egenskaper. Den fotografiska bildscenen förvandlas till en händelse i sitt möte med betraktarens öga. Fotografi, ljus och seende framträder här som verkets egentliga ämnen. Man kan i det här sammanhanget påstå att Monet varit medskapare till konventionen ”bildkonst utan representation”, en konvention och kunskap som gör att de konstskunniga resenärsbetraktarna i tunnelbanan idag vet hur de ska betrakta *Den dagen och den sorgen*.

Sammanfattning

Bildens berättelse vecklas ut genom dess flerfaldiga relation till både äldre och samtida konst och media. De medeltida altarskåpen altarskåpens tredelade polyvisuella dramaturgi berättar

¹⁰³ Susan Sontag, 1981, s. 176.

¹⁰⁴ Susan Sontag, 1981, s. 181.

för oss att vi är fria att titta på bilden hur vi vill och från vilket håll vi vill men att verket har en mittkärna som glöder. Fotomontaget har interartierliga referenser till både den medeltida textilkonsten och målerimediet genom Bayeuxtapetens horisontella berättande och Hieronymus Boschs vällustiga måleri. Vänerlöf har tagit bort ytterflyglarna i *Lustarnas trädgård*, de som handlar om syndernas ursprung och syndernas straff, och lyfter istället fram verkets hemlighetsfulla och hypervisuela händelser i triptykens mittsektion, den som föreställer själva trädgården. Denna referens tappar därför sin medeltida didaktiska betydelse av ont och gott, skuld och straff och fungerar istället som en stimulans för ögats omätliga behov av att se. *Roman de la Rose* (ca.1240) som är den litterära förlagan till *Lustarnas trädgård*, berättar om den unge Amants sökande efter rosen och kärleken. Referensen till Amants sökande i trädgården gör fotomontaget till en vandringsberättelse om ögon i rörelse. Samtliga interartierliga referenser i fotomontaget aktualiserar i olika omfattning begreppen visualitet, seende, rörelse och vandring.

Larseric Vänerlöfs fotomontage är konstruerad med hjälp av 1970-talets kända kollektiva, politiska symboler och ikonografi. Vi ser bland annat storstaden och Sergels torg som den negativa konsekvensen av kapitalism, egoism och girighet och Olof Palme och Tage Erlander som själva orsaken till storstädernas miljonprogram och betongstäderna. I skiftet mellan 1970 och 80-talet, dvs. den tidsperiod för fotomontaget tillkomst, förändrades den svenska konstscenen. Den partipolitiska konsten fick ge vika för en konsthandling som är subversiv i sig själv, utan politiska paroller. Man spelade musik, målade och fotograferade för att man hade lust och behov av det. Det kollektiva pronomenet *vi* övergick till det individuella *jag*. Fotomontagets maniska intensitet och den svartvita färgskalan är en performativ vakans, som kopplar fotomontaget till den samtida punkmusiken och dess upprorsanda och vilja att förändra utan kollektiva gemensamma politiskt mål. Utifrån denna bild av tidsandan framstår de politiska symbolerna i Vänerlöfs bild som lika innehållslösa och tömda på innehåll som de vardagliga bildelementen och välbekanta platsen i Monets målning *On the bank of the Seine of Bennecourt* (1868). I en e-postkonversation med Larseric bekräftas denna tes: ”Jag hade ju tidigare arbetat med bilder med tydligare politiskt innehåll, nästintill plakatpolitik kan jag så här i efterhand tycka. Här ville jag komma ifrån detta språk även om det lyser igenom på sina ställen”.¹⁰⁵ Fotomontaget utvecklades istället till ett fotografiskt universum som fann sin realitet i sitt eget medium. *Den dagen och den sorgen* är starkt anakronistisk och framstår som en ”uppfinning inför verklighetens väsen” där dess

¹⁰⁵ E-postkorrespondens, Vänerlöf, Larseric, *Besök* (2019-11-11).

fotografiska värld har erhållit en sanningshalt befriad från den ”verkliga” verkligheten. Det som framstår som mest autentiskt med det fotografiska verket är det ögonblick då betraktarens öga möter bildens fantastiska värld. Detta seendets och ögonblickets autenticitet gör bilden performativ, där den förvandlas till en händelse i sitt möte med betraktarens öga. Fotografi, ljus, konst och seende framträder här som verkets egentliga ämnen. Denna tanke bekräftas av de som jag betraktar som verkets huvudfigurer, Christer Strömholms småpojkar och den gamla fotografen i mittsektionen *Lustarnas trädgård*. Genom dem förklaras fotomontagens imaginära, fotografiska värld och att vi ska betrakta verkligheten med konstens ögon.

Fragmentens dubbeltydigheter samt fokaliserande gestalter som vägrar avslöja fotomontagens ”betydelse”, aktiverar också på ett performativt sätt betraktaren och förstärker kommunikationen ytterligare. Det avlånga formatet med rörliga perspektiv, tillsammans med dess obönhörliga rytm etablerar en mångfald av positioner och blickar. Detta gör att verket producerar det som Kemp betecknar som ett asymmetriskt betraktande, där den som tittar är fri stå var som helst i rummet och att lägga sin blick var den vill. Man kan utifrån detta påstå att *Den dagen och den sorgen* investerar i betraktarens relation till den. Inget i denna relation är fastslaget eller givet utan den är konstant i flux. Inför den rörliga betraktarens ögon utvidgar sig bilden i det verkliga rummet genom avklippta ytor, former och figurer som hamnar utanför den smala bildens kanter. Många av de fokaliserande figurerna växer också direkt upp ur nederkanten på bilden med halva kroppen utanför och nedanför. På detta sätt väller dessa gestalter och former ut i det reella rummet och tar plats på perrongen bland verklighetens människor. Sammansmältningen mellan bildrum och verklighetens rum fortsätter via en nästan hypnotiska växelverkan mellan yta och rum, där man i den ena stunden tittar in i bilden och i den andra stunden tittar på den och dess reflexer och speglingar. Denna pulsering gör att verket på ett performativt sätt, oavbrutet ”äger rum” som en pågående process hos betraktarresenären. Den stora klockan på perrongens mitt, lysrör, lister, riktningsmönster på golvet, tillsammans med ljudet av det inkommande tåget deltar alla i verkets performativa och sinnliga process.

Betraktarsituationen i tunnelbanan har beröringspunkter med det simultana, filmiska ögat. Genom filmen har vi blivit vana vid fokusbyten, föränderliga dubbelexponeringar och uppbrutna rum. Resenärsbetraktaren i tunnelbanan koreograferar själv sin fysiska och visuella vandring genom att fritt förflytta sig mellan rummen och välja utväg och blickfokus. Upplevelsen framstår som en filmsekvens fylld av rumsliga kameraåkningar och dubbelexponeringar i en resa ner i underjorden mot en imaginär, osäker drömvärld. Denna sinnliga och visuellt föränderliga vandring har också släktskap med en japansk

promenadträdgård, med dess asymmetriska överraskningsmoment och rumsbyten, där betraktaren själv deltar i det skådespel som pågår. Man kan i denna sinnligt visuella aspekt finna koppling till Kants estetiska filosofi som berättar om människans upplevelse av objektet, framför objektet i sig. Verkets performativa karaktär påminner om Steinbergs generella beskrivning av konst: aktuell, plötslig och övergående.¹⁰⁶

Slutord

De tre centralperspektiviska och folktomma bilderna av *Cittá Ideale* (Idealstaten) utförda runt 1480 (bild 21) berättar något om sätt att betrakta konst i största allmänhet och fotomontaget *Den dagen och den sorgen* i synnerhet. *Cittá Ideale* bilderna tillkom i den perspektiviska kultur som rådde i Federico Montefeltros hov i Urbino och utifrån Piero della Francescas traktat *De Prospectiva Pingendi* (1474).



Bild 21. Piero della Francesca eller kretsen kring honom, Urbinopanelen av *Cittá Ideale*, olja på trä, ca 1480.

De uppvisar det som Hubert Damish beskriver som en ny värld av klara gränser där konstnären, har flyttat sin blick från himlen till marken och tillbaka till himlen igen. Jorden har blivit oändlig och himlen är endast meteorologisk, utan änglar och heliga figurer. Bilderna representerar inte något annat än sig själv och sin egen visualitet (centralperspektivet och den nya målarkonsten).¹⁰⁷ Oändligheten, tidigare en himmelsk, religiös angelägenhet, blev med dessa bilder en jordlig, sinnlig och synlig handling.

Serlios anteckning om Urbinopanelen av *Cittá Ideale* 1545 skulle kunna vara en beskrivning av Larseric Vänerlöfs fotomontage på Karlaplan i Stockholm 2020: "...the painting presents itself in that place, exhibits itself there in the sense of a theatrical scene "made by the art of perspective" , which he numbers amongs those things according to the

¹⁰⁶ Steinberg 1959, s. 187.

¹⁰⁷ Damish, 1994, s. 163-164.

greatest pleasure to the eye and satisfaction to the spirit".¹⁰⁸ *Den dagen och den sorgen* presenterar sig själv som en bild av en stad eller snarare en plats, en urban plats, en teatral scen som representerar fotografimediet och det omätliga ögats vilja att se.

Receptionen av Larseric Vänerlöfs fotomontage var och är utsatt för samma problem som receptionen av konst i största allmänhet. I konstbetraktandet finns en nedlagd förväntan på konstverkets plats som en container- en bärare av innehåll.¹⁰⁹ Min undersökning av *Den dagen och den sorgen* visar att Barthes, Panofsky och Saussure i denna bild går vilse i sin ståndpunkt om bildens/verkets automatiska övergång från bokstavlighet till symbol och betydelse. Istället presenterar sig verket och dess plats sig själv, som sig själv på samma sätt som min egentillverkade geometriska kub gör (bild 22).



Bild 22. Bo Ljung, bemålad geometrisk kub i pappkartong, 2018. Konstruktion och foto Bo Ljung.

Kuben och fotomontaget finner inte sin realitet i sitt förhållande till den redan existerande verkligheten utan i förhållande till konstnärens val av medium, material och idé och i betraktarens vilja att titta på den. I fotomontagets komplexa rumsligheter flyger betraktarens omätliga öga lika vällustigt i fotografiets egen provins, precis som den gör i Cittä Idealebildernas centralperspektiviska sceneri. På Karlaplans tunnelbaneperrong blir betraktarens rörliga blick inskriven i *Den dagen och den sorgens* plats där allting är.

¹⁰⁸ Damisch, 1995, s. 169.

¹⁰⁹ Damisch, 1995, s. 260.

Källmaterial och litteratur

Tryckta källor

- Alberti, Leon Battista, *On Painting*, Yale University Press, New Haven and London, 1991.
- Baum, L Frank, *Trollkarlen från Oz*, Bokförlaget En bok för alla, Stockholm, 2002.
- Barthes, Roland, *Bildens Retorik*, Bokförlaget Faethon, Stockholm 2016.
- Barthes, Roland, *Mytologier*, Arkiv förlag, Lund 2007.
- Björk, Nina, ”Upproret drivs av en kärlek till det som kan bli till”, Dagens Nyheter (2018-08-11).
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000.
- Brettell, Richard R, *Modern Art, Capitalism and Representation*, Oxford University Press, Oxford 1999
- Calza, Gian Carlo, *Ukiyo-e*, Phaidon, London 2007.
- Cavazzini, Patrizia, *Painting as Business in Early Seventeenth-century Rome*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2008.
- Conrad, Joseph, *Mörkrets hjärta*, Lindelöws bokförlag, Göteborg. 2006
- Damisch, Hubert, *The Origin of Perspective*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1995.
- D’Allea, Anne, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2005.
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London 1995.
- Dyrssen, Catharina, *Filmens hölje. Biografarkitekturen och staden*. Aura, filmvetenskaplig tidskrift, volym IV, nummer 2–3, 1998.
- Dyrssen, Catharina, *Musikens rum. Metaforer, ritualer, institutioner: en kulturanalytisk studie av arkitektur I och omkring musik* (diss). Doktorsavhandling vid Chalmers tekniska högskola. Ny serie nr 1127 Göteborg, 1995.
- Eriksson, Johan, *Kondottiärfurstarnas Visuella Retorik*, Raster förlag, Stockholm, 2002.
- Fallenius, Peder, *Storbiografens miljöer*, avhandling Uppsala universitet, 2003.
- Feigenbaum, Gail, (red.), *Art and Display in the Roman Palace, 1550-1750*, Getty Research Institute, Los Angeles 2014.
- Fridh, Kristina, *Japanska rum – om tomhet och föränderlighet i traditionell och nutida japansk arkitektur*, Svensk byggtjänst, Stockholm, 2004.

- Gadamer, Hans Georg, *Sanning och Metod i urval*, Bokförlaget Daidalos Göteborg, 1997.
- Gillgren, Peter, *Betraktarperspektiv. Receptionestetiska konststudier*, kompendium Stockholms universitet, 2010.
- Gillgren, Peter, ”*Performativa aspekter på Michelangelos gravmonument över Julius II*” ur ”Det åskådliga och det bottenlösa”, Eidos nr 22, Stockholms universitet 2010.
- Granath, Olle, ”Han målade ur sig sin vrede”, *Dagens Nyheter*, 2014-05-04. Kungliga biblioteket.
- Hermerén, Karin; Orrje, Henrik, *Offentlig konst. Ett kulturarv. Tillsyn och förvaltning av byggnadsanknuten konst. Forskningsprojekt 2011–2013*, Statens konstråd 2014.
- Honour, Hugh & Fleming, John, *Konsten genom tiderna*, tredje upplagan, Tidens förlag, Stockholm, 1991.
- Kemp, Wolfgang, *The Work of Art and its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception*, Cambridge University Press, 1998.
- Kennedy, Trinita (red.) *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, Philip Wilson Publishers (PWP), London, 2014.
- Kjörup, Sören, *Människovetenskaperna*, Studentlitteratur AB, Lund 2009.
- Kärholm, Mattias, *Arkitekturens territorialitet*, Institutionen för arkitektur, Lunds universitet, Lund 2004.
- Liljeqvist, Marika, ”Klart i natt. T-banan fick världens längsta fotomontage”, *Expressen* (1983-02-09). Kungliga biblioteket.
- Mitsherling, Jeff, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, Ottawa 1997.
- Norberg-Schulz, Christian, *Fenomenet plats*, 1976. Arkitekturteorier, Skriftserien Kairos, nummer 5, Raster förlag, 2010.
- Nylén, Leif, ”Mellan Gallerian och gallerierna”, *Paletten*, nr 3, 1979.
- Mezei, Kristina, ”Decemberutställningar”, *Uppsala Nya Tidning* (1981-12-05). Kungliga biblioteket.
- Olvång, Bengt, ”Metropolis”, *Aftonbladet*, (1981-12 -12). Kungliga biblioteket.
- Olvång, Bengt, *Våga se! Svensk konst 1945-1980*, Författarförlaget, Uddevalla 1983.
- Panofsky, Erwin, *Perspektivet som symbolisk form*, Kulturhistoriskt bibliotek – Symposium 1994.
- Preziosi, Donald (red.), *The art of Art History. A critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, Second edition 2009.
- Sontag, Susan, *Om fotografi*, P.A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm, 1981.

- Stanley-Baker, Joan, *Japanese Art*, Thames & Hudson, London 2000.
- Stensman, Mailis, m.fl. *Konstverkens liv i offentlig miljö*, Publikation 91, Sveriges Allmänna Konstförening, 1982 .
- Steinberg, Leo, *Observations on the Cerasi Chapel*, The Art Bulletin 41, No. 2, 1959.
- Tarschys, Rebecka, ”Hisnande bilder av staden”, *Dagens Nyheter* (1981-12-12). Kungliga Biblioteket.
- Travis, Charles B, *Abstract Machines: Humanities GIS*, Esri Press, California 2015, ISBN 9781-58948-368-2.
- Von Bahr, Björn, Han fotograferar det som inte finns, *Expressen* (1985-06-09). Kungliga Biblioteket
- Woods, Kim, *Making Renaissance Art*, Yale University Press, New Haven och London, 2007.
- Wrangle, Ann-Marie, ”Trädgård för vandrande ögon”, *Danstidningen*, nr 5, 2017.
- Östlind, Niclas; Arvidsson, Kristoffer (red), *Mellan verkligheter, Fotografi i Sverige 1970–2000*, Bokförlaget Arena, Lund 2014.

Otryckta källor

Internet

- cultureandcommunication.org/ 2020-02-02
- Svensk mediedatabas, SMDB, smdb.kb.se (2018-04-02).
- Statens konstråd, statenskonstrad.se (2018-02-23).
- Larseric Vänerlöf, vanerlof.se/ (2018-02-11).
- SL Konst, slkonst.se/om-konsten/om-konsten/ 2018-03-15).

Föreläsningar

- Gillgren, Peter, professor, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, ”Receptionestetik och Blickteori” föreläsning vid Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, Stockholm 2014-10-08.
(2014-10-08).

Muntliga källor

- E-postkorrespondens, Vänerlöf, Larseric, *Fotomontaget på Karlaplan* (2018-02-28).
- E-postkorrespondens, Vänerlöf, Larseric, *Fotomontaget på Karlaplan* (2018-03-02).

E-postkorrespondens, Vänerlöf, Larseric, *Besök* (2019-11-11).

E-postkorrespondens, Vänerlöf, Larseric, *Besök* (2019-11-14).

Film

Coppola, Francis Ford, *Apocalypse Now*, Zoetrope Studios/United Artists USA, 1979.

Fleming, Victor, *Trollkarlen från Oz*, Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1939.

Lang, Fritz, *Metropolis*, Universum Film AG, Tyskland, 1927.

Bildförteckning

Bild 1. Marika Liljequist, fotografi av Larseric Vänerlöf på perrongen framför fotomontaget (Hämtad från Expressen 1983-02-09)

Bild 2. Larseric Vänerlöf, *Lustarnas trädgård*, del av fotomontaget *Den dagen och den sorgen*, 1977–1982. (Hämtad från <http://www.vanerlof.se/fotomontage.htm>)

Bild 3. Larseric Vänerlöf, del av fotomontaget *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982 (Foto Bo Ljung)

Bild 4. Larseric Vänerlöf, *Kreughers veranda*, del av fotomontaget *Den dagen och den sorgen*, 1977–1982. (Hämtad från <http://www.vanerlof.se/fotomontage.htm>)

Bild 5. Larseric Vänerlöf, del av fotomontaget *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982. (Foto Bo Ljung)

Bild 6. Larseric Vänerlöf, *Nyårsafton*, del av fotomontaget *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982. (Foto Bo Ljung)

Bild 7. Larseric Vänerlöf, del av fotomontaget *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982. (Hämtad från <http://www.vanerlof.se/fotomontage.htm>)

Bild 8. Larseric Vänerlöf, *Metropolis*, del av fotomontaget *Den dagen och den sorgen*, 1977–1980. (Hämtad från <http://www.vanerlof.se/fotomontage.htm>)

Bild 9. Larseric Vänerlöf, del av fotomontaget *Den dagen och den sorgen*. (Foto Bo Ljung)

Bild 10. Larseric Vänerlöf, del av fotomontaget *Den dagen och den sorgen*, 1977-1982. (Foto Bo Ljung)

Bild 11. Hans Memling, *Donnetriptyken*, olja på träpanel, 1478. (Hämtad från https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_-_Donne_Triptych_-_National_Gallery_London.jpg)

Bild 12. Hieronymus Bosch, *Lustarnas trädgård*, ca 1505, olja på träpanel, 220 x 390 cm, Pradomuséet, Madrid, Spanien.

(Hämtad från <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/>)

Bild 13. Paul Citroen, *Metropolis*, 1923, Fotomontage/collage (Hämtad från https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Citroen)

Bild 14. Larseric Vänerlöf, *Efter ett vägsäl*, 1977–1982, fotomontage.

(Hämtad från <http://www.vanerlof.se/fotomontage.htm>)

Bild 15. Christer Strömholm, *Montreuil, Paris*, 1962, fotografi. (Hämtad från

<http://auktionsverket.se/auction/contemporary/2013-11-12/261-christer-stromholm-pojkarna-montreuil-paris-1962/>)

Bild 16. Larseric Vänerlöf, mannen med den gamla kameran framför Lustarnas trädgård, del av fotomontaget, 1977–1982. (Foto Bo Ljung)

Bild 17. Petter Zennström, *Kapitalister en skock galna hundar*, 1977, träsnitt. (Hämtad från <http://online.auktionsverket.se/1805/536172-petter-zennstrom-1977-78-politisk-konst/>)

Bild 18. Petter Zennström, *Utan titel*, 1980, olja på duk.

(Hämtad från <https://www.bukowskis.com/sv/auctions/555/660-petter-zennstrom-utan-titel>)

Bild 19. Tommy Östmar, *Punkbrud*, 1980, kolteckning. (Hämtad ur Olvång, Bengt, Våga se! Svensk konst 1945-1980, Författarförlaget, Uddevalla 1983, s. 328.)

Bild 20. Claude Monet, *On the bank of the Seine of Bennecourt*, 1868, olja på duk. (Hämtad från https://en.wikipedia.org/wiki/On_the_Bank_of_the_Seine,_Bennecourt)

Bild 21. Piero della Francesca eller kretsen kring honom, *Cittá Ideale*, ca 1480, olja på trä. Urbino, Italien.

(Hämtad från https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg)

Bild 22. Bo Ljung, bemålad geometrisk kub i pappkartong, 2018. (Konstruktion och foto Bo Ljung)