

KUNGL. VITTERHETS
HISTORIE OCH
ANTI KVITETS AKADEMIEN

ÅRSBOK 2020

STOCKHOLM 2020

MATS MALM

Att frammana konstnären ur arkiven

EXEMPLET IVAR AROSENIUS

EN GRUNDLÄGGANDE FRÅGA kring snart sagt alla historiska konstnärskap är hur de i efterhand har frammanats ur arkiven. Efter att konstnärens verk förpassats till samlingar och arkiv eller andra institutioner och platser, används de (i gynnsamma fall) för att på nytt frammana konstnären för nya mottagare, i nya sammanhang, i nya tider. Motsvarande mekanism gäller för författare, tonsättare och andra. Den bild av konstnären som vid varje tillfälle manas fram är avhängig en lång rad omständigheter: ideologiska och estetiska preferenser, tekniska produktionsvillkor, arkivens art och grad av tillgänglighet – ofta återfinns verken av en konstnär i museer och andra minnesinstitutioner, men de kan också vara spridda i privata hem och liknande. Varje tillfälle då konstnären frammanas, till exempel i en bok, utställning, utställningskatalog eller artikel, ger ett forskningsobjekt i egen rätt. Detta forskningsobjekt utgör en märklig förening av det ursprungliga föremålet och de praktiker och omständigheter som format bevarandet, tillgängliggörandet och förståelsen av det. Det handlar om hur kulturarv skapas och omformas. I forskningen kring museer och minnesinstitutioner har det visat sig särskilt fruktbart att tydliggöra detta slags processer med den begreppsapparat som utvecklats av sociologen Bruno Latour.

I en tid av hastig teknologisk utveckling förtjänar perspektivet också

att vändas: på vilka sätt kan vi frammana konstnären ur arkiven med dagens tekniska resurser? Detta var utgångspunkten för ett forskningsprojekt som finansierades inom Vitterhetsakademiens och Riksbankens Jubileumsfonds utlysning *Samlingarna och forskningen* åren 2016–2018. Projektet avsåg att utveckla:

- en ny modell för att samla material från olika arkiv och minnesinstitutioner till en lättillgänglig helhet,
- nya gränssnitt och metoder att tillgängliggöra materialet för forskare och allmänhet,
- nya forskningsfrågor: hur digitala resurser och redskap kan ge ny förståelse dels av konstnärskapet som sådant, dels av hur det omtolkats i traditionen.

Projektet utformades som en exempelstudie baserad på Ivar Arosenius (1878–1909). Arosenius var under sin korta levnad mycket produktiv och hans verk är spridda i många hem, men både Göteborgs konstmuseum och Nationalmuseum äger stora samlingar, och konstnärens arkiv är deponerat vid Göteborgs universitetsbibliotek. Uppgiften blev alltså att kombinera samlingar och arkiv till en aldrig tidigare tillgänglig helhet, där vi skulle utforska möjligheterna att låta såväl allmänhet som forskare närma sig konstnärskapet på sitt eget sätt – genom att följa en särskild avbildad person, ett särskilt motiv, genom att se allt, såväl målningar som teckningar, skisser, utkast, brev, anteckningar, fotografier med mera från ett särskilt år, och så vidare. En hel del av dessa möjligheter baserades på metadata: uppgifter om titel, år, mått, personer med mera, men vi använde också ny teknologi för att låta datorn sortera bilderna efter likhet och sammanställa dem på nya sätt. Projektet var en utveckling av Litteraturbankens digitala bibliotek: en fördjupning av ett konstnärskap som fötts ur överväganden om hur en författare kan presenteras perspektivrikt på litteraturbanken.se.

Arbetet skedde i samarbete mellan Centrum för digitala humaniora vid

Göteborgs universitet, de två museerna och universitetsbiblioteket samt ett antal forskare från olika discipliner. Utvecklingen av webbplatsen, aroseniusarkivet.se, gjordes av Trausti Dagsson i nära samarbete med Jonathan Westin (kulturvård) och Dick Claésson (litteraturvetenskap, Litteraturbankens huvudredaktör).

En del av forskningsprojektet bestod i *rekonstruktion av författarhemmet*, där Westin och Claésson utforskade möjligheterna att rekonstruera Arosenius hem i Älvängen och därmed tydliggöra både hur konstnären själv arrangerade sina verk i hemmet och hur hemmet och omgivningarna tog sig ut i jämförelse med den konstnärliga gestaltning som återfinns i många av hans målningar. Genom arbetet återskapades och inplacerades också i digital form vissa konstverk på väggar, tak och möbler i det för årtionden sedan utdömda och rivna konstnärshemmet. För detta arbete har en applikation, användbar bland annat i mobiltelefoner, utvecklats. Detta delprojekt har fått ytterligare medel och kommer att resultera i en eller två böcker.

Forskningsprojektet bestod även av följande delar:

Digitaliseringens processer: Westin har utrett hur produktionslinjen från fotografering, anrikning av metadata och distribution påverkar verken själva och förståelsen av dem.

Analys av utställningar: Westin och konstvetaren Alexandra Herlitz undersökte hur konstnären iscensattes efter sin död i två utställningar: Rom 1911 och Helsingfors 1926. I denna studie ingår också en digital rekonstruktion av utställningsmiljöer baserad på de konstverk som stått till projektets förfogande.

Användartillvändhet och andra perspektiv på en digital webbplats: Konstvetaren Karin Wagner och interaktionsdesignforskaren Sara Ljungblad utredde hur en webbplats kan utformas så inkluderande som möjligt, och andra sätt varigenom kulturarvsmaterial kan förmedlas till allmänheten.

Bilden av Arosenius: Undertecknad studerade vilka bilder av konstnären

som vuxit fram i artiklar, utställningskataloger och böcker (dock inte recensioner och tidningsartiklar; de viktigaste arbetena var författade av Sven Sandström 1959, Margaretha Rossholm Lagerlöf 1978 och Björn Fredlund 2009). Studien inbegrep också Arosenius egna bemödanden att framställa sig själv och etablera sina konstnärsroller. För en beskrivning av projektets alla delar, deltagare, händelser och publikationer se aroseniusarkivet.se/projekt.

Hur den digitala tekniken kommer att påverka framtidens museer är svårt att sja om mer än i enskildheter. Som så ofta kan det vara informativt att se på liknande tillfällen tidigare i historien, och då i synnerhet på fotografiets inverkan på museerna. I en berömd artikel om ”Konstverket i den mekaniska reproduktionens tid” framhöll Walter Benjamin 1935 att den svårdefinierade men suggestiva *aura* som omger ett konstverk i original förfaller och förflackas av reproduktioner. Enligt det resonemanget skulle konstverket förflyktigas ytterligare i vår tid av digital reproduktion.

Men samtidigt underströk Benjamin att reproduktionen gör det möjligt för originalet att möta mottagaren på halva vägen, och museimannen Peter Walsh har framhållit att man bör förstå konstverkets aura på ett helt annat sätt. Enligt Walsh förtog inte den fotografiska reproduktionen konstverkets aura utan tvärtom: den skapade auran. Före fotografiet byggdes museer kring samlingar som av någon orsak kommit till stånd, i regel med fokus på nationen, regionen eller liknande. Vid mitten av 1800-talet kunde museerna i stället börja presentera konsthistoriska sammanhang och inrikta sig på den stora konsten – eftersom de inte längre var begränsade till de egna föremålen utan kunde utnyttja reproduktioner för att ge de stora sammanhangen och teckna den konsthistoriska utvecklingen. Fotografiet åstadkom påtagliga förskjutningar i värdehierarkierna: mindre åtkomliga verk blev nu tillgängliga och kända, och deras roll i konsthistorien kunde preciseras – med fog eller inte. Verk som var särskilt lämpade för reproduktionens medium kunde kanoniseras – till och med färgskalor kunde nu styra ett föremåls placering i värdeskalen.

Samtidigt etablerades med den fotografiska reproduktionen nya praktiker och värderingar kring de ursprungliga föremålen. Tidigare hade man brukat förbättra konstverk genom att till exempel ersätta saknade delar av statyer eller retuschera målningar. Men med fotografiet kom en föreställning om vikten av originalet i dess faktiska, ursprungliga skick, där fotot dokumenterade skador och slitage snarare än att det rekonstruerade en idealbild. Museernas praktik blev så att ställa ut original utan att ”förbättra” dem; originalens skador och brister blev snarare tecken på deras originalitet och autenticitet.

Ju mer ett konstverk reproducerades, desto starkare blev enligt det resonemanget dess aura, i rak motsats till vad Benjamin hävdade. Och som Walsh konstaterar: på motsvarande sätt lär konstverkets aura förändras när det så mycket lättare reproduceras och sprids med digital teknik. Det finns goda skäl att utforska såväl den digitala reproduktionens och presentationens potentialer som dess risker. I all sin efemära binaritet kan digitala reproduktioner erbjuda:

Tillgänglighet: Det är inte vem som helst som kommer åt att se alla konstverk i olika arkiv. Om de är offentligt utställda är det fortfarande en apparat av varierande besvär att söka sig fram till dem.

Tid för uppmärksamhet: I en museiutställning begränsas upplevelsen av konkreta omständigheter som hur föremålen är utställda, hur stora de är, hur god plats det är framför dem, hur trötta benen har hunnit bli. Vid bildskärmen har betraktaren obegränsat med tid att studera verket, därtill möjlighet att förstora det och fördjupa sig i varje detalj.

Överblick: Ett museum erbjuder viss information om verket, om det ingår i en katalog kan den vara utförligare, men den överblick besökaren får är styrd av utställarens urval och värderingar. En digital utställning kan erbjuda en mångfald av information kring verket och olika sökvägar som ger möjlighet att gå utöver de ansvarigas förståelsehorisont.

Kontext: Även kontexten är styrd av utställaren. En digital utställning kan ge användaren möjlighet att låta verken ingå i ständigt nya kontexter och kombinera arbeten från samma tid – med samma motiv, samma personer, i samma teknik, i samband med förstudier, anteckningar, brev – med andra verk som liknar på ett eller annat sätt.

Format: På museet kan små målningar vara svåra att se ordentligt och begrunda noggrant. Fler och fler museer ger tillgång till sina samlingar på webben, men i regel återges alla målningar som lika stora: det blir omöjligt att förstå relationen mellan konstverken. En målare som Arosenius arbetade oftast i mycket små format. Målningen ”En kålmask” är till exempel 5,5 x 8 centimeter, medan ”Lyckans guldgosse” är 60 x 40 centimeter. Hur klargör man det om båda bilderna blir lika stora på skärmen?

Det ska förstås understrykas att de här nämnda möjligheterna också innebär inskränkningar. De bilder man får tillgång till medger nära studium av vissa aspekter, men fångar inte allt en granskning av originalet kan ge. De kontexter som erbjuds är i grunden baserade på praktiska begränsningar och teoretiska försanthållanden hos utställaren. Hela upplevelsen styrs av en rad mer eller mindre synbara omständigheter som dikterat den specifika digitala konstruktionen. På så vis utgör webbplatsen bara ett i raden av olika frammananden – och så måste det vara.

Aroseniusarkivet erbjuder möjligheten att jämföra verken antingen som lika stora, eller i relativ storlek (i den mån vi har uppgifter om storlek). Startsidan växlar mellan huvudbilder av särskild signifikans, enligt en allt annat än objektiv bedömning, för Arosenius liv eller verk. Under denna huvudbild kan den som vill skrolla nedåt genom alla verk, slumpvis strukturerade men med företräde för konstverk framför dokument, och därifrån klicka sig vidare efter intresse.

Förutom denna inbjudan till oplanerade strövtåg, erbjuder startsidan en sökfunktion där användaren kan filtrera enligt samling, person, mo-



En kålmask (1908).



Lyckans guldgosse (1907).

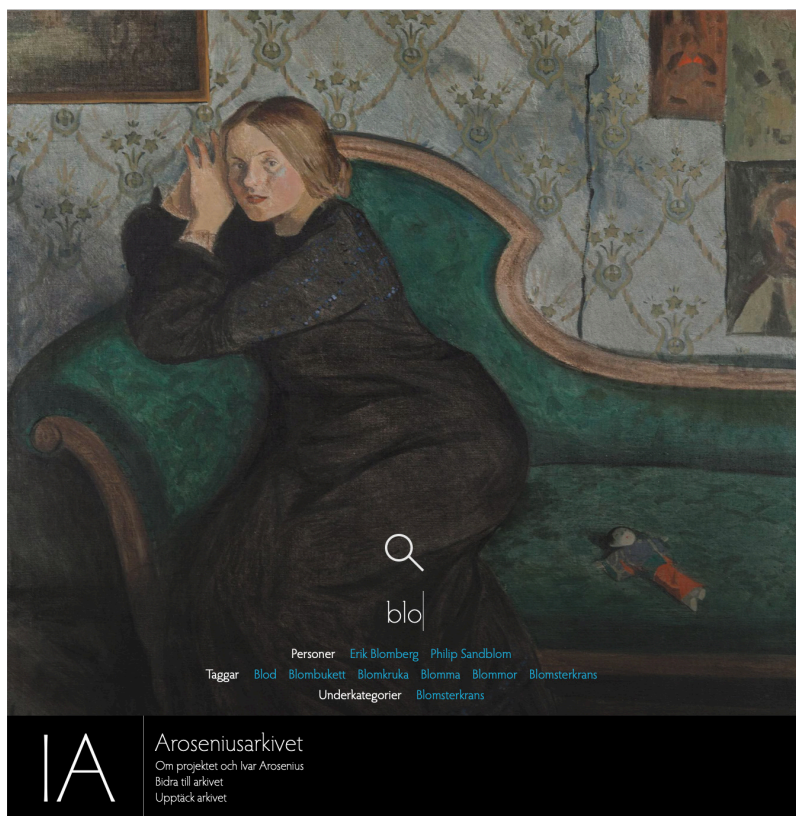
tiv, nyckelord med mera. Där går också att välja mellan *Tidslinje* – alla verk, foton och dokument organiserade år för år, *Galleri* – möjligheten att färdas genom alla verken eller stanna upp vid det som fångar intresset och gå vidare i annan riktning, *Katalog* – en mer traditionellt ordnad katalog över allt material, *Bildmoln* – en digital stjärnhimmel omfattande alla verk utifrån strukturlikhet, med möjlighet att filtrera eller zooma in på enskildheter och utforska vidare därifrån, och *Ordmoln* – en visualisering av de ord som förekommer i titlar och övrig metadata för vidare undersökning av föremålets sammanhang.

Varje gång besökaren tagit sig fram till en målning kan han eller hon hämta en högupplöst bildfil till sin egen samling eller söka sig till andra objekt relaterade till just den målningen beträffande innehåll, person, plats, dokumenttyp, samling med mera, eller helt enkelt bilder med en för datorn identifierbar strukturlikhet. Arbetet görs med öppna så kallade API:er (*application programming interface*), så att vem som helst kommer att kunna utnyttja bilderna i till exempel en egen applikation; konstnären kan frammanas i ständigt ny gestalt.

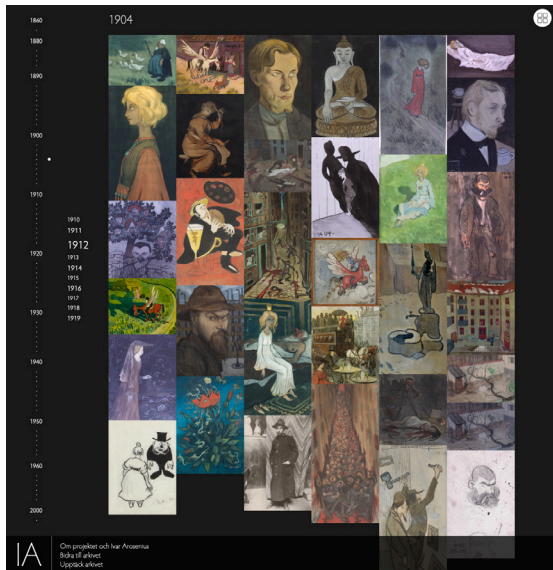
Detta är de huvudsakliga funktionerna, fler ska tillkomma. Pilotprojektet är långt ifrån fullständigt; uppgifterna om verken är inte alltid kompletta, bara ibland är titlarna Arosenius egna, och många verk har vi inte kunnat samla in – men genom omistlig hjälp av Arosenius barnbarn Astrid Torstensson och andra släktingar har vi kunnat fotografera en mängd målningar i privat ägo. Webbplatsen utvecklas stadigt – men kommer aldrig att nå en slutpunkt.

Hur etableras alltså kulturarv? Det är svårt att frånsäga sig ansvaret när man erbjuder en webbplats som aroseniusarkivet.se; det blir en del i konsekvreringen av konstnären. Samtidigt sker allt i avsikt att verken ska få tala så ljudligt som möjligt i egen rätt, och att användaren ska kunna välja vilka perspektiv som ska styra den bild av konstnären som framträder.

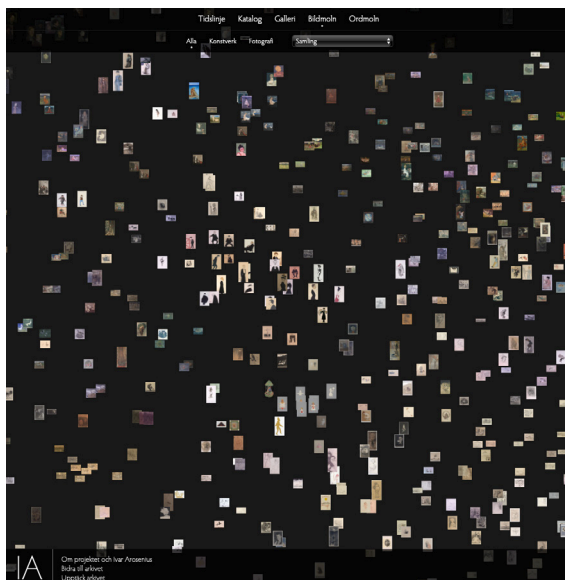
Centralt i projektet har alltså också stått frågan hur det kulturarv som konstnären Arosenius utgör har skapats tidigare, både av honom själv och av andra. Det förefaller tydligt att Arosenius etablerade sig med hjälp



Aroseniusarkivets startsida med sökfunktion.



Tidslinje.

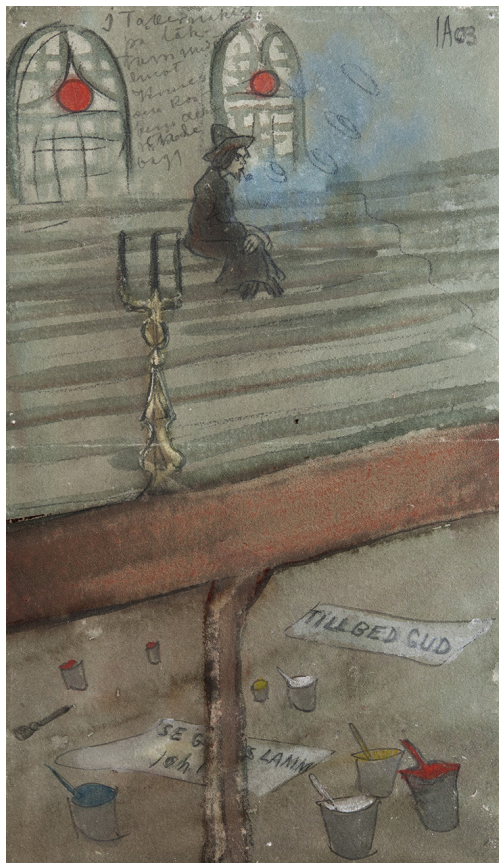


Bildmoln.

av det som konsthistorikern Nathalie Heinich kallat ”det vangoghska paradigmet”. Då Vincent van Gogh lämnade jordelivet vid 37 års ålder år 1890, hade han inte lyckats passa in i något traditionellt konstnärsideal, men efter sin död blev han i gengäld upphovet till ett helt nytt ideal. Uppmärksamheten och uppskattningen försköts från normalitet mot avvikelse, från konformitet mot unicitet, från framgång mot obegriplighet, från harmoni mot disharmoni och olycka, från anpassning mot utanförskap. Den bohemiska roll Arosenius utvecklade i sin tidiga karriär var tydligt utformad i denna linje. Den utanförstående konstnären porträtterar sig till exempel i ”Självporträtt på läktaren i Tabernaklet” (1903) och intar en mer demonisk position i ”Solnedgång” (samma år), där han som råttfångaren i Hameln blir ett hot mot samhället.



Solnedgång (1903).



Självporträtt i Tabernaklet (1903).

Arosenius bohemiska katteri och hans provokativa utspel väckte uppmärksamhet särskilt under de tidiga åren i Göteborg men också under hans tid i Stockholm. Efter hand justerade han emellertid sin roll påtagligt. I samband med att han gifte sig och fick en dotter 1906 började han måla i betydligt större format och strävade tydligt efter att vinna erkännande. Han gestaltade fortfarande okonventionella scener, till exempel i den stora "Rus" (71 x 125 cm) som han enligt Fredlund kallade för sin museitavla, men han gestaltade nu sig själv som en helt annan sorts konstnär, solid, kraftfull och ansvarstagande familjefar. Tydligast är det i hans självporträtt från 1908, där han placerar sig själv, kraftfull och auktoritativ med skägg och cigarr, framför landskapet vid hemmet i Älvängen – befolkat av hans fantasiska skapelser.



Rus (1906).

Arosenius fortsätter alltså att porträttera utanförskap, men han odlar inte utanförskapet personligen längre. Därtill utvecklar han motiv av helt annan art, inte minst de ofta exotiserande sagoserierna som helt förnyade genren. I den linjen inredde och etablerade Arosenius mycket medvetet hemmet. Carl Larsson hade etablerat hemmet som sin egen scen, och Arosenius vidareutvecklar framgångsrikt konceptet. Det är här han börjar måla dottern Lillan, skriver *Kattresan* (också en vidareutveckling av ett carllarssonskt koncept – se gärna projektets app för Iphone på hemsidan!) och arbetar fram sitt säregna sätt att följa den lillas perspektiv. Det är verken från denna tid som gjort Arosenius verkligt folkkär.

Vid sidan av metoden att inta Lillans perspektiv, utvecklar Arosenius också ett sätt att dra med sig betraktaren i det som förefaller vara faderns och konstnärens eget perspektiv. Han avbildar nästan aldrig sig själv med Lillan eller i hemmet, däremot kan han lämna spår som om han just stigit ur scenen och ställt sig på andra sidan staffliet för att måla den övriga familjen. Beträktaren följer naturligt med runt staffliet; tydligast kanske i ”Madonna” där Arosenius förefaller just ha lämnat sin stol vid bordet. Det är över lag genom sin frånvaro som fadern uttrycker sin hänryckning över dottern och hustrun – utom i en bild från 1906, där han böjer sig kärleksfullt över sitt lilla barn. Inte förrän man betraktar scenen mycket noga, ser man att hänförelsen är villkorad – spädbarnet har horn och svans (som Björn Fredlund uppmärksammade mig på).

Aroseniusarkivet.se gör det möjligt att följa, till exempel, Arosenius gestaltningar av sig själv eller hemmet genom en större mängd material än vad som tidigare stått till någons förfogande. Användaren ska kunna välja sitt perspektiv, eller följa verk associationsvis, utan ambition att nå ett särskilt mål. Samtidigt erbjuder arkivet en hel del av det som skrivits om Arosenius – och i det materialet framträder flera olika bilder av konstnären.

Arosenius etablerade sig som konstnärsbohem med hjälp av det vangoghiska paradigmet men övergav det efter hand. Efter hans död blev den vangoghiska bilden av honom den bestående, trots att han själv



Självporträtt (1908).



Lillan vid dörren (1908).



Flickan och ljuset (1907).

övergivit den. Det starkaste skälet var sannolikt att han och det mesta han gjorde postumt kom att tolkas genom hans förestående tidiga död. Han var hela tiden klart medveten om blödarsjukans hot, och han hade särskilt under den tidiga perioden haft starkt fokus på kontraster och för-tvivelan som i en del fall kan tolkas som uttryck för hans upptagenhet med döden. Han utnyttjade också blod som motiv i ett antal teckningar och målningar, ofta genom en mer eller mindre sofistikerad bearbetning av olika litterära schabloner. I en version bär han den tillbeddas bild i hjärtat samtidigt som hjärtat blöder, i en annan exploaterar han det brustna hjärtat och, än mer, det stulna hjärtat som genom hårdragen bokstavlighet



Madonna (1907).



Ivar med Lillan (1906).



Det brustna hjärtat (1901).



Självporträtt med pil i blödande hjärta (1902).

lämnar ett spår av blod, i en tredje orsakar en bildlig kärlekspil bokstavligt blodvite och i en fjärde sitter han nedslagen på ett sätt som antyder att han frimodigt men utan framgång stått med hjärtat i handen.

Arosenius använde också blod i andra sammanhang som tycks peka tydligare mot honom själv, främst ”Sankt Göran och draken” (1903) där jungfruns dräkt associerar till hans älskade Ester Sahlin. Blodet och den röda färgen har främst av Per Bjurström beskrivits som ett bärande drag hos konstnären, knutna till en medvetenhet om den nära förestående döden som skulle ha dominerat hans liv och konst. Detta väver in Arosenius i en förståelse som än mer förstärker det vangoghiska paradigmet han själv utnyttjade under de tidiga åren men sedan lämnade. Bruket av blod är otvetydigt, men frågan är i vad mån målningarna kan ses som belägg för ett specifikt sinnestillstånd. År 1958 beskrev hans änka konstnärens aggression mot målarskolorna, kritiken och den oförstående omvärlden som uttryck för hans irritation över att bli störd, och betonade: ”han hade inget av den ångest som nu ständigt är på tal. Han led varken av depressioner eller dödsrädd. Det fanns inget neurotiskt i hans väsen.” Två konstnärsroller tycks stå emot varandra.



Självporträtt med Ester Sahlins bild (1903).



Självporträtt hjärta i handen (1903).

Olika bilder av Arosenius låter sig alltså frammanas ur hans verk och ur receptionen av dem. De synliggör de processer varigenom kulturarv byggs och byggs om. Genom att kombinera arkiven och erbjuda redskap för att utforska materialet, avser aroseniusarkivet.se att ge allmänhet och forskare tillgång till ett större underlag för egna frågor, perspektiv och undersökningar. Det breda tillgängliggörandet av kulturarv är inte oproblemiskt: tidsbundna särdrag som kvinnoförakt och antisemitism förekommer i riklig mängd i vårt förflutna. Bör inslag censureras, gömmas undan eller tvärtom lyftas fram och genomlysas? Det generella problemet är ju att när stora mängder data tillgängliggörs, saknas i regel utrymme och tid för den sortens granskning och bearbetning. Detta är en av den

storskaliga digitaliseringens motsättningar: genom att öppna upp nya material för forskningen får vi nya möjligheter att granska och bearbeta äldre tiders ideologiska preferenser, skygglappar och blinda fläckar. Men vi får samtidigt stora mängder ideologiskt indränkt kulturarv i ofiltrerad och okommenterad form.

Detta pilotprojekt föreslår några tillvägagångssätt och redskap för att tillgängliggöra kulturarvet – och sådana kommer ju att utvecklas och förbättras påtagligt. Riksantikvarieämbetet och Nationalmuseum arrangerade 2019 ett seminarium om ”Innovativa användargränssnitt för kulturarvssamlingar” där aroseniusarkivet.se utgjorde ett av underlagen för planering av museernas metoder att sammanföra allmänheten med kulturarvet genom nya metoder. Diskussionen om hur vi kan öppna upp museernas samlingar och introducera kulturarvet i nya former har pågått länge, men den berikas ständigt av nya tekniska möjligheter.

Föredrag den 3 december 2019



Sankt Görans draken (1903).

- AROSENIUS, EVA 1958. "Min man – Ivar Arosenius", *Julstämning. 50-årsminnet av Ivar Arosenius*, Göteborg, s. 32–33.
- BENJAMIN, WALTER 1969. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (orig. 1935), i *Illuminations. Essays and Reflections*, red. Hannah Arendt, övers. Harry Zohn, New York, s. 217–251.
- BJURSTRÖM, PER 1978. "Kring några bildidéer", i *Ivar Arosenius*, Stockholm, s. 15–66.
- FREDLUND, BJÖRN 2009. *Ivar Arosenius*, Stockholm.
- LATOUR, BRUNO 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford.
- LATOUR, BRUNO & ADAM LOWE 2011. "The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through its Facsimiles", i *Switching Codes. Thinking through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, red. T. Bartscherer & R. Coover, Chicago, s. 275–297.
- ROSSHOLM [LAGERLÖF], MARGARETHA 1978. "Arosenius' sagor", i *Ivar Arosenius*, Stockholm 1978, s. 67–123.
- SANDSTRÖM, SVEN 1959. *Ivar Arosenius. Hans konst och liv*, Stockholm.
- WALSH, PETER 2007. "Rise and Fall of the Post-Photographic Museum", i *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*, red. Fiona Cameron & Sarah Kenderdine, Cambridge, Mass., s. 19–34.