

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och kommunikation |
Examensarbete och artikel för magisterprogrammet i Konstvetenskap,
30 hp | Höstterminen 2009

Det lågas pånyttfödelse

– om renässansens uttryck i det nederländska
genremåleriet

Av: Emelie Arendorff Runnerström
Handledare: Charlotte Bydler

Abstract:

The aim of this thesis is to expand the understanding of 16th century Flemish art by approaching paintings by artists Pieter Aertsen (1508-1575), Joachim Beuckelaer (1533-1574) and Pieter Bruegel (c. 1525-1569) from a different perspective. This is done by extending the discourse of art history, into a discourse of literary history and primarily 16th century novels by authors such as François Rabelais and Miguel de Cervantes. The paintings are studied in relation to these 16th century novels, by comparison and as a testament of this specific time period. A widening contextualization is also constructed in which a connection to the expression of the carnivals ambivalent form, as well as the notion of lower classes is explored.

These alternative readings utilize a theoretical basis in Michail Bachtin, Svetlana Alpers and Walter Gibson, among others. The thesis also sets out from a hermeneutic point of view as well as a critical analysis of the discourse of art history. The general understanding of these paintings, formed through the discourse of art history, is questioned and reevaluated in the meeting and clash between art and literature. The thesis concludes that the ways these paintings have been viewed and understood, in studies of art history, have been too narrow to produce a full understanding of these diverse expressions of an equally diverse period in time. A foundation for a new conception of the renaissance is thereby formed; a conception that promotes further studies.

Keywords: Pieter Bruegel, Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, Michail Bachtin, François Rabelais, Walter Gibson, Renaissance, Carneval, Netherlands, popular culture.

Abstract:	1
Inledning	3
Forskningsläge	3
Problemformulering	10
Material	11
Metod	12
Alpers, Bachtin och Gibson - alternativa tolkningsvägar	14
Svetlana Alpers och det deskriptiva måleriet.....	15
Michail Bachtin om skrattet hos François Rabelais.....	16
Walter Gibson om skrattet hos Pieter Bruegel.....	17
Nederländerna och Antwerpen under 1500-talet	18
I censurens frånvaro - karnevalens frigörande roll	18
Krossade bilder och tolerans - reformationens Nederländerna.....	20
Gallerier och signaturer.....	22
Det karnevaliska hjulets förintande och pånyttfödande funktion	24
Konsthistorieskrivningens italienska verktyg, konstverkens hybridmotiv och François Rabelais pånyttfödande av tingen	24
Målningarna som satirer - klassfunktioner och Miguel de Cervantes Don Quijote .	32
Målningarna som didaktiska budskap - karnevalens ambivalenta världsbild, François Rabelais om Sokrates fulhet och William Shakespeares karnevaliska par	38
Slutsats och slutdiskussion.....	50
Sammanfattning	52
Bildbilaga.....	55
Litteraturlista.....	61
Litteratur:	61
Bildkällor:	63

Inledning

Den nederländska 1500-talskonsten har i århundraden sysselsatt och förbryllat konsthistoriker. Målningar av bland andra Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516), Pieter Bruegel (ca. 1525-1569) samt deras kollegor Pieter Aertsen (1508-1575) och Joachim Beuckelaer (1533-1574) har tolkats och omtolkats ett antal gånger i försöken att förstå de egenartade motiven. Samtidigt går det också att spåra hur det i konsthistoriens försök att tyda dessa bilder finns en genomgående tolkningsmodell som börjar och slutar i samma ände. Slutsatserna kring konstverken blir ständigt desamma, även i den senaste litteraturen.

I 1500-talets skönlitteratur – François Rabelais (ca 1494-1553), Miguel de Cervantes (1547-1516) och William Shakespeare (1564-1616) för att nämna några – finns liksom hos den nederländska konsten ett intresse för och en fokusering på det låga: smuts, människokroppen, mat och festande. Ändå skiljer sig den litteraturhistoriska och den konstvetenskapliga forskningen åt i synen på och tolkningarna av denna kulturhistoriska periods uttryck. Att jämföra och sammanföra dessa synsätt torde ge nya möjligheter att förstå såväl konstverken som renässansen och dess olika pånyttfödande egenskaper.

För en förståelse av det problem som finns i den konsthistoriska forskningen kring de här uttrycken kommer forskningsläget att vara det första nedslaget i inledningen. Därpå följer själva problemformuleringen, det material som behandlas och slutligen förklaras undersökningen utförande i metodavsnittet.

Forskningsläge

Att få en total översikt av forskningsfältet kring denna konst och dess uttryck är en omöjlighet, då tidsspannet på cirka femhundra år har resulterat i en närmast oändlig mängd litteratur kring ämnet. Källor som är samtida med konstnärerna är svåra att hitta, dels då det ligger så långt tillbaka i tiden och dels då de ofta är skrivna på språk som jag inte behärskar. Det är även avsevärt lättare att hitta källor om Bruegel än om Aertsen och Beuckelaer, vilka tenderar att hamna i skuggan av Bruegel som hans ”efterföljare”. Av de källor jag undersökt och läst framgår tydligt hur tolkningarna av och synen på den nederländska renässanskonsten ständigt intresserat konsthistoriker och utsatts för omprövningar, dock med snarlika resultat.

I en av de tidigaste källorna som går att finna beskriver målaren och poeten Karel van Mander i sin *Schilder-Boeck* (1603-1604) Bruegels målningar som fulla av ”skrattvärde”, man kan inte låta bli att skratta när man ser dem (*lacchens weerd*).¹ Att ”lacchens weerd” också skulle kunna förstås som ”skrattretande” är riktigt. Men eftersom van Manders övriga åsikter om Bruegel är positiva får vi anta att ordet ”skrattretande” även det är att betrakta som någonting positivt. I formen av att det retar eller lockar till skratt på ett positivt vis passar det bättre ihop med de övriga uttalandena och detta är förmodligen närmre dess rätta innebörd. Att van Mander var mycket förtjust i och uppskattade såväl Bruegels som Aertsens och Beuckelaers målningar framgår tydligt.

När vi några århundraden senare möter synen på den nederländska och flamländska konsten hos Roger Fry (konstnär och kritiker samt medlem i Bloomsbury-gruppen) i texten *Flemish Art*, först publicerad 1927, blir det tydligt att det är den italienska renässansens konst som har börjat ta över som norm för hur denna tids stil och uttryck bör te sig. I texten beskriver Fry den nederländska och flamländska konstens intresse för vardagsföremål och påpekar att denna ”everyday vision” inte är någonting de stora mästarna har ägnat sig åt, dessa ägnar sig istället åt att undersöka universella sanningar.² Pieter Bruegel får utstå en hel del kritik, Bruegel är för Fry ”... an illustrator rather than an artist”, och även om Bruegel har vissa samhällskritiska kvalitéer så har hans konstverk varken någon essentiell bildmässig klass eller något av den harmoni som den italienska renässanskonsten präglas av.³ Om Aertsen och Beuckelaer har Fry ingenting mer att säga än att de följer i Bruegels spår.⁴

Synen på Bruegels målningar i den bara två år tidigare texten *The drawings of Pieter Bruegel the elder* (1925) av konsthistorikern Charles de Tolnay är betydligt mer positiv. Bland annat talar de Tolnay om Bruegels ”cosmic experience” och att Bruegels teckningar präglas av hur ”... the cosmic is no longer revealed in the form of medieval God, but in that of a freshly interpreted nature”.⁵ Däremot märker vi samma hänvisning till Italien. Texten börjar med att beskriva hur Bruegel får denna medvetenhet om världen

¹ Karel van Mander, *Schilder-boeck*, [1604] (Doornspijk: Davaco, 1994), 267.

² Roger Fry, *French, Flemish and British Art*, [1927] (London: Butler and Tanner, 1951), 120.

³ Fry, [1927] 1952, 121.

⁴ Fry, [1927] 1952, 123.

⁵ Charles de Tolnay, *The drawings of Pieter Bruegel the elder, with a critical catalogue*, [1925] (New York: The Twin Editions, 1952), 43.

genom en resa till Italien.⁶ de Tolnay fokuserar sig också på Bruegels landskap snarare än de sociala situationer han avbildat. Även i den mer historiskt betonade redogörelsen över medeltidens slutskede i historikern Johan Huizingas *Ur medeltidens höst: studier över 1300- och 1400-talens levnadsstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna (Herfstij der middeleeuwen)* från 1919 möter vi en värderande och kontrasterande syn på skillnaderna mellan konsten i Italien och Nordeuropa. Huizinga konstaterar att "... det är nu en gång inte så lätt för fransmännen att efterlikna antiken som för dem, vilka fötts under Toscanas sol eller i Colosseums skugga".⁷

Förmodligen är det konsthistorikern Jacob Burckhardt som i sin numera klassiska *The Civilization of the Renaissance in Italy: an Essay (Die Kultur der Renaissance in Italien)* (1878) gör den för konstvetenskapen mest inflytelserika fokuseringen på Italien. Burckhardt lägger tonvikten på renässansen som ett pånyttfödande av antikens estetiska värden⁸ vilket kanske kan sägas om den italienska renässansens kultur, men inte riktigt passar för den nederländska. Dessa tidiga kommentarer kring konstverken där fokus kanske främst ligger på skillnaden mellan den nederländska och den italienska renässanskonsten följdes av en period då konstverkens motiv och detaljer uttolkades.

Konsthistorikern Erwin Panofsky är den mest tongivande för det stora fält av ikonologiska tolkningar som utvecklats kring dessa bilder. I sin *Early Netherlandish Painting* (1952) argumenterar Panofsky för att de tidiga nederländska konstnärerna skapar i ett system av mer eller mindre dold symbolism. Bruegel är dock bara kort omnämnd i samband med sina målningar av årstiderna⁹ och varken Aertsen eller Beuckelaer finns med i den annars till sitt omfång imponerande volymen. Panofskys tolkningsteorier möjliggjorde ett återupptagande av den här typen av konst som intellektuell och meningsfull, men har förmodligen också bidragit till synen på den som ett kristet moraliserande.

⁶ de Tolnay, [1925] 1952, 7.

⁷ Johan Huizinga, *Ur medeltidens höst: studier över 1300- och 1400-talens levnadsstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna*, [1919] (Stockholm: Prisma, 1986), 33.

⁸ Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy: an Essay*, [1860] (Canada: Batoche Books, 2001), 135 - 232.

⁹ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press cop. 1953), 34.

I den moraliserande synen på de här konstverken är ofta satiren starkt betonad. I bilderna av fulla människor med förvridna ansikten, mat, skräp, varor till salu, uppsluppen dans och förtärande av mat och dryck verkar det lätt att läsa in en håfullhet eller en sarkastisk ton. Konstvetaren Margaret Sullivan skriver exempelvis i sin *Bruegel's peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance* (1994) om Bruegels konst som satirisk och i det närmaste antihumanistisk. Sullivan argumenterar för detta genom en undersökning av hur Bruegels samtida och närstående måste ha uppfattat och förstått hans konstverk.¹⁰ Sullivan påpekar däremot också att satiren under denna period inte enbart är någonting negativt, ihop med satiren hör filosoferandet - satiren för ner filosofin till jorden och gör den tillgänglig.¹¹

Konsthistorikern Michael Baxandalls *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (1985) var en banbrytande bok för en tolkningstradition där konstverken förklaras utifrån sin egen samtida kontext. För att förstå konstverken menar Baxandall att vi måste förstå dess sociala och kulturella tillhörighet. Att bara *beskriva* en bild och dess "effekter" på betraktaren är för Baxandall i viss mån att reducera den, eftersom vi väljer vilka delar av bilden vi tar upp, och i vilken ordning vi tar upp dem.¹² Problemet med att *förklara* bilder utifrån Baxandalls teorier är att vi nödvändigtvis också förhåller oss på olika sätt till bildens historiska kontext, och vilka delar av denna kontext vi väljer att ta upp. Exempelvis skiljer sig synen på satir åt hos olika forskare i den här uppsatsens undersökning.

Keith Moxey är konsthistoriker och en av de forskare som har uppmärksammat satirens och karnevalens roll i den nordeuropeiska renässansen i sin undersökning av de tyska träsnitten från denna tid. I *Peasants, Warriors and Wives: Popular Imagery in the Reformation* (1989) argumenterar Moxey för de tidigare åsidosatta träsnittens viktiga del i historien som medel- och överklassens sätt att sprida reformationens budskap till den breda massan. Moxey behandlar även träsnitten i relation till ett för tiden mycket viktigt samhälleligt inslag, nämligen karnevalerna. Karnevalens roll som ett vändande av världen upp och ner behandlas här i samband med "satiriska" bilder på ett vändande av

¹⁰ Margaret A. Sullivan, *Bruegel's peasants: art and audience in the northern renaissance* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994), 5.

¹¹ Sullivan, 1994, 105.

¹² Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (Warwickshire: Yale University 1986) s. 6.

könsmaktordningen.¹³ Även de träsnitt som behandlar bönder på ett ganska karnevaliskt vis uppmärksammas och tolkas som ett uttryck för klassordningen, på böndernas bekostnad. Moxey menar att träsnitten måste ha fungerat som ett roande (satiriskt) sätt för överklassen att konfirmera suveräniteten i sin egen klasstillhörighet.¹⁴

Larry Silvers är konsthistoriker med särskild inriktning på nordeuropeiskt måleri under renässansen. Genom att kartlägga 1500-talets framväxande konstmarknad, det ekonomiska läget och de nya tryckteknikerna beskriver han i *Peasant scenes and landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market* (2006) hur den nederländska renässansens genremåleri uppstått. Silver spårar den gradvisa förändringen bort från religiösa motiv i vad han kallar ”hybridbilder”, där vägen från en bild med ett religiöst huvudmotiv till en bild med ett vardagsmotiv sker genom bilder där det religiösa sätts in i en vardagsscen, eller tvärtom. Dessa bilder är alltså hybrider, båda religiösa och vardags- eller landskapsbilder. Silver lägger också stor vikt på det under den här tiden alltmer växande fenomenet att signera sina bilder och den specialisering av konstnärerna som följde av detta.¹⁵

Även Rembrandt har fått en liknande undersökning i konsthistorikern Robert W. Baldwins artikel *On earth we are beggars, as Christ himself was* där Baldwin försöker reda ut Rembrandts förkärlek för tiggare, invalider och vagabonder.¹⁶ Baldwin kopplar bland annat detta till den välgörenhet som fick en alltmer växande spridning i Holland under 1600-talet, samt protestantismens uppfordran att känna medlidande med tiggare eller invalider.¹⁷ Baldwin hävdar samtidigt att konsten tematiserar skräck och satir i relation till dessa tiggare. Hur förklarar man glappet mellan dels en i samhället växande välgörenhet och uppmaning till medlidande och dels en konst som, enligt Baldwin, visar helt motsatta relationer till tiggare och invalider?

I en senare publicerad artikel från 1986, *Peasant Imagery and Bruegel's "Fall of Icarus"* närmar sig dock Baldwin Bruegels porträttering av bönder på ett annat sätt än

¹³ Keith Moxey, *Peasants, Warriors and Wives: Popular Imagery in the Reformation* (Chicago, Ill. University of Chicago Press, 1989), 101-127.

¹⁴ Moxey, 1989, 66.

¹⁵ Larry Silver, *Peasant scenes and landscapes: the rise of pictorial landscapes in the Antwerp art market* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006), 227.

¹⁶ Robert W. Baldwin, ”On earth we are beggars, as Christ himself was”, *Konsthistorisk tidskrift* vol. 1985-1986. no. 54-55 (1985): 122.

¹⁷ Baldwin, 1985, 123.

Rembrandts bilder av tiggare. Här kritiserar Baldwin hur den senare forskningen har undersökt en tradition av överväldigande negativa bondeavbildningar.¹⁸ Istället vill Baldwin tolka Bruegels bönder som ett uttryck för den nordiska renässansens intresse för den arbetande bonden. De arbetande bönderna representerar en känsla för individens plats i livet och samhället, sin (till skillnad från Ikaros) självkänedom.¹⁹ Däremot finns även hos Baldwin en negativ tolkning kring festande bönder.

Hos konsthistorikern Görel Cavalli-Björkman finns en läsning av Beuckelaers bilder som kristet moraliserande. I artikeln *A Fishmarket by Joachim Beuckelaer* från 1986 påpekar Cavalli-Björkman att Aertsen och Beuckelaer ville göra en åtskillnad mellan verklighetens gods och de spirituella värderingarna, där de spirituella värderingarna naturligtvis är den mer korrekta vägen att följa.²⁰ De ikonologiska tolkningarna har medfört en syn på konstverken som moraliserande, satiriska eller didaktiska. Det kanske främsta problemet med detta är att läsningarna tenderar att ständigt följa samma spår, detta märks även i de mer baxandallska tolkningarna vilka också drar slutsatser kring negativa betydelser i målningarna.

På vilka andra sätt skulle man då kunna tolka de här målningarna? Varför skiljer sig synen på renässansens konstverk och skönlitteratur åt? Svetlana Alpers är även hon konsthistoriker men poängterar i *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983) för att den holländska 1600-talskonsten inte kan tolkas utifrån de italienska premisser man annars förknippar med renässansen. Detta har ständigt skett i konsthistorien, studierna av holländsk konst sker genom tolkningsmodeller anpassade efter den italienska.²¹ Den ikonografiska metoden detta medfört, där man sedan den ovan diskuterade Panofsky har tillskrivit dessa bilder en dold mening eller ett dolt budskap passar enligt Alpers inte alls denna konst, eftersom "... northern images do not disguise meaning or hide it beneath the surface but rather that meaning by its very nature is lodged

¹⁸ Robert W. Baldwin, "Peasant Imagery and Bruegel's 'Fall of Icarus'" i *Konsthistorisk tidskrift* (Stockholm: Bonniers, 1985), 101.

¹⁹ Baldwin, 1985, 101-106.

²⁰ Görel Cavalli-Björkman, "A Fishmarket by Joachim Beuckelaer" i *Konsthistorisk tidskrift* (Stockholm: Bonniers, 1986): 118-119.

²¹ Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), xix.

in what the eye can take in...”.²² Från Svetlana Alpers argument som också skulle kunna gälla för det nederländska renässansmåleriet är steget inte långt till filosofen, litteraturvetaren och semiotikern Michail Bachtin och hans syn på karnevalen, skrattet, satiren och det låga.

Bachtin, som hör till litteraturvetenskapen och inte har samma tvång att förhålla sig till den italienska renässansen som konsthistorien, presenterar en annorlunda syn på renässansen i *Rabelais och skrattets historia (Tvortjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja Renessansa)* från 1965. Bachtin är exempelvis noga med att de Rabelaiska bilderna av folk, karnevaler, fylla och överflöd inte får ses som eller användas för satiriska syften, för ”... i sådana fall försvagas den positiva polen i de ambivalenta bilderna”.²³ Med ”ambivalent” menar Bachtin dessa ”bilders” sätt att uttrycka livets dubbelhet, döden ses som en nödvändig och inte bara negativ del av livet och en förutsättning för födelsen.²⁴ Bachtin kallar denna estetik för materiellt-kroppslig, det höga blir lågt och det låga blir högt i en uppochnedvändning som är lika mycket negativ som positiv. Bachtin är inte ensam om att se på renässansens skönlitteratur på ett karnevaliskt och ambivalent sätt, med moral och värderingar långt ifrån kristendomens. Erich Auerbach, litteraturvetare och professor i filologi, skriver i *Mimesis* (1946) om Rabelais att det är det ”... triumferande jordiska livet som är föremål för hans realistiska efterbildning, och detta är absolut antikristet”, det revolutionerande är ”uppluckringen av sättet att se, känna och tänka [...] som inbjuder läsaren att ta befattning med världen och dess myller av händelser”.²⁵

En tolkning av Bruegels (men också Aertsens och Beuckelaers) bilder i en lite mer Bachtinsk anda har gjorts av konsthistorikern Walter S. Gibson. I *Pieter Bruegel and the art of laughter* (2006) ser Gibson på Bruegels bilder ur ett komikens perspektiv. Gibson granskar skrattets roll i Bruegels samhälle och funderar över de moraliseringar som tidigare gjorts kring karnevaler, fester och bönders närvaro i Bruegels bilder. När byborna i Bruegels bild *Hoboken Kermis* porträtteras som ”drunk as beasts”,²⁶ ställer Gibson

²² Alpers, 1983, xxiv.

²³ Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, [1965] (Gråbo: Anthropos, 1986), 71.

²⁴ Bachtin, [1965] 1986, 71.

²⁵ Erich Auerbach, *Mimesis*, [1946] (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2005), 291.

²⁶ Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the art of laughter* (Berkeley: University of California Press, 2006), 83.

retoriskt frågan: ”Is it possible that Bruegel’s contemporaries did not take this judgement as seriously as modern scholars do?”²⁷ Det Gibson till skillnad från Bachtin inte fäster så stor vikt vid är ambivalensens roll i ”världen uppochner”, eller hur skrattet i en Bachtinsk anda bara är en del av en cykel vilken leder genom och förbi både döden och födelsen. Samma sak gäller för Keith Moxeys *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the Rise of Secular Painting in the Context of Reformation* (1974) där Aertsen och Beuckelaers bilder tolkas som fulla av skratt på ett enbart positivt glädjande plan.

Förutom ovan nämnda böcker finns naturligtvis också ett oändligt antal artiklar, läroböcker och utställningskataloger. Vad gäller brev, räkningar, papper på beställningar eller inventariepapper kring konstverken har jag inte möjlighet att läsa dessa på originalspråk utan får då förlita mig till sekundärkällor. För att också skapa en bakgrund och en kontextualisering till konstverken genom epokens religiösa och samhällsliga tillstånd har jag hjälp av böckerna *Reformation, Revolt and Civil War in France and the Netherlands 1555-1585* (1999) av historikern Philip Benedict (red.) och *Tolerance and intolerance in the European Reformation* (1996) av historikerna Ole Peter Grell och Bob Scribner.

Frågan är vad som skulle hända om vi använde oss ännu mer av Bachtin för att förstå dessa bilder. Vad skulle hända om vi anammar både Alpers tankar om den Nordeuropeiska konstens ”ickesymbolism” och Bachtins karnevaliska hjul?

Problemformulering

Konsten under 1550-talet i Nederländerna har genom århundradena tolkats ett otal gånger. Oftast har den setts som satirisk (i en övervägande negativ mening av ordet) eller ansetts kretsa kring ”... det kraftigt ökande italienska inflytandet och studiet av antiken”²⁸ där målningar som Bruegels eller Aertsens ”... skall ses som allegorier, där det religiösa motivet är en moraliserande kommentar till förgrundens materiella överflöd”²⁹.

Samma periods skönlitteratur, här Rabelais, har tolkats annorlunda. Där är grotesken, eller det karnevaliska, ett uttryck där ”Den existerande världen raseras för att kunna

²⁷ Gibson, 2006, 83.

²⁸ Nils-Göran Hökby, Utställningskatalog för Nationalmuseum: *Bruegels tid – Nederländsk konst 1540-1620* (Nationalmuseum 1984), 8.

²⁹ Hökby, 1984, 55.

pånyttfödas och förnyas”.³⁰ Denna tillsynes märkliga separation mellan synen på litteratur och konstverk, vilka i sina bildspråk påminner så mycket om varandra, väcker frågor. Vad kan man med hjälp av Alpers, Bachtins och Gibsons ovan nämnda resonemang tillföra och förändra i synen på de här konstverken?

Jag vill med stöd i litteraturvetenskapliga tolkningar av renässansuttryck kritisera och vidga den dominerande konstvetenskapliga förståelsen för dessa konstverk. Med detta går jag bortom de konstvetenskapliga undersökningar som på olika sätt utgår från jämförelser med det italienska renässansmåleriet och därför blir reducerande. Jag vill se om det här inte finns ett annat användande av och ett nytt sätt att förstå renässansens pånyttfödande egenskaper än den som tidigare konsthistoriker oftast har använt sig av.

Material

Det finns en oerhörd mängd bilder att välja bland från perioden. För att avgränsa mig bland dessa har jag dels valt en geografisk plats, Nederländerna (och däri främst Antwerpen), och dels en form av stiluttryck, genremåleri. Därifrån har jag genom undersökningar av ett antal konstnärer och deras verk valt konstnärerna Pieter Aertsen (1508-1575), Pieter Bruegel d.ä. (ca 1525-1569) och Joachim Beuckelaer (1530-1574) eftersom de tydligt samstämmer med det konstnärliga uttryck jag vill åt. Dessutom ligger dessa tre konstnärer varandra nära såväl geografiskt som tidsmässigt. Deras estetiska uttryck är mycket likartade sinsemellan och de har en hel del gemensamt uttrycksmässigt med den skönlitteratur som ovan nämndes. De avbildar ätande och drickande, folk (bönder), fester och karnevaler varför de passar väl för undersökningens syfte. Målningarna från den här perioden har inga originaltitlar, titeln på samma verk varierar även mellan olika litteratur kring dem. För enkelhetens skull kommer därför de titlar som används i uppsatsen i huvudsak vara de svenska titlar som Nationalmuseum använder sig av i utställningen och katalogen *Bruegels tid*. De konstverk jag inte hittat svenska titlar på direktöversätts i möjligaste mån från den titel som används i min huvudlitteratur, då främst i Walter Gibsons *Bruegel and the art of laughter*. Pieter Aertsens *Äggdans* är exempelvis översatt från *Egg Dance*.

³⁰ Bachtin, [1965] 1986, 57.

Metod

Den valda typen av konstverk, vilken som hastigast kan beskrivas som marknads/köksscener, har ofta kategoriserats i konsthistorien genom att placeras i genrer som stilleben eller andra ”låga” genrer. Genrer fungerade dock inte på samma sätt under 1500-talet som idag. Under 1500-talet hade målerikonsten precis börjat vidga sig till motiv utanför de rent religiösa. Samhället såg också annorlunda ut och hade annorlunda värderingar, vilket den senare kategoriseringen inte har tagit hänsyn till. Bland annat har denna senare kategorisering medfört att bilder av den här typen ofta har tolkats utifrån en senare syn på smuts och grov folklighet, vilken generellt är negativt betonad. Genren stilleben som dessa typer av bilder ofta placeras inom är en kategori som ansetts tillhöra de lägsta inom målarkonsten. Kategoriseringar som dessa är den konsthistoriska diskursens sätt att utvärdera denna typ av konst och vad som kan sägas om den.

Bilderna har även i den senare forskningen tolkats på ett ikonografiskt vis. De olika detaljerna i motiven har därmed analyserats för att uppenbara dolda meningar i verken. Denna studie har däremot ett annat närmandesätt till dessa bilder. Keith Moxey beskriver den typ av metod som används i texten *Hieronymus Bosch and the "World Upside Down": The Case of The Garden of Earthly Delights*.³¹ Istället för att tolka meningen i Hieronymus Boschs bilder på allegorisk detaljnivå vill Moxey lägga fokus på bildens ”yta”, detaljernas roll i det stora.³² Svetlana Alpers argumentation i *The Art of Describing* är också till nytta för att förklara och motivera studiens närmandesätt till bilderna som inte kommer att ske utifrån italienska premisser. Likaså spelar Walter Gibsons teorier i *Pieter Bruegel and the Art of Laughter* en stor roll i studien. De i ”Forskningsläge” diskuterade tolkningarna kring konstverken kommer också att ifrågasätts och omprövas.

Studien kommer också använda, vilket kanske redan mer eller mindre redan framgått, en del skönlitteratur. Genom François Rabelais, Miguel De Cervantes och till viss del William Shakespeare eftersöks estetiska uttryckssätt som behandlar renässansen på samma sätt som mina valda konstverk, med en pånyttfödelse av det låga. Likheten i dessa uttryckssätt skulle kunna vara en del av samma estetik. Användningen av skönlitteratur är däremot ganska nedtonad. Skönlitteraturen fungerar som en extra möjlighet att belysa

³¹ ur: Norman Bryson, Michael Ann Holly och Keith Moxey, *Visual Culture – Images and Interpretations* (New England: Wesleyan University Press 1994).

³² Bryson, Holly och Moxey, 1994, 106.

konstens språk med litteraturens och se likheter samt skillnader i uttryck och värderingar. Både konsten och litteraturen vänder sig också till i stort sett samma grupp/klass inom samhället, den välutbildade eliten.

Fokus i uppsatsen ligger främst på konstverken, inte på konstnärerna. Gällande mitt förhållningssätt till det stora forskningsfält som finns kring renässanskonsten begränsar jag mig till den forskning som har störst relevans för min uppsats. Detta vill säga (främst tolkande) forskning kring mina utvalda konstnärer och deras konstverk: de ikonografiska tolkningar jag vill ifrågasätta och alternativa tolkningar jag vill problematisera eller utveckla.

Uppsatsen utgår därmed från såväl ett diskursanalytiskt som ett hermeneutiskt perspektiv. Filosofen Michel Foucault beskriver i *Vetandets Arkeologi (L'archéologie du savoir)* den typ av diskursanalys som sker i uppsatsen. Diskursen är för Foucault på många sätt språket. Det är språket och själva ”görandet” som formar och skapar diskursen.³³ Analyser och kritik av konsthistoriens närmanden till den nederländska renässanskonsten är därför central för att förstå hur diskursen har format begreppen och uttalandena kring dessa konstverk.³⁴ Detta i relation till litteraturvetenskapens förståelse av liknande uttryck är således delar som används för att omskriva konstverkens betydelse och skapa en ny förståelse av dem ur ett hermeneutiskt och diskursanalytiskt perspektiv.

Eftersom detta är en konstvetenskaplig uppsats kommer inte djupare forskning i ämnena historia, religion och litteraturvetenskap utföras. Vad gäller tolkande av konstverk finns naturligtvis en hel del svårigheter, problem och fallgropar. För att hitta ett nytt sätt att förstå dessa bilder genom en jämförelse med litteraturvetenskapen måste ett ställningstagande till svårigheterna med bildtolkning göras, liksom en närmare presentation av uppsatsens huvudteoretiker.

³³ Michel Foucault, *Vetandets Arkeologi*, [1969] (Lund: Arkiv Förlag, 2002), 122-125.

³⁴ Foucault, [1969] 2002, 48-49.

Alpers, Bachtin och Gibson - alternativa tolkningsvägar

Om de tolkningar som gjorts av den nederländska renässanskonsten inte passar för dem, om det finns ett uppenbart glapp, varför har man då så länge gjort dem? Att tolka konstverk innebär också att förhålla sig till omgivande faktorer. Oundvikligen är vår samtid och vår egen situation en del av vår tolkning och bedömning. Faktorer i detta kan vara egenintressen eller ett behov av att passa in i den gängse uppfattningen om vissa konstverk. Konsthistorien är också ständigt närvarande i konstvetarens medvetande, när en betydande och tongivande tolkning en gång gjorts kan det vara svårt att stå emot den. En bild är i sig själv en slags hybrid, ett mellanting mellan själva bilden och vår föreställning om den. Vi ser inte bara motivet i sig, vi lägger också in de kunskaper vi har om den och dess samtid, de tolkningar vi känner till som gjorts innan samt i vilken ordning detta blivit presenterat för oss. Denna komplicerade del i mötet med bilder är oundviklig, bilden är alltid mer representation av en tid än en presentation av den. Två århundraden med ikonografiska tolkningar av Bruegel och hans kollegor har lämnat hjulspår så djupa att det nästan är oundvikligt att själv hamna i dem, bildernas betydelse har tolkats på samma sätt med nästintill samma resultat så många gånger att tolkningen har blivit mer eller mindre allmänt accepterad och vedertagen. Den konsthistoriska diskursen har genom detta på sätt och vis utvärderat och arkiverat den här typen av målningar, inom diskursen finns osynliga regler för vad som kan och inte kan sägas om dem.

Jag påstår inte att ett brott med de inkörda spåren är oproblematiskt, inte heller att en ny tolkning skulle stå utanför kontexten av sin egen tid och plats. Däremot är det nödvändigt att upprätthålla en validitet i tolkningen av konstverk, i detta ingår en omprövning av etablerade sanningar och nya vinklar för förståelse. En tvärvetenskaplig tolkning som kan ge nya kontexter är ett av sätten att pröva nya vägar. Genom en tvärvetenskaplig tolkning tar vi del av ett annat ämnesområde och dess kanske annorlunda förklaringar till den tid och de estetiska uttryck vi sedan länge utvärderat och arkiverat. Dessa förklaringar satta i relation till våra egna kan vidga vyerna åt båda håll. Genom en jämförelse kan vi nå nya kunskaper kring och mer problematiserade möten med en tid som flytt. Naturligtvis är även litteraturvetenskapen beroende av sin historia, samtid och plats, men vad som tillförs är en annorlunda historia. Litteraturhistorien och

konsthistorien är inte homogena, deras uttryck och värderingar skiljer sig åt. I glappet mellan dem kan vi finna någonting nytt, någonting som kan ge oss mer kunskap och kanske också ett annat förhållningssätt till konsthistorien.

Uppsatsens tvärvetenskapliga tillvägagångssätt innebär att litteraturvetenskapen används som stöd i en process där konstvetenskapens utnötta "italienska verktyg" med sina givna resultat byts ut mot en tolkning där både konst- och litteraturvetenskap bidrar till en ny och djupare förståelse. Alternativa tolkningsmetoder presenteras i uppsatsen genom Alpers, Bachtin och Gibson vilka behöver en närmare presentation.

Svetlana Alpers och det deskriptiva måleriet

"Pleasures taken in a world full of pleasures", så beskriver Svetlana Alpers det holländska 1600-talsmåleriet.³⁵ Detta är en beskrivning som lika gärna skulle kunna gälla för den nederländska 1500-talskonsten. Alpers argumenterar i *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* för att den holländska konsten inte kan tolkas med "italienska verktyg" då det finns en uppenbar dikotomi mellan dem. Den italienska konsten är, påpekar hon, narrativ i sitt utförande medan den holländska är deskriptiv, vilket betyder att den holländska konsten inte har några dolda meningar, ytan är budskapet.³⁶ Den italienska konsten däremot verkar i en mer narrativ tradition och kräver sin uttolkare.

Alpers argumenterar för sin sak genom att göra en undersökning där bilderna sätts i relation till den holländska kulturens visuella karaktär. Genom en jämförelse mellan bilderna och den omgivande kulturen utifrån olika aspekter, som Keplers modell av ögat och den holländska traditionen av kartritningar, träder en bild fram av konstverkens uppkomst i en kultur med stort intresse för det rent visuella. Placerade i relation till sin samtids uppfattning om bilder och synen får konstverken en helt ny mening. Alpers undersökning visar vikten av att försöka förstå konstverk i deras eget samhällssystem. Att som Alpers jämföra konstverken med dokument och skrifter kring bilder och liknande tvärvetenskapliga metoder underlättar detta tar hänsyn till aspekter som kanske inte uppmärksammats tidigare.

³⁵ Alpers, 1983, xxii.

³⁶ Alpers, 1983, xx.

Michail Bachtin om skrattet hos François Rabelais

Rabelais och skrattets historia är en undersökning kring den ”folkliga skrattkulturen” vilken, enligt Michail Bachtin, är nyckeln till förståelsen av François Rabelais verk.³⁷ Genom sin analys kartlägger Bachtin skrattets funktion i renässansens Nordeuropa. Rabelais och den folkliga skrattkulturen nystar här ut varandra. Rabelais fungerar som en encyklopedi över den folkliga skrattkulturen lika mycket som denna kultur löser gåtan kring Rabelais egenartade uttryck.³⁸ Genomgående markeras en tydlig skillnad mellan den ”officiella” och den folkliga kulturen. I kapitel 1, ”Rabelais i skrattets historia”, spåras de olika förhållningssätten som funnits till skrattet och folkkultur sedan Rabelais tid och fram till 1900-talet. Här konstaterar Bachtin att skrattet på senare tid har missförståtts och degraderats, skrattet passar inte in i den officiella kulturens karaktär och har därför upprepade gånger uteslutits. ”Man kan inte alltid leva blott i stränghet” citerar Bachtin Johannes Paulis försvarstal över ”dårarnas fest” och konstaterar att skrattet under medeltiden och renässansen hade andra innebörder än idag, det var en kontrast till den officiella kulturens allvar och en viktig del i samhället.³⁹ Fick man inte ha ”dårarnas fest” eller karnevaler skulle man inte heller orka med vardagens allvar. Skrattets ambivalens är även viktigt för Bachtin, skrattet och karnevalen är delar i en förgörelse- och födelsespiral.

Bachtin har liksom Alpers ett tvärvetenskapligt förhållningssätt till sitt material. Bachtins förståelse av litteraturen och språket är så att säga en del av någonting större, vad han själv kallar för en filosofisk antropologi.⁴⁰ En av grundstenarna i Bachtins tänkande kring text och litteratur är vikten av dialogen. Skönlitteraturens dialog med läsaren låter oss ta del av en ”annorhet”, den andres upplevelse. Mötet med denna andre är en förutsättning för dialog och självreflekterande hos läsaren. När läsaren möter det som inte är självet och förstår dess mångstämmighet urskiljer vi genom denna förståelse oss själva.⁴¹ Det är också dialogen som gör ordet levande, utan dialogen existerar inte ordet. Man kan också tänka sig en liknande relation mellan konstverk och betraktare, en ständig dialog där vi möter en ”annorhet” vi måste försöka förstå och förklara.

³⁷ Bachtin, [1965] 1986, 13.

³⁸ Bachtin, [1965] 1986, 66.

³⁹ Bachtin, [1965] 1986, 85.

⁴⁰ Bachtin, förord till *Rabelais och skrattets historia*, av Lars Fyhr, 8.

⁴¹ Bachtin, förord till *Rabelais och skrattets historia*, av Lars Fyhr, 9.

Walter Gibson om skattet hos Pieter Bruegel

I *Pieter Bruegel and the Art of Laughter* närmar sig Walter Gibson Bruegels konst med 1500-talets skattkultur i åtanke. Gibson gör upp med de många ikonografiska och hermeneutiska tolkningarna kring Bruegels konstverk och sätter dem istället i relation till hur man såg på festande och groteskerier i 1500-talets Nordeuropa.

Gibson börjar med en prolog som överblickar konsthistoriens sätt att tolka Bruegel.

Källan för missförståelsen av Bruegels intentioner och uttryck hittar Gibson i både småsaker, en del felöversättningar av citat, samt större krafter som tongivande tolkningar av auktoriteter eller allt för mycket hänsyn till den egna kulturens moraliska värderingar.⁴² I de följande kapitlen undersöker Gibson i tur och ordning Bruegels och skattets roll i samhället.

Gibson visar bland annat att skattet var högt uppskattat. Skattet ansågs nödvändigt för hälsan och ”skattframkallande objekt” som konst, böcker, tryck och grafiska blad var mycket populära. Dessa översattes till flera språk och såldes på marknader, man satte dessutom årligen upp flertalet skämtpjäser.⁴³ Gibsons undersökning av vilka som köpte målningarna visar att Bruegels konst snarare såldes till och beställdes av stormän och styrande ämbetsmän än, vilket man tidigare förutsatt, en smal intellektuell elit.⁴⁴ I och med detta får Bruegels motiv och produktion en annan betydelse.⁴⁵ Gibson påpekar också att Bruegels konstverk oftast hängdes i rum där man åt, drack och konverserade, helt enkelt i sammanhang där man ägnade sig åt uppsluppenhet och diskussion eller i övrigt ett beteende som påminde om det i karnevalen.⁴⁶ Därmed drar Gibson slutsatsen att Bruegels konst visserligen kunde ha ett moraliskt innehåll, men att det framförallt var någonting man roade sig med och skrattade åt.⁴⁷ Gibson är däremot inte inne på någon skattets ambivalens, som Bachtin.

Alpers, Bachtin och Gibson presenterar alla möjligheter till en alternativ förståelse för den nederländska renässanskonsten och dess användning av renässansens pånyttfödande egenskaper. Men hur fungerade egentligen Bruegels, Aertsens och Beuckelaers samtid?

⁴² Gibson, 2006, 2-5.

⁴³ Gibson, 2006, 18-26.

⁴⁴ Gibson, 2006, 76.

⁴⁵ Gibson, 2006, 154-155.

⁴⁶ Gibson, 2006, 117.

⁴⁷ Gibson, 2006, 154.

Nederländerna och Antwerpen under 1500-talet

Aertsens, Bruegels och Beuckelaers bilder skapades i en tid av turbulens. Nederländerna och Holland var under 1500-talet uppdelat i provinser och genomgick styre under både Habsburg och Spanien, det åttioåriga kriget, samt reformationen och så småningom motreformationen. Hertigen av Albas ”terrorstyre” över Nederländerna ledde också till en hel del stridigheter. Hur mycket folket påverkades av makthavarnas politiska beslut är oklart, men tydligt är att detta är en ambivalent tid med tvära kast i religion och politik för folket i Nederländerna. I detta kapitel sker, för en kontextualisering av konstverken och dess relation till folkligheten, en kort redogörelse över det historiska (karnevaliska) och religiösa läget samt en översikt över konstnärers situation i Antwerpen, där de alla tre verkade under större delen av sin karriär.

I censurens frånvaro - karnevalens frigörande roll

Historikern Peter Burke skriver i *Popular Culture in Early Modern Europe* om hur kulturen sett ut i Europa ur ett folkligt (inofficiellt, om man så vill) perspektiv. Burkes undersökning innefattar 1500-talets Europa och ett helt kapitel tillägnas karnevalen. Fester och karnevaler var mycket viktiga under den här tiden, de representerade på sätt och vis motsatsen till vardagen. Man drack stora mängder alkohol och åt mängder av mat. Förtäringen av kött skedde i ofantliga mängder, vilket har satt ordet ”carne” i ”karneval”.⁴⁸

Karnevalerna ägde rum på stadens torg och gator, enligt Burke fungerade stadens alla offentliga platser som en enda stor scen.⁴⁹ Kvinnor klädde ut sig till män, män klädde ut sig till kvinnor och samhällets alla klasser och normer upplöstes. Man använde sig av masker med långa näsor, klädde ut sig till djävlar, vilda djur, figurer ur Dante Alighieris *Divina Commedia*, präster, läkare eller narrar.⁵⁰ Detta visar på en frisk blandning av folklig och lärd kunskap, *Divina Commedia* hade kanske inte så många av deltagarna faktiskt läst, men åtminstone hört om eller sett bilder av. Karnevalen är full av en slags hybridbilder i sig, både folkliga och vetenskapliga kunskaper presenteras, bilder från

⁴⁸ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, [1978] (England: Ashgate Publishing Limited, 2006), 186.

⁴⁹ Burke, [1978] 2006, 182-183.

⁵⁰ Burke, [1978] 2006, 183.

konst verbaliseras och litterära texter visualiseras. Av detta kan vi dra slutsatsen av bilders och visuell kulturs stora betydelse i en tid då läskunnigheten inte var särskilt utbredd.

Karnevalens tre teman, menar Burke, kan sammanfattas i mat, sex och våld där maten och ätandet var det mest påtagliga temat. I en tillvaro befriad från censuren tog sig även sexualiteten uttryck. Man kan se falliska anspelningar i de långnästa maskerna liksom den mest karnevaliska av rätter: korv eller genom de mer uttalat sexuella ritualerna som de många ”opassande” sånger, verser och tal som sjöngs och hölls på gator och torg.⁵¹ Våldet i karnevalen bör dock inte förstås som enbart våld i sig. Ofta var våldet ritualiserat, man hade tillåtelse att håna och förnedra individer eller auktoriteter som kyrkan eller kungen.⁵² Förnedringen och våldet är på många vis en del av en pånyttfödelse. Ritualen att prästerna vid början av ”Dårarnas fest” for runt i en vagn och kastade exkrementer på folket som följde dem är enligt Bachtin ambivalent. Dels är det en bokstavlig förnedring som syftar mot det kroppsliga nedre, ett förintande som samtidigt syftar till genitalierna som med sina befruktande och pånyttfödande egenskaper bevarar urinens och exkrementernas nära relation till födande och fruktbarhet.⁵³ Det är bara i en senare kultur, där karnevalens ambivalenta helhet försvunnit, som dessa förnedringar uppfattas enbart som cyniska.⁵⁴

Karnevalen avslutades också med ett stort skådespel, ”Slaget mellan karnevalen och fastan”, där man skapade en karnevalens begraving och död, och gav plats för fastans intrång. Karnevalen var här ofta personifierad genom en fet man påhängd med korvar och kött, ridande på en tunna, medan Fastan spelades av en mager kvinna omgiven av fisk.⁵⁵ Detta karnevalens mycket specifika avslut finns det anledningar att återkomma till senare i uppsatsen. Speciellt i relation till Bruegels målning *Slaget mellan Karnevalen och Fastan*. Som motsats till karnevalen stod religionen vilken var ett orosmoment under perioden, kanske särskilt kring Antwerpen.

⁵¹ Burke, [1978] 2006, 186-187.

⁵² Burke, [1978] 2006, 187.

⁵³ Bachtin, [1965] 1986, 152.

⁵⁴ Bachtin, [1965] 1986, 153.

⁵⁵ Burke, [1978] 2006, 156.

Krossade bilder och tolerans - reformationens Nederländerna

I antologin *Reformation, Revolt and Civil War in France and the Netherlands 1555-1585* har ett antal författare samlats för att undersöka reformationens förlopp i Frankrike och Nederländerna. Historikern Nicolette Mout lägger i texten "Reformation, Revolt and Civil Wars: The Historiographic Traditions of France and the Netherlands" märke till att båda länderna genomgick en reformation som kom "underifrån", där det är lika svårt att hitta de första spirande fröna till ändringar i det religiösa livet som de nya idéernas uppkomst.⁵⁶ Hos Mout finner vi även ett tankeväckande påstående om ikonoklasmen i Nederländerna där det inte alls längre handlar om något skrämmande våldsamt pöbelvälde, utan snarare var organiserade handlingar från kalvinistiska rörelser som ofta leddes av präster och mötte mycket lite opposition.⁵⁷

I samma antologi finner vi historikern Guido Marnefs text "The Dynamics of Reformed Religious Militance: The Netherlands, 1566-1585" som undersöker de mer militanta delarna av reformationen. Marnef befäster att Antwerpen var ett viktigt centrum under 1500-talet.⁵⁸ Det var i Antwerpen som det Marnef kallar en "iconoclastic fury" började. Även Marnef är dock inne på ikonoklasmens grund som organiserad, ett behov av att hävda de reformerades rätt, vilket också ledde till religiös tolerans.⁵⁹ Tanken på Nederländerna som en religiöst tolerant oas har länge cirkulerat i historieskrivningen och i antologin *Tolerance and intolerance in the European Reformation* undersöks detta. I antologin finns bland andra historikern Andrew Pettegrees artikel "The politics of toleration in the Free Netherlands, 1572-1620". Pettegree argumenterar för att den religiösa toleransen i Nederländerna under den här tiden inte beror främst på en humanistisk och tolerant syn på olika religioner eller religiösa inriktningar som sådan utan snarare är en "losers creed" som användes för andra ändamål än de rent religiösa.⁶⁰

⁵⁶ Nicolette Mout, "Reformation, Revolt and Civil Wars: The Historiographic Traditions of France and the Netherlands" i *Reformation, Revolt and Civil War in France and the Netherlands 1555-1585*, red. Philip Benedict mfl. (Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1999), 25.

⁵⁷ Nicolette Mout, 1999, 31-32.

⁵⁸ Guido Marnef, "The Dynamics of Reformed Religious Militance: The Netherlands, 1566-1585" i *Reformation, Revolt and Civil War in France and the Netherlands 1555-1585*, red. Philip Benedict mfl. (Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1999), 52-53.

⁵⁹ Marnef, 1999, 55-56.

⁶⁰ Andrew Pettegree, "The politics of toleration in the Free Netherlands, 1572-1620", i *Tolerance and intolerance in the European Reformation*, red. Ole Peter Grell och Bob Scribner (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 198.

Ett sista desperat argument eller inte, Nederländernas period av religiös tolerans bör ha betytt en hel del för sin samtid, liksom Antwerpen som verkligen var en metropol under epoken. Betydelsen av de religiösa oroligheterna under perioden går att spåra i såväl skönlitteraturen som konsten under perioden. Rabelais många anspelningar till religiös oro påminner till sitt uttryck mycket om Aertsens och Beuckelaers hybridbilder mellan det profana och det religiösa. Förutom en religiös metropol var Antwerpen även ett viktigt handelscentra under snabb ekonomisk utveckling och urbanisering. Konsten tog även den del av utvecklingarna.

Gallerier och signaturer

I Antwerpen fanns en öppen officiell konstmarknad liksom en hel del gallerier, av vilka det kanske mest kända är "Aux Quatre Vents" (ung. "Vid de fyra Vindarna") drivet av Hieronymus Cock. Konstnärerna drogs till metropolen med gallerier och ekonomiska möjligheter och antalet konstnärer i staden ökade stadigt.

Larry Silver har skrivit om just detta i *Peasant scenes and landscapes: the rise of pictorial landscapes in the Antwerp art market*. Bland annat konstaterar Silver att det bara i Antwerpen fanns över 300 konstnärer, två gånger så många som det fanns bagare, och att tillverkningen av såväl gravyrer som altartavlor skedde i en sådan omfattning att det i det närmaste var fråga om en massproduktion.⁶¹ Ett sådant produktionssätt ledde också till förändringar i den konstnärliga verksamheten. Hos Pieter Aertsen går det exempelvis att se ett tecken på den växande urbaniseringen och det ekonomiska intresset i målningen *Slaktarbutiken* (fig. V) där en skylt annonserar ett stycke land till salu. Konstnärer började också specialisera sig inom vissa områden eller stilar. Silver tar upp exemplet med målningen *Temptation of St. Anthony*, där huvudfigurerna målades av Quinten Massys medan Joachim Patinir målade det omgivande landskapet och signerade verket.⁶² Specialiseringen ledde också till att konstnärerna fick ett slags "signum" att förhålla sig till och marknadsföra sig genom. Signering av verken blev allt viktigare och det växte så småningom fram ett antal populära genrer som dominerade konstscenen.

Köparna av dessa bilder var de mer välställda i samhället. Hos van Mander finns exempelvis kommentaren att Habsburg var mycket intresserade av att få tag på och köpa verk av Bruegel.⁶³ Walter Gibson menar att även om samhällets intellektuella elit bevisligen uppskattade målningar av Bruegel så finns det inga dokument på att de faktiskt ägde några av hans målningar. Däremot finns det ägandedokument för Bruegel målningar hos ett flertal patroner och landshövdingar.⁶⁴ Men hur ofta mötte folket bilder, och hur viktiga var bilder i vardagen?

⁶¹ Larry Silver, *Peasant scenes and landscapes: the rise of pictorial landscapes in the Antwerp art market*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006), 17-18.

⁶² Silver, 2006, 18.

⁶³ van Mander, [1604] 1994, 253.

⁶⁴ Gibson, 2006, 73-74.

Av översikten kan bilders betydelse i 1500-talets Nederländerna konstateras.

Visualiseringar av *Divina Commedia* var en viktig del i karnevalen, liksom masker och kostymer. På samma sätt som man massproducerade altarskåp och deras visuella budskap så krossade man dessa skåp under ikonoklasmen för att uttrycka sitt missnöje och sin åsikt. Folket mötte dessutom den alltmer expanderande världen av bildkonst genom massproducerade tryck, grafiska blad med skämtillustrationer och de öppna gallerierna som fanns vid torgen. Hos Rabelais kan vi finna en referens till galleriernas närvaro i folkets vardag. När fotsoldaten Alcofribas klättrar in i jätten Pantagruels mun finner han en hel värld med bland annat många ”vackra gallerier” att besöka, alldeles som hemma i Alcofribas egen by.⁶⁵ Det bör poängteras att Alcofribas själv bara är en fotsoldat och därför knappast kan anses tillhöra en elit som skulle ha någon slags särskild tillgång till gallerier. Rabelais har här visat hur en ”fotsoldat” (vilken utanför tjänst borde vara en medborgare av inte alltför hög rang) har tillgång till gallerier i sin vardag. Av detta kan vi också dra slutsatsen att tidens konstmarknader och gallerier var öppna för de flesta besökare, eller åtminstone möjliga att titta in i. De var en del av vardagen, en synlig och väl etablerad del i ett fungerande samhälle.

⁶⁵ Francois Rabelais, *Pantagruel – de törstigas konung*, [1532] (Stockholm: Fahlcrantz & Gumaelius, 1945), 211.

Det karnevaliska hjulets förintande och pånyttfödande funktion

Analysen är indelad på samma sätt som forskningsläget i inledningen. Först behandlas tolkningarna av Bruegels, Aertsens och Beuckelaers bilder i relation till den italienska renässansen, sedan de satiriska tolkningarna och sist de didaktiska. Vid presentationen av ett konstverk som kommer analyseras mer ingående följer en kort beskrivning av verket. Detta dels för att belysa de av bildens beståndsdelar som tidigare använts för ikonologiska tolkningar, dels för att sätta in dessa beståndsdelar i en bildens helhet så att bildens yta kan behandlas. När så bildens yta presenterats undersöks och utvärderas den genom ett prövande av tidigare tolkningar av målningen och skönlitterära uttryck i relation till den. Genom detta utvecklas en alternativ förståelse av bilden.

Den tradition där man jämfört den nederländska renässanskonsten med den italienska är en intressant grund att börja i. Inte minst eftersom denna tradition präglas av en syn på dessa konstverk som disharmoniska eller helt enkelt bilder ur de låga genrerna som mat, folk och smuts. Den negativa nedvärderingen av nederländernas renässansmåleri detta medfört kan tänkas ha präglat mycket av den senare forskningens inställning till verken. Frågan är om det överhuvudtaget är berättigat att kalla dessa konstverk för disharmoniska?

Konsthistorieskrivningens italienska verktyg, konstverkens hybridmotiv och François Rabelais pånyttfödande av tingen

De är ambivalenta och motsägelsefulla; de framträder som vanskapliga, monstruösa och anstötliga utifrån varje "klassisk" estetik.⁶⁶

Bruegels målning *Bondemarknad* (fig. I) visar en bygata befolkad av dansande människor vars kläder avslöjar att de är bönder. I bildens förgrund syns på den vänstra sidan ett träbord med bänkar utställt på vägen. Kring bordet sitter män och kvinnor. På bordet syns att de har ätit och druckit och de ger ett ganska alkoholpåverkat intryck. En dispyt har uppstått mellan två av männen vid bordet och en tredje man blandar sig i. Vid bordet finns också en man och en kvinna som kysser varandra och längst fram i bilden en flicka som dansar med ett litet barn. Bredvid flickorna sitter en man och spelar säckpipa, vid sin

⁶⁶ Bachtin, [1965] 1986, 35.

sida har han en man med ett krus i handen som lutar sig mot honom med munnen öppen, kanske säger han något eller sjunger? I förgrundens högra sida kommer ett par indansande, mannen riktar sin uppmärksamhet på männen vid bordet medan kvinnan tittar inåt i bilden, mot de andra dansande paren som uppfyller bildens mellangrund. I mellangrunden finns också en narr. I bakgrunden syns husen som ligger längs med gatan och längst bort en kyrka. Som en renässansmålning med människor är den i jämförelse med det samtida italienska måleriet märkvärdig. Där det italienska måleriet fokuserar på harmoni och skönhet finns här en stökig bygata befolkad av berusade, dansande människor. Hur forskningen bemött dessa nederländska bilder av människors vardag går att se hos bland annat Charles de Tolnay och Roger Fry.

Charles de Tolnay betraktar, som nämndes i inledningen, Bruegels landskapsteckningar som ett uttryck för det ”kosmiska”.⁶⁷ Om dessa bilder skriver han bland annat att ”... it is the modeling of Nature as a living being, a sort of apprehension of the life-principle of Nature”⁶⁸ samt att Bruegel i sina landskapsmålningar ser det förflutna och samtiden på en gång, Bruegel ser helheten i den universella processen och löser universums gåtor.⁶⁹ I Bruegels landskapsteckningar ser de Tolnay en erfarenhet av livets sanna essens, det organiskas ständigt pågående fortskridande och utveckling. Bruegel söker enligt de Tolnays efter naturens förnuft och väsen som sådant, snarare än att applicera ett mänskligt förnuft på naturen. Kopplingen till Italien sker när de Tolnay konstaterar att det är genom en resa till Italien som Bruegel kommer till insikt om livet och universum. Till Italien reste dåtidens konstnärer för att lära sig konstens sanna uttryck och regler, men Bruegel tog dessa kunskaper steget längre i sitt fokus på naturen.⁷⁰ Bruegel hämtade inte sin uppfattning om naturen från de italienska målarna, men han hämtade sin teknik därifrån, menar de Tolnay.⁷¹

När det kommer till Bruegels bilder av folk, marknad, fester och bönder överger de Tolnay den universella karaktären. Förbryllad tar han sig an dessa bilder och är förvånad över hur någon som skapat så vackra landskapsbilder plötsligt förvandlas till en

⁶⁷ de Tolnay, [1925] 1952, 14-15.

⁶⁸ de Tolnay, [1925] 1952, 8.

⁶⁹ de Tolnay, [1925] 1952, 11.

⁷⁰ de Tolnay, [1925] 1952, 7.

⁷¹ de Tolnay, [1925] 1952, 8-10.

marionettspelare i representationen av det mänskliga livet.⁷² Därför bestämmer sig de Tolnay för att söka efter Bruegels underliggande mening med verken, eftersom det inte går att förklara denna plötsliga ”primitivism” i uttrycket.⁷³ Meningen konstaterar de Tolnay är att ”... human life meant to Bruegel the realm of folly...”,⁷⁴ vilket är motsatt naturens värld av förstånd. För Bruegel som i sin själ hade utvecklat en förståelse för det kosmiska blir mänsklighetens öden i jämförelse med detta enbart en ytlig teater i lilleputtskala. Människorna är blott dockor i händerna på det större sammanhanget vilket Bruegel vet om och iakttar. Därför är Bruegels uttryck i bilderna av människors liv så ”primitivt” och i ”lilleputtskala”, det är Bruegels sätt att som ”marionettspelare” sätta den dåraktiga mänskligheten i relation till det kosmiska.

Däremot påpekar de Tolnay vilket misstag det vore att läsa dessa bilder av människans vardag och fester som didaktiska satirer. Detta eftersom de porträtterar människans perverterade natur som ”dåre” och ”nickedocka”. Även betraktarna är en del av dåraktigheten och skulle därför gå miste om sådana budskap.⁷⁵ Vad bilderna enligt de Tolnay istället visar är världens dårskap sådan den är och måste vara hos vad han kallar den perverterade generationen. Det finns ingenting direkt positivt med den utan den är mer eller mindre en resignation inför mänskligheten sådan den ser ut, för Rabelais, tillägger de Tolnay, är den exempelvis helt legitim.⁷⁶ Med detta menar de Tolnay helt enkelt att mänskligheten vid den här tidpunkten delvis hade gått ifrån ”dårskapen” som någonting helt förknippat med synd och istället anammat den som en del av världens varande, någonting som åtminstone kunde skänka lite frihet från världens torterande meningslöshet.⁷⁷

Roger Fry har en något annorlunda syn på Bruegels konstverk. I sin text om flamländsk konst berömmar Fry visserligen dessa målares skicklighet i att avbilda verkligheten, men det finns också en ständigt närvarande jämförelse med det italienska måleriet som någonting bättre. Även om de flamländska målarna kunde avbilda objekt så var deras

⁷² de Tolnay, [1925] 1952, 16.

⁷³ de Tolnay, [1925] 1952, 16.

⁷⁴ de Tolnay, [1925] 1952, 16.

⁷⁵ de Tolnay, [1925] 1952, 17.

⁷⁶ de Tolnay, [1925] 1952, 17-18.

⁷⁷ de Tolnay, [1925] 1952, 17.

bilder av människor ofullständiga och gick emot den italienska formläran.⁷⁸ Enligt Fry intresserade sig de flamländska 1400-tals mästarna för de låga genrerna eftersom de var så snabba och ”oreflekterande”. Deras naivitet gjorde helt enkelt att de nöjde sig med de jordnära motiven.⁷⁹ Även om Fry försöker hålla sig ifrån att vara alltför avvisande finns det genomgående i texten jämförelser mellan den flamländska och den italienska konsten där den flamländska kommer tillkorta. Exempelvis jämför Fry den italienska konstens fresco-ursprung med en monumentalitet i skala med arkitektur, medan den flamländska kommer ur miniatyrer, som jämförelse med bilderböcker.⁸⁰

Fry ägnar också särskild uppmärksamhet åt det flamländska 1500-tals måleriet. Under 1500-talet börjar nämligen flamländska konstnärer ta sig till Italien för att studera det italienska måleriet, vilket intresserar Fry. Tyvärr hade dessa målare enligt Fry ingen uppfattning alls om den italienska konstens natur och mening, utan de såg den italienska konsten enbart som ett nytt sätt att dekorera sina bilder. Deras försök att måla i italiensk anda misslyckades kapitalt, ”The Putti swarm everywhere...” suckar Fry och konstaterar att det är sällan i konstens historia som en missförståelse av en främmande konststil har resulterat i en mer pretentiös och översvallande dålig smak.⁸¹ Bruegel däremot reste till Italien och återvände helt ”oskadd” i sitt sätt att skapa. Varför han från första början reste är för Fry något oförklarligt, ingen hade väl mindre anledning än Bruegel att åka, inte någon skulle få ut mindre av det italienska måleriets teorier än han.⁸² Trots den ibland ironiskt skämtsamma tonen och den hårda kritiken mot Bruegel uppskattar Fry ändå Bruegels naiva, folkliga karaktär och menar att Bruegel är en viktig konstnär, han målar det som framförallt har behandlats i skönlitteraturen, men sällan i målning. Vi får anta att Fry med ”skönlitteraturen” syftar till Bruegels samtida författare, som Rabelais eller Shakespeare.

Fry menar att Pieter Aertsen och Joachim Beuckelaer är de främsta efterföljarna av Bruegel. Mer än så ägnar han sig inte åt de båda konstnärerna, vilket är märkligt med tanke på att de har mycket tydligare italienska influenser än Bruegel, helt utan svärmar av

⁷⁸ Fry, [1927] 1951, 102.

⁷⁹ Fry, [1927] 1951, 101.

⁸⁰ Fry, [1927] 1951, 105.

⁸¹ Fry, [1927] 1951, 118.

⁸² Fry, [1927] 1951, 122.

putti. Referenserna till Italien blandas hos Aertsen och Beuckelaer istället med den nederländska fokuseringen på folklighet, marknader, mat och fester.

I Pieter Aertsens målning *Slaktarbutiken* (fig. V) finns det en mänsklig lilleputtvärld liknande de av Bruegel som de Tolnay var så fascinerad av. Ett motiv med flykten till Egypten kan i målningen urskiljas mellan köttvaror i en slaktares salustall. Förgrunden domineras helt av diverse uppstyckade kroppsdelar från kor och grisar, det finns också korvar, pastejer samt några fiskar och kringlor. I mellangrunden finns också några (större) människor. En man tömmer vatten i ett krus och bakom honom sitter i ett värdshus några män och en kvinna runt ett bord, som syns genom den öppna dörren. De ser ut att roa sig med dryck, dans och samtal. Skulle man kunna säga att även Aertsen här visar upp ett medvetande om mänsklighetens dårskap och litenhet i världen och därför porträtterar dem i ”pytteskala”, som de Tolnay trodde om Bruegel? Förmodligen inte, de minsta personerna i bilden är ju ändå heligt folk, det skulle (tidens religiösa oroligheter till trots) vara ytterst kontroversiellt att på något sätt porträttera dem som dåraktiga i de Tolnays negativa mening av ordet.

Joachim Beuckelaer, som studerade under sin onkel Aertsen, målar ofta in referenser till det italienska renässansmåleriet i sina motiv. Ett exempel finns i *Det välfyllda köket* (fig. IX) där bakgrundens arkitektur klart är av italienskt (antikt) utförande. I bilden har vi en förgrund fylld med matvaror som påminner om Aertsens. Två kvinnor förbereder fågelrätter, de är omgivna av olika sorters ätbara ting: fåglar, vilt, styckat kött, frukter och bär. Ett par män sitter med dem i köket, männens kläder är av antikt snitt och alltså även de en referens till den italienska renässansstilen. En av männen håller ett krus och stirrar berusat ofokuserat ut i intet. De andra männen sitter tillsammans och ser ut att vara inbegripna i ett samtal, något rödnästa och stödjande mot varandra kan vi anta att också de har fått sin beskärda del av förfriskningar. Även här återfinns ett religiöst motiv i bakgrunden, i en sal mycket mer öppen och upplyst än köket sitter Jesus och talar inför några åhörare.

Bruegel målade även han bilder med religiösa personer mitt i ett småstads- eller marknadsvimmel. Som exempel kan nämnas *Kungarnas tillbedjan i snön* (fig. IV),

motivet är en liten nederländsk by i snöfall med sedvanliga aktiviteter, bara otydligt nere i vänstra hörnet kan vi ana motivet som gett målningen sitt namn. Vad de Tolnay och Fry tyckte om en bild som denna och varför ingen av dem nämner Bruegels målningar med religiösa anspelningar är svårt att veta, kanske undviker de medvetet dessa motiv.

Klart är att Bruegels ”religiösa” scen på vissa markanta sätt skiljer sig från Aertsens och Beuckelaers. Bruegels målning innehåller en mångfald av människor och händelser, men specifika detaljer än så uteblir. Målningen ger en känsla av att vara tagen direkt ur vardagen och att det religiösa motivet i bilden inte är mer än en del i helheten. De religiösa personerna är varken större eller mindre än några andra, inte heller är de mer eller mindre anonyma än resten av folkmassan. Det är som om Bruegel vill infoga en av de mest heliga händelserna i det mest vardagliga av tillfällen. På det sättet kan vi mycket väl låna de Tolnays ord och kalla Bruegel för medveten om kosmos ständiga rörelser och människans litenhet i sammanhanget. Den perverterade generationens dåraktighet verkar dock inte särskilt närvarande i denna stillsamma vinterscen.

Aertsens och Beuckelaers målningar innehåller till skillnad från Bruegels en mängd pockande detaljer i form av närstudier av olika föremål. De har också tydligare avgränsningar mellan det profana och det heliga. I *Slaktarbutiken* är uppdelningen mellan marknadsställen och motivet med flykten till Egypten så markant att den senare nästan skulle kunna misstas för en tavla. Beuckelaers *Det välfyllda köket* innehåller samma markerade åtskillnad mellan den religiösa och den sekulära scenen. Samtidigt är uppdelningen bara kompositionsmässigt märkbar, målningarna som helhet är fortfarande hybridbilder där religiösa och sekulära ämnen blandas, där lågt blandas med högt och där lärda kunskaper blandas med folkliga. Hybridbilder där dock det icke-religiösa har huvudrollen.

Den här typen av ”hybrider” mellan högt och lågt i den nederländska renässanskonsten har länge förbryllat konstvetare, trots att det knappast är någonting stilmässigt unikt för perioden. Inom skönlitteraturen är ett sådant potpurri av kunskaper och genrer någonting generellt utmärkande för renässansen.⁸³ Det positivt laddade uttrycket ”en riktig renässansmänniska”, ett attribut exempelvis ofta tillskrivet Leonardo da Vinci, syftar just

⁸³ Bachtin, [1965] 1986, 31.

till detta. Kort sagt är en person som har goda kunskaper inom vitt skilda ämnen och genrer (exempelvis måleri, naturläkemedel, fysik, läkarvetenskap, astronomi, astrologi och folkliga ordspråk) en typisk renässansmänniska. Varför vi ger da Vinci attributet renässansmänniska men inte Bruegel eller Aertsen beror förmodligen dels på konstvetenskapens fixering vid Italien, men säkert också på att da Vincis expertis rörde sig mellan områden som har haft en hög position i det moderna samhället, medicin och fysik exempelvis. Bruegel, Beuckelaer och Aertsen rör sig i kunskaps- och stilblandningar som ställer det lärda mot det folkliga. Det folkliga tillhör det låga i det moderna samhället, kanske har det därför inte setts som ett exempel på en typiskt renässansmässig stilblandning.

François Rabelais liksom Miguel de Cervantes och William Shakespeare är alla tre goda exempel på renässansförfattare som blandar stilar, kunskaper och genrer på ett sätt som påminner mer om de nederländska än de italienska renässanskonstnärerna. Rabelais själv säger i företalet till *Den store Gargantuas förskräckliga leverne* (*La vie très horrifique du grand Gargantua père Pere de Pantagruel. Jadis composée par M. Alcofribas, abstracteur de quinte essence*) att det i hans böcker går att finna "... en helt ny smak och ett förborgat vetande som kommer att uppenbara för er mycket höga sanningar och underfulla mysterier beträffande såväl vår religion som vår politiska ställning och vårt ekonomiska liv".⁸⁴ Själva denna kunskap och dessa sanningar ligger i stilblandningen, i det vetenskapliga och lärda hopbuntat med det folkliga och den grövsta av humorgenrer.

Ett exempel på denna typ av blandning mellan lärda kunskaper och grov folklig humor går att finna i kapitlet där Gargantua undersöker vilka föremål som är bäst att torka sig i baken med. Gargantua räknar stolt upp en stor mängd saker han använt i detta syfte. De finaste av material som ett par "öronlappar av karmosinrött siden" vilka tyvärr inte höll måttet då "... de förbannade guldbroderierna rispade sönder hela baken på mig"⁸⁵ finns med i listan. Likaså använder sig Gargantua av lägre typer av material som en dammtrasa samt kunskapsfyllda material som en mängd örter och medicinska växter. Slutligen kommer han fram till att det bästa medlet att torka sig i baken med är en dunig gåsunge.

⁸⁴ François Rabelais, *Den store Gargantuas förskräckliga leverne*, [1534] (Stockholm: Atlantis, 1980), 14.

⁸⁵ François Rabelais, [1534] 1980, 68-71.

Allt detta visar på den breda blandning av lärda kunskaper, hög och låg kultur som hela Rabelais författarskap och den tidens kultur överlag präglas av.

Att Gargantua på detta sätt undersöker ett antal föremål ur de mest skilda av genrer innebär på intet sätt enbart en degradering av föremålen. Bachtin påpekar att det inte alls rör sig om samma negativa betydelse som i samtidens ”det duger ju inte ens att torka sig i baken med”. Tvärtom var detta uttryck under renässansen en del i ett mycket ambivalent moment. När ett föremål dyker upp i ett, för föremålet, oväntat sammanhang stannar vi upp och ser det på ett nytt sätt. När vi provar föremålet i dess nya roll förnimmer vi på nytt dess form och materia. På så sätt får vi en ny uppfattning av det, vilket gör att det i mötet med det absolut låga ”förintas” samtidigt som det genomgår en pånyttfödelse.⁸⁶ Det positiva momentet är det klart dominerande, vi kan se spår av detta sätt att föra det högre till det lägre och därigenom utvärdera dess väsen i det folkliga uttrycket ”kyss mig i röven” vilket allt som oftast används när vi vill ifrågasätta sanningen i ett påstående.⁸⁷

Kanske verkar det nederländska renässansmåleriet i samma tradition. Att i en målning placera slaktprodukter i förgrunden och en religiös scen i bakgrunden skulle på så vis få oss att omvärdera såväl slaktprodukterna som den religiösa scenen. Genom dikotomin dem emellan sker en återfödelse av lika vikt för båda parter. Religionen och filosofin dras ner till jorden samtidigt som vardagliga föremål höjs mot himlen. Här sker samma renässans av de låga föremålen som hos Rabelais.

Ordet ”renässans” fungerar här i sin bokstavligen betydelse, pånyttfödelse. Att renässansen som period mer eller mindre döpte sig själv till en pånyttfödelse av antiken (i Italien) är därför inget egentligt hinder för att använda ordet i relation till de här folkliga bilderna. Även de har sina grunder i antiken och antika uttryck, vilket kommer att undersökas senare. Det är också av vikt att förstå att ”renässans” som uttryck och fenomen kan ha haft olika innebörder på olika platser i världen under samma tidsperiod. Därför är det inte heller motiverat att jämföra det ena renässansuttrycket med det andra, vilket också Svetlana Alpers motsätter sig. Dock har inte Bruegels, Aertsens och Beuckelaers bilder

⁸⁶ Bachtin, [1965] 1986, 366-370.

⁸⁷ Bachtin, [1965] 1986, 368.

enbart tolkats i jämförelse med Italien, de har också förståtts som satiriska. Om det inte är motiverat att jämföra Italiens renässansuttryck med Nederländernas, är det då istället motiverat att ge dessa bilder satiriska innebörder? När bilderna tolkas som satiriska, vilken typ av satir syftar vi då till? Ur vilken kultur är den sprungen, och vem är det som satiriserar över vad?

Målningarna som satirer - klassfunktioner och Miguel de Cervantes Don Quijote

*Undervägs varsnade de trettio eller fyrtio väderkvarnar som låg där på slätten, och när Don Quijote väl fick syn på dem sade han till sin vapendragare: "Lyckan fogar våra saker bättre än vi kunde önska, ty där borta ser du, käre Sancho Panza, hur trettio om ej fler hiskeliga jättar kommer emot oss."*⁸⁸

I Larry Silvers tolkning av den nederländska renässansens genremålningar finns inget förakt inför människornas "dårskap". Däremot finns det ett tydligt klasstänkande. Sådana här bilder av fester och uppsluppenhet menar Silver är till för att förstärka böndernas karaktärer som både energiskt vitala men också mer primitiva och grova genom sättet de ger efter för sina kroppar och passioner.⁸⁹ I en snabb tolkning av *Bondemarknad* föreslår Silver att perspektivet i bilden, som gör att vi placeras i samma höjd som de porträtterade människorna, har fungerat för att skapa ett självmedvetande hos betraktaren. Detta självmedvetande gjorde det möjligt för betraktaren att erfara social distans och skillnad från bönderna och deras beteende, samtidigt som deras naturlighet kan ha påmint om att det inte är fest och marknad varje dag.⁹⁰ Silver ser genremålningarnas funktion som satiriska markörer för social åtskillnad och distans.⁹¹ Pieter Aertsen och Joachim Beuckelaer är två viktiga konstnärer i Silvers teorier. Aertsen och Beuckelaer är något tidigare än Bruegel och Silver ser i deras målningar de hybridbilder som kommer att röra sig alltmer ifrån religiösa motiv och mot de profana.⁹²

⁸⁸ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, [1605 och 1615] (Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 2008), 60.

⁸⁹ Silver, 2006, 116.

⁹⁰ Silver, 2006, 116-117.

⁹¹ Silver, 2006, 132.

⁹² Silver, 2006, 87.

Bland de bilder som behandlar folkliga fester använder Silver som ett exempel Aertsens målning *Bondesällskap* (fig. VI), vilken ges satiriska innebörder. Målningen föreställer ett sällskap inne i ett värdshus. En äldre man har halvvägs hasat ner från stolen han sitter på och stirrar besviket in i det uppenbarligen tomma kruset han håller framför ansiktet. En kvinna står emellan den äldre mannen och en yngre man som lagt armen runt hennes midja, också han med ett lätt berusat uttryck. Kvinnan lutar sig något framåt och greppar den äldre mannens dolk. På golvet sitter en yngre pojke och rör i en gryta, han har en färgad träkrona på huvudet. Silver lägger också vikt vid ostronskalen på golvet eftersom ostron ansågs vara ett afrodisiakum, det finns också en fågelbur utanför dörren vilket var ett tecken på att huset fungerade som bordell. Silver nämner också att det finns tecken på en pågående karneval i målningen, även om det för Silver inte gör någon direkt skillnad för bildens budskap. Pojkens huvudbonad är ett typiskt karnevalsattribut, liksom de våfflor som ligger på ett fat vid bordet.⁹³

Genom de här attributen kan vi alltså dra slutsatsen att detta rör sig om en bild i karnevalisk anda, där man åt, drack och ägnade sig åt kroppsliga förlustelser. Silver drar ändå slutsatsen att målningar av fester som denna är satirer över bondeklassens dumhet. Överklassen såg på dessa målningar som roande och använde dem för att distansera sig från denna typ av beteende.⁹⁴ Att det i såväl Bruegels som Aertsens och Beuckelaers målningar av folkliga fester förekommer mer välklädda personer som knappast tillhör bondeklassen ser inte Silver som något problematiserande för sin tolkning. Det ger tvärtom möjlighet till ännu större känsla av åtskillnad för den överklass som till vardags betraktade målningarna.⁹⁵

Margaret Sullivan betraktar i hög grad bilderna av festande och bönder som satiriska. I *Bruegels Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance* sätter Sullivan in dessa målningar under satirgenren.⁹⁶ Sullivan medger visserligen att man under den nederländska renässansen uppskattade humor, men de som skrattade åt målningarna av

⁹³ Silver, 2006, 105.

⁹⁴ Silver, 2006, 132.

⁹⁵ Silver, 2006, 104.

⁹⁶ Sullivan, 1994, 47.

bönder och fester gjorde det hånfullt, högt och överlägset.⁹⁷ Sullivan lägger mycket fokus på detaljer i bilderna, särskilt förekomsten av skor. I Bruegels *Bondemarknad* ("Peasant Dance" hos Sullivan) ser Sullivan de skor vilka deltagarna bär som "för stora" och extra märkbara. Skorna är objekten kring vilken målningens komposition tar form, punkten mot vilket allt annat graviterar.⁹⁸

Om detta verkligen är rimligt går att diskutera, men det Sullivan vill komma fram till är de många ordspråk kring för stora skor och stora fötter som cirkulerade i Nederländerna under den här tiden. Ordspråken centreras kring festande, lyx och överflöd. Till exempel att leva "på hög fot" vilket innebär ungefär ett extravagant leverne eller att "snubbla på sina för stora skor" som hör ihop med män som har mer välgång än vad som egentligen "passar dem".⁹⁹ Sullivan sätter detta i relation till det uppenbara slösande med pengar dessa festmålningar presenterar. Mat och dryck erbjuds i överflöd och bönderna spenderar uppenbarligen allt de har. Vad Sullivan inte tar hänsyn till är att detta var precis vad som förväntades under dessa festligheter. Sullivan citerar Bruegel som under ett av sina bildtryck (*Marknad i Hoboken*) konstaterar att bönderna under festligheter spenderar allt de har, om de så får svälta resten av året,¹⁰⁰ men att Bruegels uttalande skulle vara satiriskt eller fördömande går knappast att bevisa. Faktumet att den här typen av målningar ofta hängde i matsalar anser Sullivan bero på att man när man i religiös korrekthet åt en sparsam måltid kunde låta bilderna påminna om den riklighet i mat man förvägrades. De fungerade således också som avskräckande exempel, en satir över böndernas dumhet och festens omoraliska karaktär.¹⁰¹

Walter Gibson kommenterar Sullivans teorier och dess brister. Sullivan argumenterar bland annat för sitt resonemang genom att utgå ifrån de kunskaper Bruegels förmodade publik hade. Denna publik anser Sullivan vara Antwerpens innersta lärda cirklar. Överklassens lärda hade allt som oftast goda kunskaper i ordspråk, filosofi och gamla grekiska texter. Det Gibson frågar sig är huruvida Bruegel själv hade dessa kunskaper. Är således de underliggande intentioner Sullivan tillskriver målningarna någonting som

⁹⁷ Sullivan, 1994, 47.

⁹⁸ Sullivan, 1994, 48-49.

⁹⁹ Sullivan, 1994, 51.

¹⁰⁰ Sullivan, 1994, 52.

¹⁰¹ Sullivan, 1994, 69.

Bruegel själv haft som syfte, eller är målningarna komponerade efter ytterst detaljerade instruktioner?¹⁰² Det största problemet Gibson ser med Sullivans text är hur framställningen av en överklass som under en spartansk middag diskuterade sina målningar i ett satiriskt tonfall inte alls stämmer överens med hur verkligheten måste ha sett ut. Det är väl dokumenterat att denna, fortfarande ganska nya, överklass och borgarklass själva i högsta grad deltog i de festligheter som ägde rum. Såväl bondebröllop som karnevaler var välkomna avbrott från vardagen även för den klass som Sullivan anser vara huvudpubliken till Bruegels målningar. Vilket komplicerar Sullivans argument avsevärt.¹⁰³

Gibson påpekar också att det inte alls finns bevis för att Antwerpens intellektuella elit faktiskt ägde några Bruegelmålningar över huvud taget. Däremot finns det dokumenterade bevis på ägandeskap av Bruegels målningar hos rika män med en framstående position i det offentliga livet.¹⁰⁴ Gibson påpekar vidare att det inte är troligt att dessa män var särskilt insatta i antik filosofi och litteratur utan snarare intresserade sig för att visa upp sin sociala status och sina rikedomar.¹⁰⁵ Därför måste man snarare undersöka den här klassens inställning till bönder, festande och överflöd. Gibson kommer också fram till att målningarna av bondefester och karnevaler där rikare människor är avbildade som deltagare bör ha fungerat som ett slags manifestation över godsherrarnas goda relationer till sina bönder och byinvånare.¹⁰⁶ För Gibson är dessutom bilderna fulla av skratt snarare än ren negativ satir.

Även Bachtin motsätter sig att uttryck som dessa skulle ha använts i satiriska syften. Liksom Gibson lägger Bachtin stor vikt på det karnevaliskas skrattprägel. Bachtin är däremot mycket noga med det karnevaliska skrattets ambivalenta karaktär. Att se den här typen av humor som satirisk eller ens enbart underhållande är för Bachtin missvisande.¹⁰⁷ Det är en grov modernisering som helt negligerar det filosofiska djupet och den filosofiska styrkan hos det karnevaliska uttrycket. Bachtin menar att det satiriska skrattet

¹⁰² Gibson, 2006, 73.

¹⁰³ Gibson, 2006, 73.

¹⁰⁴ Gibson, 2006, 73-74.

¹⁰⁵ Gibson, 2006, 76.

¹⁰⁶ Gibson, 2006, 104-105.

¹⁰⁷ Bachtin, [1965] 1986, 71.

bygger på att den som blir skrattad åt står utanför. Med uttrycket ”modernisering” syftar Bachtin till den ovan nämnda åtskillnaden mellan folklig och officiell kultur, någonting som också förstärktes i och med att den borgerliga kulturen växte fram under moderniteten. Under 1500-talet hade den borgerliga kulturen precis börjat spira och var på intet sätt tillräckligt befäst för satir över arbetar- och bondeklassen. Som tidigare nämnts var fester och karnevaler en tid då alla, oavsett klass och samhällsposition, deltog på lika villkor och med samma glädje. I karnevalens folkliga skratt finns alltså inget utanförskap och därför inte heller någon satir.¹⁰⁸ Alla skrattar, säger Bachtin, skrattet är universellt och riktat mot allt och alla. I upplevelsen av världens muntra relativitet fungerar skrattet både som förnekande och bekräftande, det begraver och pånyttföder på en och samma gång.¹⁰⁹

Miguel de Cervantes *Don Quijote (El ingeniso hidalgo Don Quixote de la Mancha)* är ett exempel på karnevalens positivt extravaganta karaktär i relation till vardagens allvar. Don Quijote, Riddaren av den Sorgliga Skepnaden, är en fattig adelsman. Fullständigt indoktrinerad av alla de höviska riddarberättelser han läst ger han sig ut iklädd allehanda skrot på ett gammalt ök till häst, fast övertygad om att han själv är riddare. Hans kompanjon, Sancho Panza, är en jordnära bonde som tålmodigt försöker tala Don Quijote tillrätta och räddar honom ur diverse situationer. Sancho Panza är frodigt överviktig, ständigt hungrig (”panza” har den ungefärliga betydelsen ”buk”) och alltid full av gladlynt, underfundig folklig vishet. Don Quijote själv är en lång och smal rigid idealist. Sancho Panza erbjuder upprepade gånger Don Quijote något att äta, vilket Don Quijote inte tar emot eftersom det är en ridderlig synd att intaga för mycket föda.¹¹⁰ Slutligen kommenterar Panza vad svältandet gör med Don Quijote. När Don Quijote vill måla en sorglig skepnad på sin sköld för att befästa sitt tillnamn ”Riddaren av den Sorgliga Skepnaden” utbrister Panza trött att det behövs minsann inte målas något på skölden. Det räcker med att Quijote visar folk sitt ansikte för folk eftersom ”... hungern och förlusten av tänderna ger er ett så jämmerligt utseende att den sorgliga målningen alltför väl kan

¹⁰⁸ Bachtin, [1965] 1986, 22.

¹⁰⁹ Bachtin, [1965] 1986, 21.

¹¹⁰ Cervantes, [1605 och 1615] 2008, 76.

undvaras”.¹¹¹ Likadant försöker Sancho Panza förgäves övertyga Don Quijote att det inte alls är några jättar utan väderkvarnar han vill slåss emot. Denna specifika situation, som också inledde detta stycke om satir, är vad som myntat uttrycket ”slåss mot sina väderkvarnar” som i dagligt tal har den ungefärliga betydelsen att man slåss mot sina inbillningar. Ett stycke som mycket väl kan uppfattas som satiriskt och hånfullt mot Don Quijote, men som kanske egentligen bör uppfattas som positivt karnevaliskt och omvälvande.

Det går till slut så långt att Don Quijote nästan dör innan han inser att han bara inbillat sig alla sina höviska förehavanden. Bachtin ser sambandet mellan dessa två figurer som något ytterst karnevaliskt. *Don Quijote* har inga överklassens satiriska drag, den karnevaliska storätaren och bonden Sancho Panza är till och med den klokare av de två. Ätandet och bondens jordnära förnuft sätts över adelsmannens svältande och lärda uttalanden. Det mesta i romanen är som ett stort ambivalent skämt där Don Quijote måste förintas för att återfödas som en bättre människa. Den folkliga visheten är det som hela tiden räddar honom genom den glada karnevalsfiguren Sancho Panza. Hela romanen är, säger Bachtin, som en allegori över narrens roll visavi den allvarliga ceremonin.¹¹²

På samma sätt skulle Bruegels, Aertsens och Beuckelaers målningar kunna fungera. Deras målningar skulle kunna förstås som allegorier över karnevalens och festernas uppsluppna karaktär visavi vardagens sparsamma och religiöst betonade allvar. Målningar där alla skrattar åt alla. *Bondesällskap* som Silver tolkade som en ytterst satirisk bild skulle då kunna fungera som en karnevalisk skrattbild. Där presenteras folkets ätande, drickande och sexualitet i ett led av förstörelse och pånyttfödande. Följdfrågan blir naturligtvis huruvida dessa bilder inte ändå rymmer någon slags uppmaning. Om de inte är satiriska, kan de då vara didaktiska? Är det meningen att betraktaren ska ta lärdom av dem och se drickandet, ätandet och den öppna sexualiteten som någonting att ta avstånd ifrån? Bör betraktaren ta avstånd från köttet och följa religionen?

¹¹¹ Cervantes, [1605 och 1615] 2008, 117.

¹¹² Bachtin, [1965] 1986, 32-33.

Målningarna som didaktiska budskap - karnevalens ambivalenta världsbild, François Rabelais om Sokrates fulhet och William Shakespeares karnevaliska par

*Jag vet det så väl, ty ditt klara förstånd
Berättar så trevligt i denna din bok
Om nyttiga ting under uppsluppet skämt,
Att jag tycker mig se en Demokritos le,
Skämtande över vårt människolivs öden.*¹¹³

Larry Silver tolkar förutom satiriska uttryck även in didaktiska betydelser i den nederländska renässanskonsten. Aertsens *Slaktarbutiken* är en av de målningar som i Silvers ögon förmedlar didaktiska lärdomar. *Slaktarbutiken* bedömer Silver vara en av de tidigaste hybriduttrycken mellan vardagliga och religiösa scener, liksom att Pieter Aertsen och Joachim Beuckelaer var de två första konstnärerna att måla hybridbilder där ett kök eller en marknad ställs mot en religiös scen.¹¹⁴ Silver kommenterar den typ av mat som dominerar scenen, kött och fet mat, korvar och smör. Vidare fäster Silver också vikt vid den ansenliga mängd ostronskal som vårdslöst ligger slängda på marken vid mannen som hämtar vatten. Dessa tolkar Silver, liksom i *Bondesällskap*, som ett syftande till sex med tanke på ostronens roll som afrodisiakum.¹¹⁵ Silver uttröner också betydelsen av den skylt som syns i målningens övre högra hörn: det är en annons för att marken är till salu. Detta refererar i sin tur till den utförsäljning av land för kommersiella syften som skedde i Antwerpen under den här tiden, paralleller dras också till hur religiös välgörenhet fick ge vika för kommersiella intressen.¹¹⁶

Den religiösa scenen med flykten till Egypten och Maria som ger allmosor till en tiggarpojke konstaterar Silver sker alldeles över två fiskar som ligger i formen av ett (kristet) kors. Även inom den överväldigande förgrunden av mat finns alltså kontraster. Produkterna består både av ytterst karnevalisk mat som fett, smör, kött och korvar samt mat som fisk och salta kringlor vilka representerar fastan. Därmed drar också Silver slutsatsen att det i bilden finns en dikotomi mellan det världsliga och det spirituella.

¹¹³ François Rabelais, *Pantagruel - de törstigas konung*, [1532] (Stockholm, Fahlcrantz & Grumaelius, 1945), ur en tioradig strof av Hugues Salel, tillägnad Rabelais, 11.

¹¹⁴ Silver, 2006, 87.

¹¹⁵ Silver, 2006, 88.

¹¹⁶ Silver, 2006, 88.

Fastans magra fiskar formar ett kors som pekar mot den religiösa scenen vilken betraktaren bör välja framför den materiella, feta, köttsliga delen av målningen.¹¹⁷

Men hur är det egentligen med fiskarna Silver talar om? Ligger de i en så tydlig och uppenbar form som ett kristet kors? Den ena fiskens huvud ligger mycket riktigt över den andra fiskens kropp, men formen av ett kristet kors kan vi knappast tillskriva dem. I vilket fall har de inte mer formen av ett kristet kors än de korslagda korvarna till höger om dem, grisfötterna på kohuvudets vänstra sida eller de två röka fiskarna i målningens nedre vänstra hörn. Fiskarnas form som ett kristet kors kanske inte handlar så mycket om hur målningen egentligen ser ut som den väg Silver vill få den att ta. Detta är ett ypperligt exempel på hur tidigare tolkningar av dessa uttryck som moraliserande sätter ramarna för vad som kan sägas om *Slaktarbutiken*. Här finns uppenbarligen inget kristet kors, åtminstone inget tydligt eller mer utmärkande än andra eventuella kors i målningen, ändå tolkas det in. Märkligast är ändå att ”fisk-korset” knappast behövs för argumentet i sig, motivet med flykten till Egypten är kristet nog.

Silver drar slutsatsen att detta moraliska dilemma förekommer i alla liknande bilder. En bild som Joachim Beuckelaers *Det välfyllda köket* består alltså även den av en omoralisk, materiell och världslig förgrund som kontrast mot den mer moraliskt riktiga bakgrunden med Jesus i Marias och Martas kök som religiöst motiv. Betraktaren bör förstå detta och välja den rätta, religiösa vägen. Ett uppenbart dilemma finns dock i målningen. All mat som presenteras och tillagas i köket, vem ska äta den? Är det inte så att Jesus är på besök i Marias och Martas kök och därmed naturligtvis blir behandlad som en gäst? För vem tillagas maten om inte för gästerna?

Ett liknande problem ställs vi inför i Beuckelaers *De fyra elementen: Jord* (fig. X) där ett stånd med frukter och grönsaker är placerat i vad som verkar vara en liten by. Frukten och grönsakerna är placerade i förgrunden, två kvinnor verkar ha hand om standet, den ena kvinnan sitter ner och håller fram ett stort kålhuvud mot någon, dock inte betraktaren. Den andra kvinnan står med en korg äpplen och sträcker en hand mot den sittande kvinnans huvud. I mellangrunden sitter en man vid en brunn, han verkar ha talat med en kvinna som står bredvid honom med korgar med frukt och grönsaker. Båda riktar sin

¹¹⁷ Silver, 2006, 89.

uppmärksamhet åt samma håll som den sittande kvinnan med kålhuvudet och kvinnan vid brunnen höjer handen i vad som kan vara en hälsning. Vem de riktar uppmärksamheten mot är oklart, intressant i bilden är däremot det som inte får någon uppmärksamhet, det som sker i bakgrunden. I bakgrunden kommer nämligen över en bro en man ledande en åsna. På åsnan sitter en kvinna med ryggen mot betraktaren. Motivet med en man som leder en kvinna på en åsna är så välbekant och specifikt att om det inte är Josef som leder Maria så är det åtminstone en syftning till detta. Frågan är huruvida även denna bild innehåller didaktiska budskap. Även här är maten och det världsiga i förgrunden och ett förmodligen religiöst motiv placerat i bakgrunden. Men mannen och kvinnan med åsnan är på väg in i bilden, på väg in i byn och det omoraliska överflödet av mat. De är på väg in i, eller ner till, jorden och dess karnevaliskt alstrande betydelser.

Även i Nationalmuseums katalog *Dutch and Flemish Paintings I* finns didaktiska tolkningar av Aertsens och Beuckelaers målningar. Tolkningarna sker enligt ikonografiska mönster. Rotfrukter, lökar och tuppen i förgrunden av Pieter Aertsens *Kristus och äktenskapsbryterskan* (fig. VII) tolkas som tecken för sexualitet vilket skulle vara en synd. Bakgrundens tema påminner därför om hur vi bör avhålla oss från synden. I katalogen konstateras bland annat att alla sådana här hybridbilder har ett moraliserande innehåll som kontrasterar det materiella och det spirituella.¹¹⁸

Den ikonologiska tolkningen kring grönsaker, djur och frukter i bilderna är också mycket tydlig i konstvetaren Ardis Grosjeans artikel *Toward an Interpretation of Pieter Aertsens Profane Iconography* där Grosjean fastslår hur kål, kärll, lök och fåglar är tecken för sexualitet, afrodisiakum och karneval.¹¹⁹ Att ätbara saker kan syfta till sexualitet beror oftast på att de setts som olika former av afrodisiakum. Lök, ägg, rotfrukter och ostron är en del av de matvaror som under den här tiden ansågs förhöja potensen och lusten. Att fåglar tolkas som tecken för sexualitet beror däremot på att man i Nederländerna under 1500-talet använde ordet ”*vogelen*” (fåglar) som slanguttryck för samlag.

¹¹⁸ Görel Cavalli-Björkman, *Dutch and Flemish Paintings I* (Stockholm: Nationalmuseum, 1986), 24-25.

¹¹⁹ Ardis Grosjean, ”Toward an Interpretation of Pieter Aertsens Profane Iconography” i *Konsthistorisk Tidskrift* (Stockholm: Bonniers, 1974), 121-129.

Aertsens bild *Kristus och äktenskapsbryterskan* sedd med hjälp av denna förståelse skulle mycket väl kunna syfta till sexualitet. Men frågan är fortfarande hur didaktisk den egentligen är. Det Jesus skriver på marken framför kvinnan är det välkända citatet ”Den av er som är fri från synd skall kasta första stenen på henne”,¹²⁰ lika välkänt är det att ingen därefter kastar sten på kvinnan eftersom ingen är utan synd. Hur skulle detta hänga ihop med den didaktiska och ikonografiska tolkningen där betraktaren bör vända sig ifrån den materiella, sexuella, syndfulla förgrunden och istället anamma bakgrundens religiöst spirituella värld och värderingar? Det vi ser i bilden enligt de ikonografiska tolkningarna är en förgrund full av sexuella anspelningar och en bakgrund där Jesus stoppar stenandet av en prostituerad kvinna med argumentet att ingen är utan synd. Vilket är det didaktiska budskapet? Avhållsamhet?

Kålhuvudena i bilden syftar till karnevalen, då sexuella utsvävningar var fullt tillåtna och uppmuntrades. Kanske förmedlar målningen snarare tillvarons ambivalens där ingen är utan synd, men att sexualiteten och synden knappast är någonting enbart av ondo. Fruktheten och sexualiteten är i karnevalens anda någonting positivt. Religion och karneval är visserligen åtskiljda i formen av karnevalen och fastan, men de verkar ur och genom varandra. Växlingarna mellan karnevalen och den religiöst betonade fastan kan vara det som avspeglas i Aertsens målning. Hur folket beter sig under karnevalstider är motsatt till hur de beter sig under fastan och den mer religiöst präglade vardagen. Sexualitet är helt legitimerat under karnevalen, där kan man leva ut sina lustar för att sedan återgå till fastans allvar ”utan synd”. Fastan och karnevalen är inte varandras motsättningar i en negativ mening utan snarare i en positivt begrävande, födande omskapande mening. I Aertsens målning finns anspelningar som påminner om de i *Don Quijote*: förgrunden och bakgrunden blir en allegori över karnevalens relation till den allvarliga ceremonin. Sexualitet, frosseri och vardagens materialism ställs i målningen framför den religiösa scenen med sin anmärkning om att ingen är utan synd. Kanske är inte motsättningarna mellan vardagsscenen och den religiösa scenen i *Kristus och äktenskapsbryterskan* så markanta och negativt betonade som tidigare forskning velat framhålla. Om målningen är skapad i en karnevalisk anda handlar det inte så mycket om en negativ laddning där betraktaren bör ”välja sida” som ett positivt belysande av

¹²⁰ *Bibeln*, (Stockholm: Svenska bibelsamfundet och Verbum Förlag AB, 1982), s. 152.

världens ambivalenser. Dessa typer av ambivalenser går att finna på flertalet andra ställen, inte minst inne i kyrkorna själva.

I den belgiska kyrkan *S:t Materne* finns bland korstolarna en trägravyr med speciellt utseende. Den lilla gravyren föreställer en man och en kvinna. Båda skrattar glatt med öppen mun. Mannen vinkar med ena handen mot kvinnan och har den andra handen innanför sin öppna gylf. Kvinnan ler glatt mot mannen, i famnen håller hon ett kärl med öppningen riktad mot honom. Grosjean tar upp denna lilla gravyr i *Toward an Interpretation of Pieter Aertsens Profane Iconography* och ser den som ett moraliskt didaktiskt verk. Kärlet kvinnan håller bör tolkas som en symbol för sexualitet och ett tecken för livmodern menar Grosjean.¹²¹ Hur och varför bilden bör tolkas som just didaktisk och omoralisk är däremot oklart. I Grosjeans artikel fungerar gravyren helt enkelt på det sättet. Förmodligen eftersom det är en bild av sexualitet inuti en kyrka, vilket i en mer samtida kultur naturligtvis blir oetiskt.

Gravyren i sig tyder knappast på någonting didaktiskt eller omoraliskt. Mannen och kvinnan är båda utförda utan antydning till grovhet eller groteskerier. De ler och skrattar glatt. Kvinnan riktar dessutom kärlet mot mannen, vilket i Grosjeans ikonografiska tolkning av kärlet som symbol för livmoder bör tyda på ett ömsesidigt sexuellt intresse. ”*Materne*” i kyrkans namn betyder dessutom ungefär ”moderlig” (*mothering*).

Bachtin påpekar upprepade gånger att tolkningar av karnevaliska uttryck inte bör tolkas med den moderna kulturens förutsättningar och negativt betonade syn på sexualitet, satir och förnedring.¹²² Kopplingarna till karnevalens överlag positiva inställning till sexualitet och alstrande gör trägravvyren i *S:t Materne* till en positiv bild. En dedikation till födelsen, alstrandet och den ständigt föränderliga karnevaliska kroppen, någonting som i sin samtida kultur inte på något vis skulle vara oetiskt eller satiriskt att placera i en kyrka. Aertsens och Beuckelaers bilder skulle därför snarare peka på livets, karnevalens och religionens ambivalens.

Förutom en didaktisk tolkning har målningarna av Aertsen, Beuckelaer och Bruegel också undersökts i det enbart positiva skrattets mening. Vad i dem är skratt och vad är

¹²¹ Grosjean, 1974, 129.

¹²² se exempelvis Bachtin, [1965] 1986, 225.

allvar? Hur går det att skilja på en rent positiv skattbild och ett skrattets ambivalenta bildspråk?

Keith Moxey undersöker i *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation* Aertsens och Beuckelaers målningar som positivt skrattande. Moxey poängterar hur Aertsens bilder av festande bönder som *Bondesällskap* eller *Äggdans* (fig. VII) innehåller en grov form av humor, uttryckt genom bönders festligheter och firande.¹²³ Tvärtemot vad Silver och de Tolnay sagt om målningarnas storleksförhållanden och distansen de skapar mellan betraktaren och människorna i bilden så ser Moxey en inbjudan och en gemenskap. Silver menar att storleken och perspektivet i målningar som *Bondemarknad*, vilka placerar oss på samma höjd som de porträtterade människorna, skapar ett betraktarens självmedvetande och därmed distanstagande.¹²⁴ Moxey anser tvärtemot att storleken och perspektivet ger betraktaren en omedelbar och intim relation till de avbildade människorna och deras situation.¹²⁵ Däremot tolkar även Moxey böndernas uttryck som trögt på det ointelligenta viset ("dull"), frågan är om uttrycket har med klasstillhörigheten eller situationen att göra, under en fest med påtagligt intagande av alkoholhaltiga drycker tenderar nog deltagare oavsett klasstillhörighet att se något berusade, tröga och ointelligenta ut. Trots detta uttryck ser Moxey bilderna som laddade med en positivt festlig och hjärtligt inbjudande stämning.¹²⁶

Moxey ser inte några moraliska eller didaktiska betydelser i bilder som *Äggdans* där de enda avbildande personerna är bönder och festande människor, utan dessa bilder är enbart till för att roa betraktaren.¹²⁷ Eftersom Aertsen både producerade bilder med och utan religiösa bakgrundsscener kan Moxey inte heller se någon genomgående fixering vid didaktiska betydelser. Även om hybridmålningarna mellan sekulära och religiösa scener har ett moraliskt eller didaktiskt innehåll så är Aertsen lika intresserad av rent festliga och

¹²³ Keith Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation* (New York: Garland, 1977), 16-17.

¹²⁴ Silver, 2006, 116.

¹²⁵ Moxey, 1977, 18.

¹²⁶ Moxey, 1977, 22-23.

¹²⁷ Moxey, 1977, 26.

grova motiv. Därför kan man enligt Moxey inte tillskriva Aertsens målningar genomgående moraliska eller didaktiska budskap.¹²⁸

Målningarnas noggranna avbildande av ätbara varor har ingen egentlig konsthistorisk förebild, vilket får Moxey att dra slutsatsen att Aertsens inspiration till motiven snarare kommer från litteraturen. Bland annat hänvisar Moxey till Plinius verk och hans beskrivning av de ”ryparografer” som målade barberarsalonger, stall, åsnor, matvaror och olika former av ”skräp”.¹²⁹ En av Aertsens samtida, en holländsk humanist, beskriver dessutom i positiva ordalag Aertsen som en ny Piraikos, en ryparograf känd från Plinius skrifter. Detta i sig är ett exempel på att även Nederländernas renässansmålningar av bönder, fester och matvaror kopplar samman sina uttryck med antiken. Däremot bör hänsyn tas till att kopplingarna här sker till en annan sida av antiken än den konsthistoriker generellt ägnat sig åt. Istället för statyer av gudar ägnar man sig åt ryparografi, smuts, matvaror och vardagsliv. Detta naturligtvis inte i en negativ mening, utan med syfte till den ambivalenta världens intresse för det låga.

Ett exempel på det positiva bemötandet av Aertsens bilder finns hos Karel van Mander. I *Schilder-Boeck* beskriver van Mander Aertsen som en utmärkt målare som är uppskattad av sin samtid och vars vardagliga scener är av stor betydelse.¹³⁰ Moxey citerar också van Manders uppskattning för Aertsen genom ett stycke ur van Manders *Das Lehrgedicht*. Stycket slutar med orden ”What is dumb speaks and what is dead lives” vilket Moxey inte fäster uppmärksamhet vid men som är av största vikt i relation till karnevaliska värden.¹³¹ Det dumma talar och det döda lever. Världens uppochnedvända ambivalens speglas i meningen, laddad med positiva betydelser. Enligt van Mander är inte bara motiven utan också själva Aertsens teknik karnevaliskt dubbelsidig. Aertsen är för van Mander en målare som skapar ambivalent karnevaliska bilder. De förnekar och bekräftar, förnedrar betraktaren och omföder tingen. Hos Aertsen är de levande, verkliga saker man tycker sig se bara död färg, det runda är platt, det platta har relief, det dumma talar och det döda lever.¹³²

¹²⁸ Moxey, 1977, 26.

¹²⁹ Moxey, 1977, 27.

¹³⁰ van Mander, [1604] 1994, vol. 4, 14.

¹³¹ Moxey, 1977, 33.

¹³² Moxey, 1977, 33.

Om målningar med dessa egenskaper alltså bär på karnevaliska element och dessutom kan antas vara inspirerade av litteratur kring konst, kan de då också höra samman med skönlitterära uttryck? Sammankopplas antiken och det karnevaliska generellt, såväl i konst som i skönlitteratur?

Hos författare som ägnar sig åt de karnevaliska uttrycken finns flertalet hänvisningar till antika skrifter. Denna syftning fungerar på samma vis som hos Aertsen (samt Beuckelaer, och Bruegel) till antikens karnevaliska aspekter. Rabelais prolog till *Gyckelmakaren Panurge och hans giftasfunderingar* (*Le tires livre des faicts et dictz heroïques du bon Pantagruel*) är full av historiska och vetenskapliga referenser, antikens filosofer är av högsta vikt för Rabelais.

Redan i prologens första mening sker en direkt syftning till och sammanfogning mellan folket och antiken. ”Gott folk, högtberömda fyllbultar, och ni, dyraste giktpatienter, har ni någonsin sett Diogenes, den cyniske filosofen?”¹³³ inleder Rabelais och kopplar sedan samman filosofens tillsynes overksamma (immateriella) roll i samhället med författarens. Inte tillverkar de någonting av direkt nytta inför till exempel ett krig (smider vapen, bygger proviantförråd, gräver vallgravar etc.), så Rabelais som författare får helt enkelt tjäna folket (!) på annat sätt, genom att skriva böcker att förlusta sig med och skaffa visdom ur, Rabelais ser gärna att böckerna kallas ”diogeneska”.¹³⁴ Detta skrivande och filosoferande bör dessutom ske i de antika filosofernas anda, det ska drickas och funderas och när så slutledningarna är dragna ska Rabelais skriva, skämta och dricka ännu lite till:

Ennius drack under det han skrev, skrev medan han drack. Aischylos drack då han författade, författade då han drack. [...] Homeros skrev aldrig på fastande mage. Cato skrev endast efter att först hava druckit. Så ni skall inte kunna säga att jag handlar som jag gör utan att hava vittberömda och högt prisade förebilder.

fastslår Rabelais och uppmanar sedan läsarna att själva dricka och tacka gud en liten smula för dessa drycker.¹³⁵

¹³³ François Rabelais, *Gyckelmakaren Panurge och hans giftasfunderingar*, [1546] (Stockholm: Fahlcrantz & Grumaelius Bokförlag AB, 1946), 16.

¹³⁴ Rabelais, [1546] 1946, 24.

¹³⁵ Rabelais, [1546] 1946, 23-24.

Likaså är Rabelais företal till *Den store Gargantuas förskräckliga leverne* fullt med referenser till antiken och de karnevaliska element som de antika skrifterna innehåller. I företalet till *Den store Gargantuas förskräckliga leverne* nämner Rabelais omgående Platons dialog *Gästabudet* och fäster uppmärksamheten vid drickandet, ätandet, skämtandet och Sokrates fulhet. Sokrates skulle man ”... inte ha velat ge ytterskalet av en rödlök för [...] så ful var han”, han hade en narrs ansikte, bondaktig i sin klädedräkt, var alltid drickande, alltid skrattande och alltid döljande sin gudomliga kunskap. Men om vi ser förbi Sokrates utseende hittar vi ett himmelskt balsam, ett mer än mänskligt förstånd menar Rabelais.¹³⁶

Samma typ av förstånd är det också som det citerade stycket av Hugues Salel i styckets inledning syftar till. Salel var samtida med Rabelais och en uppskattad diktare, berömd för sina översättningar av Illiaden. Det Salel syftar på är knappast ett dolt och strängt didaktiskt budskap utan den friska blandning av kunskaper som genomsyrar hela Rabelais bok om Pantagruel.¹³⁷

Även Shakespeare drar kopplingar till antiken, i *En midsommarnattsdröm* (*A Midsummer night's dream*) blandar Shakespeare friskt gestalter ur den grekiska mytologin med engelska skogsväsen. Pjäsen i sig har många karnevaliska element. Älvdrottningen Titania blir exempelvis djupt förälskad i hantverkaren Niklas Botten. Botten har råkat ut för en förvandling i skogen och därigenom försetts med ett åsnehuvud, vilket han är helt omedveten om. Det höga och det låga ställs bredvid varandra i detta möte mellan åsnan, människan och älvdrottningen. Just åsnan var ett djur med många kopplingar till karnevalen, världen uppochner och dåraktigheten. ”Du är lika klok som du är vacker” konstaterar Titania, ”Jag vet inte det jag...” svarar Botten och är själv helt aningslös inför det komiskt ambivalenta i dialogen, vilket publiken knappast var.¹³⁸

Bottens åsnehuvud, Sokrates fulhet och antikens festkultur är alla karnevaliska uttryck som innehåller ambivalenta element. De är, liksom Rabelais bild av Sokrates, grova, låga, rustika uttryck som döljer ett gudomligt vetande som inte handlar om någonting didaktiskt, det är inga moralbilder som presenteras. Vetandet handlar snarare om livets

¹³⁶ Rabelais, [1534] 1980, 12-13.

¹³⁷ Rabelais, [1532], 1945, 11.

¹³⁸ William Shakespeare, *En midsommarnattsdröm*, [ca 1594-1596] (Stockholm: Ordfront, 1989), 45-46.

dubbelsidighet, dess ständigt förgörande och förnyande egenskaper. Det lågas relation till det höga, omkastningen, kullerbyttan och världen upp och ner i sin mest positiva betydelse. Följer Aertsens, Beuckelaers och Bruegels konstverk samma tradition? Är målningar som *Äggdansen*, *Det välfyllda köket* och *Kristus och äktenskapsbryterskan* de moraliskt didaktiska verk konstvetenskapen oftast tolkat dem som, eller är den kunskap de döljer under sin grovt skämtande yta egentligen inget mer än ytan själv? Finns här snarare karnevaliska kunskaper om det låga, det höga och relationerna dem emellan? Eller är de helt enkelt skämtmålningar som underhåller på ett ytligt plan?

I *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation* gör Keith Moxey en undersökning av Aertsens och Beuckelaers målningar i relation till reformationen. Enligt Moxey är dessa målningars ”problem” ett nittonhundratalsfenomen.¹³⁹ Uppenbarligen var de populära och omtyckta under sin samtid. Deras samtid accepterade fullt ut blandningen mellan högt och lågt. Bachtin återkommer ofta till samma konstaterande som Moxey, när vi möter Rabelais, Cervantes och Shakespeares oförskräckta bilder av folk, fester och oförskämdheter får vi inte tolka dem utifrån moderna tankar om etik, satir och cynism. Då går ambivalensen och den positiva aspekten förlorad.¹⁴⁰ Gibson gör samma poäng men ser Bruegels målningar som endast gjorda för att skratta åt. Ett slags skämtmålningar som spelade stor roll i sin samtids festbetonade kultur.¹⁴¹ Även om Gibsons och Moxeys tolkningar av dessa målningars positivt betonade karaktär är av vikt så går det allvar som det karnevaliska uttrycket innebar förlorat, vilket är olyckligt. Karnevalens ambivalenta världsbild var ingenting man bara skrattade åt, utan någonting man både skrattade åt och såg allvaret i.

En bild som Bruegels *Schlaraffenland* (fig. II) kanske framstår som enbart en satirisk bild att roas av, eller en didaktisk bild om vad man bör ta avstånd ifrån. Men faktum är att detta land av överflöd, schlaraffenland, var hur människorna i Bruegels samtid tänkte sig en utopisk tillvaro. Detta var en spridd och uppskattad utopi i hela Europa, schlaraffenland var som en livslång karneval, och karnevalen var som en tillfällig

¹³⁹ Moxey, 1977, 266.

¹⁴⁰ Bachtin, [1965] 1986, 85.

¹⁴¹ Gibson, 2006, 156.

realisering av schlaraffenland.¹⁴² *Schlaraffenland* är således en bild av en välkänd folklig utopi, inte en satir, ingenting man skrattade åt, utan en önskedröm man kunde prata om och tänka på under fastans dystra månader. En motsats till fastan, men som bara kunde existera i relation till fastan och vardagens allvar.

Samma sak skulle kunna sägas om Bruegels *Slaget mellan Karnevalen och Fastan* (fig. III) som konsthistorieskrivningen tidigare ofta har haft svårigheter med att förstå. Istället för en allegori över mänsklighetens dårskap, en satirisk skämtmålning med negativ prägel eller en didaktisk bild över dårskapen som någonting att vända sig ifrån skulle bilden kunna vara någonting helt annat. Alla karnevaler under den här tiden avslutades med en karnevalens begravning och fastans födelse. Detta avslut började med att karnevalen och fastan representerades av två människor. Karnevalen representerades av en överviktig man som behängdes med kött och grytor och sattes på en tunna. Fastan representerades av en mager kvinna som omgavs av fisk och kringlor. Med de rätta attributen för sin respektive sida slogs sedan karnevalen och fastan i ett slags lekfullt tornerspel där karnevalen förlorade och begravdes. Vid själva begravningen hade dock den tjocke mannen ersatts av en korb, en våffla eller liknande. När karnevalen symboliskt var begravnen började också fastan men sin återhållsamhet och religiösa prägel.¹⁴³

Bruegels *Slaget mellan Karnevalen och Fastan* skulle mycket väl kunna vara en målning över ett sådant karnevalsavslut. Människorna i byn är i äkta karnevalsanda ute på gator och torg, utklädda och överförfriskade. I förgrunden av bilden har vi också motivet som gett målningen sitt namn, ett slagsmål mellan karnevalen och fastan. Karnevalen (Detalj I) är mycket riktigt en tjock man på en tunna, som vapen har han ett grishuvud på ett spett. Fastan (Detalj II) är som sig bör en mager kvinna med en brödspade och två fiskar som spjut. De två figurerna dras och puttats mot varandra i vad vi kan anta är just ett glatt tornerspel. Att människorna i målningen har överdrivna, nästan karikatyriska, drag behöver inte betyda att bilden är en negativt laddad satir. Inte heller att det är en enbart positiv målning att skratta åt. I *Slaget mellan Karnevalen och Fastan* finns alla de aspekter som syftar till det karnevaliskt ambivalenta. Själva motivet är ambivalent,

¹⁴² Burke, 1994, 190.

¹⁴³ Burke, 1994, 185.

födelse, död och cykeln dem emellan presenteras. Bruegels bild är kanske inte märkligare eller mer säregen än någon av Rabelais romaner eller Shakespeares dramer.

Har då Bruegels, Aertsens och Beuckelaers målningar fått en ny betydelse och en djupare förståelsegrund genom kopplingen till de skönlitterära uttrycken? Vad är slutsatsen av undersökningens försök till sammanfogning mellan skönlitterära och konstnärliga uttryck i renässansen?

Slutsats och slutdiskussion

Genom sammanfogningen av skönlitteraturen och målningarna uppmärksammas att konsthistorieskrivningen är fast i sin diskurs, vissa estetiska värderingar har intagit en så dominerande position att de får stå modell för samtliga tolkningar. Placerade i samband med renässansens skönlitterära uttryck får Bruegels, Aertsens och Beuckelaers målningar nya, vidgade betydelser och ett nytt perspektiv för tolkning.

Bilderna visar sig handla inte så mycket om en satir över bondeklassen eller inneha ett didaktiskt budskap, utan snarare vara en del av karnevalens ambivalenta, djupt lärda filosofiska styrka. Därmed blir också att ordet ”renässans” än mer mångbottnat. Renässansen handlar inte på alla platser och i alla uttryck om en återgång till antiken där betoningen ligger på gudastatyer, den perfekterade människokroppen eller filosofins (med dagens värderingar) ”höga” kunskaper. Renässansen handlar också om en pånyttfödelse av de ”låga” föremålen, folket och vardagskunskaper. När Gargantua studerar olika föremål i ett nytt sammanhang sker en pånyttfödelse av dessa föremål. Bachtin påpekar att i renässansens vändande av världen upp och ned skedde ständigt dessa ambivalenta omfödelse av föremål och kunskaper.¹⁴⁴ I målningarna av Aertsens, Bruegel och Beuckelaer sker samma typ av pånyttfödelse, genom deras detaljerade skildringar av vardag, fester, folk och låga föremål betraktas dessa i ett nytt ljus och med ett nytt intresse. Här sker en pånyttfödelse av såväl det låga som det höga, en renässans i ordets mest ambivalenta och filosofiska mening. Det visar sig också att det även i denna form av renässans finns återkopplingar till antiken, men av en annan sort än vad konsthistorieskrivningen generellt verkar föredra. Platons dialog *Gästabudet* är ett bra exempel på den typ av kunskaper och situationer man syftar till i de karnevaliska uttrycken, liksom ryparograferna eller de antika filosofer och författare som den dåtida skönlitteraturen hänvisar till: Sokrates, Demosthenes, Diogenes och Homeros, för att nämna några. De uttryck som konstvetenskapen oftast har klassat som låga eller naiva och grova är i högsta grad grundade i lärdom och kunskap. De satiriska uttryck man läst in i bilderna saknar egentlig grund. De didaktiska tolkningarna som gjorts är för enkelspåriga för 1500-talets ambivalenta världsuppfattning. Liksom Alpers säger om det

¹⁴⁴ Bachtin, [1965] 1986, 366-370.

holländska 1600-talsmåleriet finns här inte några dolda betydelser att analysera fram utan ytan är budskapet. Det vi ser är karnevaliska uttryck och dess ambivalenta attribut.

Sammankopplingen med renässansens skönlitteratur och litteraturhistorieskrivningens syn på den typen av uttryck vidgar på så vis förståelsen för denna typ av konstverk. När målningar av Aertsen, Beuckelaer och Bruegel inte längre tolkas på ett konsthistoriskt traditionellt vis uppstår nya betydelser och det som tidigare setts som svårigheter eller ”mysterier” med deras egenartade karaktärer får logiska förklaringar. Det visar sig också viktigt att inte applicera samhällseliga funktioner och värderingar från senare tider på dessa typer av verk. Konsthistorieskrivningens definition av renässansen utvidgas i mötet med skönlitteraturen. I målningar med motiv som Bruegels, Aertsens och Beuckelaers finns en renässans i en mycket bokstavlig betydelse, annorlunda mot den renässanskonsthistorien uppehåller sig vid. Konsthistoriens generella värderingar kring dessa uttryck bör därför uppdateras. Genom att se den här typen av uttryck i ett nytt ljus förvandlas de, liksom Gargantuas föremål att torka sig i baken med, till någonting nytt och ytterst påtagligt. I sin nya situation begravs de med sin förståelsehistoria och föds på nytt i den alstrande, omprövande, ambivalenta och karnevaliska estetik som de en gång skapades ur.

Vidare studier i ämnet torde vara fruktsamma. Djupare knytpunkter mellan litteratur och konstverk under den här tiden skulle kunna göras, genom exempelvis undersökningar av hur bild- och skriftkultur samverkade under renässansen. Här tänker jag främst på de skämtteckningar och illustrerade komiska blad som cirkulerade. En mer ingående undersökning kring folkets relation till bilder under den här tiden skulle också kunna göras, för att ge en förståelse av folkets uppfattning kring bilder och deras motiv under den här epoken. Ytterligare studier kring karnevaliskt ambivalenta uttryck i renässanskonsten borde också vara av värde och tillföra nya kunskaper kring uttryck som tidigare av konsthistorien har tolkats på liknande sätt som Aertsens, Bruegels och Beuckelaers målningar. Jämförelser mellan kulturella uttryck som måleri och skönlitteratur även under andra epoker och perioder skulle förmodligen vara värdefulla för såväl konst- som litteraturhistorieskrivningen och bidra till fördjupade förståelser av vissa uttryck. Ett antal pånyttfödelser av förkastade ”låga” uttryck skulle därmed kunna ske.

Sammanfattning

Studien inleds med en kortare presentation av ämnet: åtskillnaden mellan litteratur- och konstvetenskapens sätt att se på renässansuttryck som intresserar sig för ”låga” genrer. Därefter sker en selektiv översikt över den tidigare konsthistoriska forskning som skett kring konstnärerna Joachim Beuckelaer, Pieter Aertsen och Pieter Bruegel samt hur deras motiv har förståtts i en forskningstradition som utgår från den italienska renässansens uttryck. Forskningsläget formar därigenom den problemformulering som behandlas i stycket efter.

I problemformuleringen presenteras närmare den åtskillnad som finns i konsthistorieskrivningens syn på den nederländska renässanskonstens intresse för folklighet, fest och smuts och litteraturhistorieskrivningens syn på liknande uttryck hos renässansförfattare som François Rabelais, Miguel de Cervantes och William Shakespeare. Här definieras också studiens syfte som är att med stöd av konsthistorieforskare som Walter Gibson, Larry Silver och Svetlana Alpers samt Michail Bachtins litteraturvetenskapliga tolkningar av renässansuttryck försöka vidga den konstvetenskapliga förståelsen av de valda konstnärernas verk. Dessutom syftar studiens undersökning till en utökad förståelse för själva renässansen som period och dess uttrycksformer.

Efter problemformuleringen introduceras urvalet av materialet och de valda konstnärerna Joachim Beuckelaer, Pieter Aertsen och Pieter Bruegel. Valet av dessa konstnärer motiveras utifrån såväl levnadsmässig samtidighet som geografisk och uttrycksmässig närhet såväl till varandra som till den skönlitteratur vilken också ingår i studien. Inledningen avslutas så med ett metodavsnitt där sättet vilket bilderna kommer att bemötas presenteras genom Keith Moxeys, Svetlana Alpers och Walter Gibsons teorier. Även de litteraturhistoriska och skönlitterära delar som behandlas presenteras genom främst Michail Bachtin, François Rabelais och Miguel de Cervantes. Skönlitteraturens och litteraturhistoriens roll i uppsatsen definieras främst som ett stöd och en möjlighet till nya perspektiv. Även hermeneutik och diskursanalys diskuteras som viktiga delar för uppsatsens metod. Efter inledningen sker så presentationer av uppsatsens huvudteoretiker i avsnittet ”Alpers, Bachtin och Gibson - alternativa tolkningsvägar”

samt en kulturhistorisk översikt i avsnittet ”Nederländerna och Antwerpen under 1500-talet”. Dessa stycken bildar en grund för uppsatsens analys.

Genom analysdelens tre stycken har de dominerande forskningsfälten kring det nederländska renässansmåleriet undersökts. I det första stycket, “Konsthistorieskrivningens italienska verktyg, konstverkens hybridmotiv och François Rabelais pånyttfödande av tingen” undersöks jämförelsen mellan det nederländska och det italienska renässansmåleriet utifrån Roger Fry och Charles de Tolnay. Frys och de Tolnays tolkningar av och förståelse för denna typ av målningar präglas av en jämförelse med det italienska renässansmåleriet. Denna jämförelse grundar sig också på moderna estetiska värderingar kring harmoni och skönhet, vilket får det nederländska renässansmåleriet att verka grovt, naivt och dåraktigt. Som kontrast till detta ställs Bachtins tankar om Rabelais *Den store Gargantuas förskräckliga leverne* och kapitlet där Gargantua utvärderar föremål han torkar sig i baken med. Genom att binda samman konstens uttryck med de skönlitterära, vilka använder sig av samma typ av uttryck och stilblandning, får konstens motiv nya möjligheter och ett nytt sammanhang. Jämförelsen med italienska renässansuttryck blir därmed inte längre relevant. Det visar sig inte heller vara relevant att applicera konsthistoriens relativt sena estetiska värderingar på alla typer av måleri. Svetlana Alpers argumentation kring detta bekräftar att verktyg ämnade för den italienska renässanskonsten knappast lämpar sig för alla former av renässansuttryck.

I analysens andra stycke, ”Målningarna som satirer - klassfunktioner och Miguel de Cervantes *Don Quijote*”, behandlas det stora fält där målningar av Aertsen, Beuckelaer och Bruegel har tolkats som satiriska. Larry Silvers och Margaret Sullivans tolkningar av bilderna sker i ett klassbetonat perspektiv där den intellektuella eliten som, enligt dem, ägde Bruegels målningar såg målningarna som satirer över de ointelligenta bönderna. Walter Gibsons resonemang sätter både Sullivans och Silvers teorier ur spel, det finns inga bevis på att den intellektuella eliten ägde några verk av Bruegel, däremot finns det dokument på att välbärgade godsherrar ägde verken. Därtill deltog alla i karnevaler och andra festligheter, oavsett klasstillhörighet. Genom såväl Gibson som Michail Bachtin fastställs att Silvers och Sullivans teorier dessutom baseras på moderna värderingar och tankar om samhället. Under 1500-talet hade borgarklassen precis börjat spira och var i mycket fortfarande sammanblandad med övriga klasser i samhället, något utrymme för

klass-satirer och utanförskap fanns därför ännu inte på det sätt vi idag tar för givet. Karnevalens skratt, säger Bachtin, är riktat mot allt och alla. I stycket görs också en jämförelse med Miguel de Cervantes *Don Quijote* som ett exempel på karnevalens extravaganta och ambivalenta karaktär. Genom jämförelsen med *Don Quijote* klargörs återigen att dessa bilder inte är satiriska utan snarare karnevaliskt ambivalenta. Det finns således ingen relevans i att applicera klassuppdelningar och en rent negativ satir på dessa målningar.

I analysens tredje stycke, ”Målningarna som didaktiska budskap - karnevalens ambivalenta världsbild, François Rabelais om Sokrates fulhet och William Shakespeares karnevaliska par” kritiserar hur konsthistorieskrivningen tidigare tolkat Aertsens, Beuckelaers och Bruegels målningar som didaktiska. När Larry Silver och Ardis Grosjean läser in didaktiska betydelser i bilderna sker detta ur ett perspektiv där ätande, sexualitet och överflöd enbart ses som förkastligt. Vad Silver och Grosjean helt förbiser är den oerhört viktiga roll karnevalen och ambivalensen spelade i samhället under den här tiden. Genom Moxey, Gibson, Bachtin och van Mander öppnas andra vägar för förståelse. Gibson och Moxey snuddar bara vid dem när de läser bilderna som enbart positiva ”skrattbilder”. Men Moxey ser också bildernas ursprung i litteratur och citerar van Mander som tydligt visar bildernas karnevaliskt ambivalenta karaktär sådan den uppfattades under sin samtid. Rabelais och Shakespeare fungerar också som jämförelser som visar att det finns en djupt ambivalent kunskap i bilderna där både frosseriet, överflödet och sexualiteten samt religionen är viktiga. Inte som motsatser utan som ambivalenta delar nödvändiga för det karnevaliska hjulet.

Uppsatsens slutsats blir därefter att sammanfogningen av litteratur- och konsthistoria har gett de valda konstnärernas målningar en ny förståelsegrund. I den nya kontexten verkar konstnärernas val av motiv inte alls udda, disharmoniska, satiriska eller didaktiska. Istället får de en ny logik i den karnevaliska ambivalensens anda. Genom sammanfogningen ändras inte bara förståelsen för Aertsens, Bruegels och Beuckelaers verk utan även den tidigare konstvetenskapliga förståelsen för och definiering av renässansen och dess uttryck omvärderas. Renässansen visar sig ha mer djupgående återfödande egenskaper än konsthistorieskrivningen tidigare haft förståelse för.

Bildbilaga



I. Pieter Bruegel, *Bondemarknad*, olja på ekpannå, 114*164 cm, ca 1567, Kunsthistorisches Museum, Wien.



II. Pieter Bruegel, *Schlaraffenland*, olja på pannå, 52*78 cm, 1567, Alte Pinakothek, München.



III. Pieter Bruegel, *Slaget mellan Karnevalen och Fastan*, olja på pannå, 118*165 cm, 1559, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Detalj I (vänster) och II (höger) ur *Slaget mellan Karnevalen och Fastan*



IV. Pieter Bruegel, *Kungarnas tillbedjan i snön*, tempera på pannå, 35*55 cm, 1567,
Oskar Reinhart Collection, Winterthur.



V. Pieter Aertsen, *Slaktarbutiken*, olja på pannå, 124*169 cm, 1551, Museum Gustavianum, Uppsala.



VI. Pieter Aertsen, *Bondesällskap*, olja på trä, 142,3*198 cm, 1556, Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen.



VII. Pieter Aertsen, *Kristus och äktenskapsbryterskan*, olja på trä, 122*180, ca 1562, Nationalmuseum, Stockholm.



VIII. Pieter Aertsen, *Äggdans*, olja på pannå, 84*172 cm, 1552, Rijksmuseum, Amsterdam.



IX. Joachim Beuckelaer, *Det välfyllda köket*, olja på pannå, 171*250 cm, 1566, Rijksmuseum, Amsterdam.



X. Joachim Beuckelaer, *De fyra årstiderna: Jord*, olja på duk, 157*214 cm, 1569, National Gallery, London.

Litteraturlista

Litteratur:

Alpers, Svetlana

The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century

Chicago: University of Chicago Press, 1983

Auerbach, Erich

Mimesis, 1946, övers. Ulrika Wallenström

Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2005

Bachtin, Michail

Rabelais och skrottets historia (Tvortjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja Renessansa), 1965, övers. Lars Fyhr

Gråbo: Anthropos, 1986

Robert W. Baldwin,

”On earth we are beggars, as Christ himself was” i *Konsthistorisk tidskrift*, no. 54, 1985

”Peasant Imagery and Bruegel’s ’Fall of Icarus’” i *Konsthistorisk tidskrift*, no. 55 1986

Baxandall, Michael

Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures

Warwickshire: Yale University, 1986

Benedict, Philip

Reformation, Revolt and Civil War in France and the Netherlands 1555-1585

Amsterdam : Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1999

Bibeln

Stockholm: Svenska bibelsällskapet och Verbum Förlag AB, 1982

Bryson, Norman, Michael Ann Holly och Keith Moxey

Visual Culture – Images and Interpretations

Hanover, N.H.: University Press of New England, 1994

Burke, Peter

Popular Culture in Early Modern Europe, 1978

England: Ashgate Publishing Limited, 2006

Burckhardt, Jacob

The Civilization of the Renaissance in Italy: An Essay (Die Kultur der Renaissance in Italien), 1860

Canada: Batoche Books, 2001

de Cervantes Saavedra, Miguel
Don Quijote (El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha), 1605 och 1615, övers.
Edvard Lidforss
Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 2008

Foucault, Michel
Vetandets Arkeologi (L'archéologie du savoir), 1969, övers. C G Bjurström
Lund: Arkiv Förlag, 2002

Fry, Roger
French, Flemish and British Art
London: Butler and Tanner LTD, 1951

Gibson, Walter S.
Pieter Bruegel and the art of laughter
Berkeley: University of California Press, 2006

Grell, Ole Peter & Scribner Bob (red.)
Tolerance and intolerance in the European Reformation
Cambridge: Cambridge University Press, 1996

Grosjean, Ardis
”Toward an Interpretation of Pieter Aertsens Profane Iconography” i *Konsthistorisk
Tidskrift* Stockholm: Bonniers, 1974

Huizinga, Johan
*Ur medeltidens höst: studier över 1300- och 1400-talens levnadsstil och tankeformer i
Frankrike och Nederländerna (Herfstij der middeleeuwen)*, 1919, övers. Hans
Reuter-crona
Stockholm: Prisma, 1986

van Mander, Karel
Schilder-boeck, 1603-1604, övers. Derry Cook-Radmore
Doornspijk: Davaco, 1994

Moxey, Keith
Peasants, Warriors and Wives: Popular Imagery in the Reformation, Chicago, Ill.:
University of Chicago Press, 1989
*Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the rise of secular painting in the context of
the reformation*, New York: Garland, 1977

Panofsky, Erwin
Early Netherlandish Painting
Cambridge, Mass.: Harvard University Press cop. 1953

Rabelais, François, *Pantagruel – de törstigas konung (Pantagruel, roy des Dipsodes, restitué à son naturel, avec ses faicts et prouesses espoventables composez par feu M. Alcofribas, abstracteur de quinte essence)*, 1532, övers. Holger Petersen Dyggve, Stockholm: Fahlerantz & Gumaelius, 1945

Den store Gargantuas förskräckliga Leverne (La vie très horrifique du grand Gargantua père Pere de Pantagruel. Jadis composée par M. Alcofribas, abstracteur de quinte essence), 1534, övers. Holger Petersen Dyggve, Stockholm: Atlantis, 1980

Gyckelmakaren Panurge och hans giftasfunderingar (Le tires livre des faicts et dictz heroïques du bon Pantagruel), övers. Holger Petersen Dyggve, Stockholm: Fahlerantz & Gumaelius, 1946

Shakespeare, William

En midsommarnattsdröm (A Midsummer night's dream), ca 1594-1596, övers. Göran O. Eriksson

Stockholm: Ordfront, 1989

Silver, Larry

Peasant scenes and landscapes: the rise of pictorial landscapes in the Antwerp art market
Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006

Sullivan, Margaret A.

Bruegel's peasants: art and audience in the northern renaissance
Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994

de Tolnay, Charles

The drawings of Pieter Bruegel the elder, with a critical catalogue
New York: The Twin Editions, 1952

Bildkällor:

Bilderna i uppsatsen kommer alla från Web Gallery of Art, undantaget Aertsens *Kristus och äktenskapsbryterskan* som kommer från Nationalmuseums databas. Web Gallery of Art startade 1996 som en site för renässanskonst men utvidgades sedan till en konstdatabas över europeiskt måleri och skulptur från 1000 till 1800-talet. Web Gallery of Art är ett privat initiativ som är fristående från museer och konstinstitutioner och presenterar sig som ett ”virtuellt museum”. Web Gallery of Art är dock inte valt som primär bildkälla baserat på detta utan för den mycket höga kvalité som präglas av bilderna på sidan.

Pieter Bruegel:

Bondemarknad: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/index1.html>, 091004

The Slaget mellan Karnevalen och Fastan: Web Gallery of Art,

<http://www.wga.hu/index1.html>, 091009

Schlaraffenland: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/index1.html>, 091003

Pieter Aertsen:

Slaktarbutiken: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/index1.html>, 091025

Peasant by the Hearth: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/index1.html>, 091025

Kristus och äktenskapsbryterskan: Nationalmuseums databas,
<http://webart.nationalmuseum.se/work/work.aspx?id=19169>, 091028

Joachim Beuckelaer:

Det välfyllda köket: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/index1.html>, 091025

De fyra årstiderna: Jord: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/index1.html>, 091025