Från skiss till skiss

En studie av skissbegreppet och Henri Matisses *Chapelle du rosaire*

Av: Erik Sandberg

Handledare: Dan Karlholm
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Magisteruppsats 30 hp
Konstvetenskap | Höstterminen 2017

SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Abstract

From sketch to sketch – A study of the concept of sketches and Henri Matisse's Chapel du rosaire

The aim of this thesis is to bring together two different approaches on the concept of sketches in an attempt to broaden the understanding of what a sketch is and does. The first of these approaches is based on a notion of generative art presented by professor of art history and founder of *Skissernas museum* in Lund Ragnar Josephson (1891-1966). The second approach is situated in philosopher Marcia Sá Cavalcante Schubacks collection of phenomenological essays *Att tänka i skisser: essäer om bildens filosofi & filosofins bilder* (2011). By letting these two theories and Henri Matisse's *Chapel du rosaire* and some of his sketches speak with each other my thesis establishes that the sketch is a non static motion towards shape.

Populärvetenskaplig sammanfattning

Från skiss till skiss – En studie av skissbegreppet och Henri Matisses Chapel du rosaire

Denna uppsats är en undersökning av skissbegreppet utifrån två skilda synsätt. Genom att kombinera de två synsätten och applicera dem på det av Henri Matisse ritade och utsmyckade kapellet *Chapelle du rosaire* vill jag vidga förståelsen av vad en skiss är och gör. Genom min undersökning kommer jag fram till att skissen är något i rörelse där form växer fram.

Innehåll

1. Inledning 5
1.1 Syfte 6
1.2 Metod 6
1.3 Material 7
1. 4 Forskningsöversikt 8
1.5 Disposition 9
2. Teori och begrepp 10
2.1 Vad är en skiss? 13
2.2 Abstrakt och abstrahera 14
2.3 Närvarogörande, inbildningskraft och bilder 14
2.4 I-världen-varo 16
2.5 Komma till form 17
2.6 Form 17
3. Bakgrund och verkbeskrivning 18
3.1 Historisk bakgrund 18
3.2 Kapellet ut- och invändigt 19
3.3 Väggmålningar 22
3.3.1 Saint Dominic 22
3.3.2 Virgin and child 23
3.3.3 Stations of the cross 24
3.4 Glasmålningar 25
3.4.1 Altarfönstren 25
3.4.2 Södra fönstren 26
3.5 Skisser, förstudier, maquetter och modeller 27
4. Analys 34
4.1 Skissen som bild 34
4.1.1 Händer 34
4.1.2 S:t Dominicus 37
4.1.3 Maquetter till glasmålningar 38
4.2 Bilden som skiss 40
4.2.1 Närvarogörande 40
4.2.2 Skissens mellan 43
5. Sammanfattning och slutsats 45

5.1 Sammanfattning 45
5.2 Slutsats 46
Litteratur 47
Bilder 48

1. Inledning

Filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback använder i sin essäsamling *Att tänka i skisser: essäer om bildens filosofi & filosofins bilder* (2011) skissen som en metafor för att förstå utrymmet mellan bild och begrepp. Skissen kommer att representera den rörelse där en förståelse skissas fram. Det utrymme hon hänvisar till är likt ett glapp mellan filosofin och konstvetenskapen och genom att skriva fram den plats där begrepp och bild närmar sig varandra skapar hon likaså en plats för filosofin och konsten att verka med och genom varandra.

Det var just detta *mellan* som gav mig uppslaget till föreliggande uppsats. Jag har själv försökt att genom filosofin närma mig konsten och Sá Cavalcante Schubacks skissmetafor gav mig en lysande ingång. Hon uttrycker själv att essäerna ”ska läsas som skisser, skisser om en framträdandets fenomenologi som samtidigt formulerar några tankar om vad skissen är.”[1]

Genom att applicera hennes tankar om vad skissen är på ett konstnärligt material samt att introducera tankarna till en konstvetenskaplig förståelse av vad en skiss är hoppas jag att jag i min tur kan säga något nytt om vad en skiss *är och gör*. I detta närmande väcktes också tanken att även ett färdigt konstverk kan tänkas skissera något.

I jakten på ett material som behövde innehålla både bevarade skisser samt ett färdigt konstverk som passar sig för en undersökning av dess skisserande egenskaper fann jag via *Skissernas museum* i Lund Henri Matisses (1869-1954) *Chapelle du rosaire* i Vence i södra Frankrike. Det lilla dominikanerkapellet är utformat och utsmyckat av Matisse sent i dennes karriär och en stor del av skissmaterialet finns bevarat på plats. Genom att studera ett specifikt material hoppas jag kunna säga något om skissen i allmänhet.

Sá Cavalcante Schuback skriver att: ”I sökandet efter att förstå och beskriva framträdandets skeende och dynamik möter filosofin konsten som framträdandets poetik.”[2] Ett påstående som gör sig bra som öppning till ämnet. Skissen går att läsa som ett framträdande, de konstnärliga formernas framträdande. Genom att kombinera Sá Cavalcante Schubacks samtida fenomenologi med konstvetenskap går det kanske att skissa fram en skissens poetik.

[1] Marcia Sá Cavalcante Schuback, *Att tänka i skisser: essäer om bildens filosofi & filosofins bilder*, Göteborg: Glänta, 2011, s. 12.
[2] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 11.

1.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att sammanföra två skilda synsätt på vad skissbegreppet *är och gör* och därmed vidga förståelsen av skissens roll i konsten. Det ena synsättet har sin utgångspunkt i professorn i konsthistoria och grundaren av Arkiv för dekorativ konst, numera känt som Skissernas Museum Ragnar Josephson (1891-1966). Hans bok *Konstverkets födelse* (1946) skriver fram en konstgenetisk syn på skissen som en process av om- och bearbetning av ett material som konstnären går igenom för att skapa ett konstverk. Det andra synsättet grundar sig i filosofen Marcia Sá Cavalcante Schubacks verk *Att tänka i skisser: essäer om bildens filosofi & filosofins bilder*. Sá Cavalcante Schuback ser skissen som ett från den fenomenologiska filosofin hämtat *kommande till form*. Avsikten är inte att dikotomisera skissbegrepp till en filosofisk och en konstvetenskaplig uppfattning utan att undersöka ett gemensamt skissbegrepp.

Uppsatsens frågeställningar behandlar i större utsträckning skissens *hur* än skissens *vad*. Det vill säga hur fungerar en skiss? Vad går det att läsa ut om skissens *är och gör* genom att tolka skisser till och de befintliga konstverken i Henri Matisses *Chapelle du rosaire*? På vilket sätt går det att säga att ett konstverk skisserar något?

1.2 Metod

De båda nämnda synsätten appliceras var för sig men också i kombination med varandra på Henri Matisses skisser till och färdigställda utsmyckning av dominikanerkapellet i Vence i södra Frankrike. Kapellets konstverk inkluderas i uppsatsen inte enbart för att visa vad skisserna och förstudierna lett fram till utan jag vill undersöka om inte även de skisserar något.

I uppsatsen analyserar jag ett antal serier av skisser där det går att följa en bearbetande process som leder fram till det färdiga konstverket. Samt analysera de färdiga konstverken i kapellet utifrån tesen att även ett färdigställt konstverk kan vara skisserande. Analyserna sker genom att studera materialet utifrån Ragnar Josephsons teorier i *Konstverkets födelse* och Sá Cavalcante Schubacks *Att tänka i skisser: essäer om bildens filosofi & filosofins bilder*. Allt material läses genom båda teorierna separat och i dialog med varandra. Tanken är att bild- och textmaterialet ska tala med varandra och skapa en sammanhängande analys istället för att låta de individuella texterna och bilderna stå för sig själva.

Jag har även genomfört en studieresa där jag besökt kapellet i Vence och kunnat studera verken samt de skisser och modeller som finns på plats i kapellets museum. Under resan

besökte jag även *Musee Matisse* i Nice. Även där fanns en del skissmaterial till kapellets konstverk.

1.3 Material

Uppsatsens material utgörs av två serier av skisser som visar en gestaltningsprocess där ett material bearbetas, två maquetter, två modeller samt det färdiga kyrkorummet och kapellets konstverk.

De konstverk som är i fokus för uppsatsen är de tre väggmålningarna: *S:t Dominicus, Jungfrun och barnet* och *Korsvägen*. Samt de sjutton glasmålningar i kyrkorummet.

Den första serien jag studerar är skisser av händer ämnade till väggmålningen av S:t Dominicus. Här har Matisse studerat och arbetat med händer från Matthias Grünewalds *Isenheimaltare* (1512-1516), specifikt ängeln med ett stränginstrument från bebådelsemotivet, och Albrecht Dürers teckning *Betende Hände* (ca. 1508).[3] Nästa serie skisser är till väggmålningen av S:t Dominicus i helfigur där Matisse har till en början låtit Fader Couturier stå som modell. I tidiga versioner av motivet har S:t Dominicus tydliga ansiktsdrag, något som försvinner under processen. Den sista serien av skisser jag kommer att studera är till kapellets glasmålningar. Dessa har även de genomgått flera stadier men jag kommer att studera två av förslagen. Till båda förslagen finns både maquetter och modeller. Här kommer jag framförallt att titta närmare på valet av färg eftersom att färg är centralt i både Matisses konstnärskap och i den slutgiltiga gestaltningen av det färdiga kyrkorummet.

Utöver bildmaterialet har jag också tagit del av brev som Matisse skrivit eller mottagit vilka finns publicerade i Matisses egen bok *Om konst* (1997) och i boken *Vence Chapel: the archive of a creation* (1999).

För att skapa mig en starkare uppfattning kring det modernistiska glasmåleriet har jag använt mig av två artiklar ur *Paletten*: Ralph Bergholtz ”Glasmålning och nutida arkitektur” (1955) samt Ulf Hård av Segerstads ”Abstrakta kyrkfönster” (1953). För att bekanta mig med dominikanerordens ikonografiska historia har jag tagit boken *Sanctity pictured: the art of the Dominican and Franciscan orders in Renaissance Italy* (2014) till hjälp. Dessa verk förekommer inte i uppsatsens analys utan har enbart fungerat som en bakgrund till studien.

[3] Gabrielle Langdon, A spiritual space: Matisse’s chapel of the dominicans at Vence, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51, 1988, s. 561.

1. 4 Forskningsöversikt

Henri Matisse innehar en självklar plats i den västerländska konsthistorien, mycket tack vare hans framträdande position inom den rörelse som kom att kallas *fauvism*. Det är just det tidiga måleriet med dess starka och rena färger som varit i fokus för konsthistoriker medan de sena verken som boken *Jazz* (1947) och kapellet i Vence (1947-1951) inte omskrivits i samma utsträckning.[4]

I Alfred H. Barrs *Matisse: his art and his public* (1951), Gilles Nérets *Matisse* (1993) och Pierre Schneiders *Matisse* (1984) ges kapellet ett eget kapitel där samtliga författare kortfattat redogör för dess tillkomsthistoria. I slutändan är det ändå det *fauvistiska* måleriet som ges mest utrymme även i dessa monografier.

År 1999 publicerades boken *The Vence Chapel: the archive of a creation,* en utförlig sammanställning av bilder från både Matisses förarbeten och det färdigställda kapellet, brev samt nedskrivna konversationer mellan i första hand Matisse och de två dominikanska munkarna Fader Marie-Alain Couturier och Broder Louis-Bertrand Rayssiguier som var högst involverade i processen. I bokens inledning skriver Marcel Billot en kort historik och verksbeskrivning. I Matisses egen bok *Om konst* (1997 [1972]) återfinns anteckningar om konstnärens egna tankar kring arbetet med kapellet samt en del brev rörande detsamma till familj, vänner och de tidigare nämnda munkarna.

Helen Fuchs skriver i sin avhandling *Glasmåleri, modernitet och modernism: studier i glasmåleriets (konst)historia 1851-1955* (2005) om modernistiskt glasmåleri. I avhandlingen används begreppet glasmåleri för färgat glas och inte målat glas. Fuchs menar att glasmåleriet som konstform har blivit åsidosatt under moderniteten till förmån för måleri och skulptur. [5] Hennes utgångspunkt är att ifrågasätta den rådande historieskrivningen och menar att det inte finns skäl att differentiera glasmåleriet från andra typer av bildproduktion.[6] Enligt Fuchs har den tidigare forskningen kring glasmåleriet varit präglad av historicism och mestadels avhandlat det medeltida glasmåleriet.[7] Under första halvan av 1900-talet framväxande *Art Sacré* rörelsen i Frankrike. Rörelsen leddes av präster med målet att skapa en medvetenhet för samtida estetik inom kyrkan - ett möte mellan den utomkyrkliga konsten och kyrkan i

[4] I tre stora konsthistoriska översiktsverk nämns exempel vis Matisse bara i relation till *Fauvismen*. Horst Woldemar Janson, *Janson's history of art: the western tradition*, 7th ed., Upper Saddle River, NJ: Pearson Education, 2007. Hugh Honour & John Fleming, *A world history of art*, Rev. 7. ed., London: Laurence King, 2009. Marilyn Stokstad, David Cateforis & Stephen Addiss, *Art history*, 2nd ed., New York: Prentice-Hall, 2002.
[5] Fuchs definierar moderniteten som tidsperioden från mitten av 1800-talet till slutet av 1960-talet.
[6] Helen Fuchs, *Glasmåleri, modernitet och modernism: studier i glasmåleriets (konst)historia 1851-1955*, Lund: Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet, 2005, s. 12.
[7] Fuchs, 2005, s. 17.

kyrkan.[8] Den dominikanska munken Fader Marie-Alain Couturier var framträdande inom *Art Sacré* rörelsen och var själv glaskonstnär. Couturier menade att det heliga gick att finna i konstverk utan att de var uttalat sakralt eller skapat specifikt för en kyrklig kontext. Konstnärens egen tro var irrelevant för Couturier och det bästa sättet att gjuta liv i den sakrala konsten var därför att engagera tidens bästa konstnärer.[9] Genom tre fallstudier visar författaren hur Georges Roualt, Le Corbusier och Matisse har arbetat med glasmåleriet i tre separata fall av modernistiskt kyrkobyggande under influens av Fader Couturier. Hon ämnar belysa glasmåleriets betydelse för respektive konstnärs arbete och för en större modernistisk konstvetenskaplig kontext.[10] Fuchs avhandling har fungerat som en bakgrund och introduktion till *Art Sacré* rörelsen i allmänhet och Matisses projekt i synnerhet.

I artikeln ”A spiritual space: Matisse’s chapel of the dominicans at Vence” i *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1988) hävdar Gabrielle Langdon att trots att Matisse var en uttalat ickereligiös person så är kapellets arkitektur och ikonografi djupt rotad i den dominikanska traditionen och liturgin.[11] I andra texter rörande kapellet framhävs oftast Matisses arbete med ljus, färg och rymd snarare än de religiösa motiv som framställs.[12]

I boken *Matisse in the studio* (2017) har sju konstvetare och museikuratorer bidragit med längre texter som alla på något vis rör Matisses ateljéarbete. Framförallt har jag haft nytta av Claudine Grammonts, chefskurator på Musée Matisse i Nice, text ”The object as actor”. Grammont beskriver här Matisse relation till avbildade objekt och dess känslomässiga uttryck i bilden.[13]

1.5 Disposition

Efter detta inledande kapitel kommer uppsatsens övriga fyra delar vara disponerade som följer: I kapitel två ”Teori och begrepp” kommer uppsatsens teoretiska utgångspunkt presenteras. Utöver en presentation kommer också kring ett antal, för uppsatsen, viktiga begrepp och min användning av dessa diskuteras. Nästa kapitel ”Matisse och verksbeskrivning” ägnas uppsatsens empiriska material. Här ges läsaren en kortfattad historik över kapellet i Vence, följt av en beskrivning av kapellet, dess tillhörande konstverk samt de

[8] Fuchs, 2005, s. 101.
[9] Fuchs, 2005, s. 111-118.
[10] Fuchs, 2005, s. 215.
[11] Langdon, 1988, s. 542.
[12] Se t.ex. Marcel Billots inledning i Henri Matisse, Marie-Alain Couturier & Louis-Bertrand Rayssiguir, *The Vence Chapel: the archive of a creation*, Milano: Skira, 1999.
[13] Claudine Grammont, ”The object as actor”, Helen Burnham & Ellen McBreen (red.), *Matisse in the studio*, Boston: Museum of fine arts, 2017.

skisser som kommer utgöra uppsatsens analysmaterial. Detta följs av uppsatsens huvuddel ”Analys” där analysens första del ägnas skisserna och den andra delen rör de färdiga konstverken. Uppsatsens sista del utgörs av en sammanfattning som följs av en avslutande diskussion av uppsatsens resultat.

2. Teori och begrepp

I följande kapitel lägger jag den teoretiska grund som uppsatsen kommer att stå på samt utmejslar de termer och begrepp som är vitala för uppsatsens syfte och analys. Den teoretiska dialog som kommer att föras genom arbetet grundar sig som sagt på Josephsons och Sá Cavalcante Schubacks verk.

Ragnar Josephsons bok består av fyra kapitel. I det första kapitlet presenterar Josephson sin teoretiska utgångspunkt. I de tre återstående kapitlen applicerar författaren sedan sina tankar på ett stort material av skisser och konstverk.

Josephson inleder med att beskriva ”tre stora förklaringsgrunder till konstens ursprung och därmed till dess natur.”[14] Dessa tre förklaringsgrunder beskrivs som den estetiska, den sociala och den psykologiska. Enligt den estetiska förklaringen har konsten inget ändamål utöver sig själv. Det är enligt Josephson människans drift mot det sköna som förklarar konstens uppkomst. Med en väldigt kantiansk mening sammanfattar Josephson den estetiska förklaringsmodellen: ”konsten är en attityd av ointresserad njutning. Med ’ointresserad’ menas, att konsten saknar alla bitankar, alla intressen utanför sig själv.” Josephson menar att den estetiska förklaringen har förkastats som förklaring till konstens uppkomst av den moderna forskningen men att för den individuella konstnären kan tanken vara relevant. Den enskilda konstnären kan under arbetet med ett konstverk uppleva sitt skapande som en ”fullkomligt oavhängig verksamhet.” Under arbetet med ett konstverk existerar för konstnären en abstraktion av ett absolut konstverk och konstnären leds endast av sin estetiska vilja att ge sitt verk estetisk fulländning.[15]

I stark motsats till den estetiska förklaringen menar Josephson att den sociala förklaringen står. Den menar att konstens ursprung är i första hand utomestetiskt och beroende av praktiska förhållanden. Enligt den sociala förklaringen har konsten vuxit fram ur nöd, arbete och kampen för tillvaron. Han menar att ”[b]yggnaden, husgerådet, vapnet äro alla redskap för att uppehålla livet, och bilderna och ornamenten äro alla ursprungligen besvärjelsetecken.” Alla bilder, från de tidiga nordamerikanska nativamerikanernas djursymboler till landskapsmåleri

[14] Ragnar Josephson, *Konstverkets födelse*, 3:e uppl., Stockholm: Natur och Kultur, 1946 [1940], s. 13.
[15] Josephson, 1946, s. 13.

åberopar en magisk verkningskraft. Huruvida det handlar om dyrkan av en vattengivande ande eller sentimentalitet över en avliden släkting som porträtterats spelar ingen roll.[16]

Den tredje förklaringen, den psykologiska hävdar att konsten är en yttring av människans känsloliv. Josephson menar inte bara att konsten är ett uttryck för en konstnärs känslor utan att den är ett sökande efter gensvar hos andra. Konstnärens känsloyttring överförs till sin omgivning i ett slags sökande efter social gemenskap och reproducering av det egna känslotillståndet. Enligt den psykologiska förklaringen är konsten oskiljaktig från livet.[17]

Att argumentera för vilken av dessa tre teorier som är den mest lämpliga förklaringen till konstens ursprung och natur är inte intressant för Josephson. Anledningen till att dessa tre teorier diskuteras är att de, enligt Josephson, är närvarande när den enskilda konstnären skapar ett konstverk. Teorierna översätts till faktorer som är verksamma under tillblivelsen av ett konstverk. Josephson anser att alla tre faktorer, mer eller mindre, förekommer som en växelverkan under ett konstverks tillblivelse.[18]

Josephson skriver att historiskt sett har verkligheten eller naturen betonats som konstnärens faktiska material. För att stärka detta används tre antika tänkarna Platon (ca.428-348 f.kr.), Aristoteles (384-322 f.kr.) och Plotinos (ca.204-270) tankar kring konstteori som utgångspunkt.[19] Platon, skriver Josephson, värderar inte konsten högt då den enligt honom bara är en efterhärmning av naturen vilken i sin tur är en efterhärmning av idéerna. Aristoteles må hålla med om att konsten verkar genom efterhärmning men med invändningen att konsten i sin avbildning kan framhäva det avbildades essens. Den idé som Platon såg som efterhärmad av naturen och därmed snedvriden ansåg Aristoteles kunna få sitt sanna uttryck genom konsten. Slutligen behandlas Plotinos tanke att det som är format är skönt. Konstnärens uppgift är att se idén i materien och sedan forma det sedda. Konsten upptäcker naturens essens och visar den på ett sätt som inte sker i naturen.[20] Det Josephson ser som gemensamt i de tre filosofernas tankar är att det krävs en ”andlig verksamhet” för att skapa konst ur naturen – en spiritualisering av världen. Denna spiritualisering har enligt Josephson gått under olika namn genom konsthistorien: ”förnuft, känsla, tanke, intuition, temperament” men hänvisar till samma sak. Nämligen det som sker när konstnären fångar verkligheten.[21]

[16] Josephson, 1946, s. 14.
[17] Josephson, 1946, s. 16.
[18] Josephson, 1946, s. 17.
[19] Tankarna återges mycket kortfattat och förenklat i *Konstverkets födelse* och jag återger Josephsons stycke än mer kortfattat med motivationen att det inte är Platon, Aristoteles och Plotinos idéer som är viktiga här utan hur Josephson väljer att använda dem för sin egen teori. Referenser till andra författare i texten som behandlar Josephson är hämtade ur *Konstverkets födelse* och eventuell tolkning av dessa är i så fall författarens.
[20] Josephson, 1946, s. 18.
[21] Josephson, 1946, s. 19.

Nästa kapitel rör det enskilda konstverkets tillkomst vilket kan ske enligt två teorier. Antingen genom successivt bearbetande av ett formmaterial eller genom plötsliga visioner.[22] Konsthistorikern Paul Frankl (1878-1962) delar in den konstnärliga processen i två faktorer: *das Schöpfen* och *das Schaffen*. Josephson översätter *das Schöpfen* till ingivelsen och *das Schaffen* till gestaltandet. Ingivelsen sker i konstnärens föreställning och gestaltningen i handlingarna. Det är i och med ingivelsen som visionen av konstverket uppstår och därmed också då konstverket som sådant uppstår. Gestaltandet är enbart överförandet av det föreställda till det materiella. Frankl menar dock att ingivelsen är en process som fortskrider även under gestaltandet.[23] Av motsatt mening är den franska psykologen Henri Delacroix (1873-1937) som menar att ”formen föds i penseln”. Det vill säga endast genom skapelseprocessen uppstår konsten, ingivelsen infinner sig inte före verkets färdigställande utan det är genom gestaltningen som ingivelsen kommer.[24]

Enligt Josephson finns det också konstnärer vars gestaltande sker i föreställningen. Själva skissandet sker i konstnärens huvud. Här citerar Josephson den franska konsthistorikern Henri Focillon (1881-1943) som menar ”att inga former kunna existera utan rumslig utsträckning och utan materiell karaktär.” Konstverket är fött genom sin fysiska och tekniska uppenbarelseform och är otänkbart utan den enligt Focillon men han (Focillon) frågar sig samtidigt huruvida dessa materiella former först kommer till liv, eller enbart existerar i föreställningen och deras yttre existens är spåren av den inre processen. Focillons svar är att inte göra skillnad på tanke och fysisk form. Föreställningens och materiens formvärldar är identiska men existerar på olika plan. Josephsons slutsats blir här att det inte finns någon principiell skillnad mellan ett gestaltande som sker via skisser eller utan skisser. Gestaltandet sker på samma sätt men i det ena fallet i en inre process och i det andra i en materiell process.[25]

I *Konstverkets födelses* nästa del ”Från form till form” använder sig Josephson av ett antal teoretiska och konstnärliga exempel för att visa hur ett konstverk når sin fulländade form. Författaren menar att kopieringen är en stor del av gestaltningsprocessen. De flesta konstnärer arbetar medvetet eller ej med förebilder i någon form. Genom att jobba med en förebild omprövas motivet i varje steg av processen tills konstnären får syn på något nytt och bryter mot förebilden och skapar det nya konstverket.[26]

[22] Josephson, 1946, s. 26.
[23] Josephson, 1946, s. 28-29.
[24] Josephson, 1946, s. 30-31.
[25] Josephson, 1946, s. 31-32.
[26] Josephson, 1946, s. 35.

Så Cavalcante Schubacks *Att tänka i skisser* är en samling av tio essäer där ett mellanrum mellan filosofins begreppsliga abstraktioner och konstens bildvärld etableras och de två skilda världarna (konsten och filosofin) förenas. Detta mellanrum tar formen av det författaren kallar skissens *kommande till form*. Essäerna tar de filosofiska strömningarna fenomenologi och hermeneutik som utgångspunkt och avhandlar en stor mängd begrepp och koncept. Istället för att återge essäernas innehåll, vilka ofta går in i varandra, i ett referat har jag valt att väva in innehållet i en diskussion kring några utvalda begrepp vilka är relevanta för uppsatsens analys.

2.1 Vad är en skiss?

Som tidigare nämnt utgår min analys ifrån två uppfattningar om vad en skiss är. Eller snarare två olika sätt som begreppet skiss används på. I Ragnar Josephsons mening är skissen i första hand det rent materiella tinget, vanligtvis en kol- eller blyertsteckning på papper. Ett formförsök eller en studie där antingen ett material kopieras eller prövas för att finna det som Josephson benämner ”utbrytningen”. Då något nytt uppstår i processen som lägger grunden för konstverket som skissen ligger som förlaga till.[27]

I Marcia Sá Cavalcante Schubacks texter erhåller skissen en immateriell eller metafysisk verkan. Hon använder skissens formproducerande process som metafor för det fenomenologiska fenomen som får sitt uttryck då en distanserar sig från en ”färdig” form för att istället försöka förstå hur formen kommit till den form den innehar.

Här kan en lockas till att dra slutsatsen att Josephsons äldre konsthistoriska teori arbetar enbart med det materiella och Sá Cavalcante Schubacks moderna filosofi rör sig i det immateriella och metafysiska, men så är inte helt fallet. Josephson lägger även han stor vikt vid en immateriell rent tankemässig skissprocess. Konstverkets genesis och skissvarande är inte bundet till materialet.[28]

Likaså finns det en materiell aspekt i Sá Cavalcante Schubacks text. Bilden har en skisserande verkan den med. I den (inte alltid) materiella manifestationen av det abstrakta begreppet bild finns ett skisserande kommande till närvaro.[29] Bilden skisserar fram det frånvarande och gör det närvarande. Även skissen i sitt materiella tillstånd är en bild.

[27] Josephson, 1946, s. 82.
[28] Här tänker jag framförallt på Josephsons diskussion kring Focillon där han fastslår att den process som går att se i det fysiska skissandet också kan ske i medvetandet. Josephson, 1946, s. 32.
[29] Bild behöver inte vara något materiellt så som en målning utan det är någon form av estetisk representation. Ett något som innehar en ram i den bemärkelse Eugene Fink och Edmund Husserl diskuterar ram och striden mellan det verkliga och det overkliga. Bilden så som jag använder begreppet här refererar alltså inte nödvändigtvis till något materiellt utan till något i den fysiska världen existerande där denna strid blir synlig.

För båda representerar skissen något ofärdigt. En rörelse från det formlösa till något format. Trots att Josephsons fokus ligger mer på den statiska materiella skissen så betecknar hans idé om skissprocessen ändå en rörlighet. En process är något icke-fast, ett fortskridande förlopp av slag.

I den här uppsatsen kommer begreppet *skissera* beteckna den rörelse där formens kommande till form synliggörs.

2.2 Abstrakt och abstrahera

Två begrepp som återkommer i uppsatsen är *abstrakt* och *abstrahera*. Jag ser på relationen mellan dessa två begrepp på ett liknande sätt som jag ser på relationen mellan *skiss* och *skissera*. Det *abstrakta* är något formlöst och tankemässigt, en motsats till det konkretas ”sinnlighet och bildlighet”.[30] Medan att *abstrahera* inom den fenomenologiska, hermeneutiska filosofin är handlingen att distansera sig själv från det konkret givna tinget eller objektet och se till förhållandena som lett fram till vår upplevelse av sagda ting eller objekt.[31] Inom måleripraktiken hänvisar abstrahering till en praktik där konstverkets motiv distanseras från det synligt givna.

2.3 Närvarogörande, inbildningskraft och bilder

Ett viktigt begreppspar för uppsatsen är *närvaro* och *närvarogörande*. Grundläggande för min användning av närvarogörandet är Marcia Sá Cavalcante Schubacks läsning av Immanuel Kants (1724-1804) tankar om *inbildningskraften* (Einbildungskraft). Inbildningskraft ska inte förväxlas med den moderna termen inbillningskraft som nu är mer kopplad till något fantasifullt som att fabulera. Inbildningskraften är snarare kopplad till människans förmåga att producera bilder.[32] Kants egen definition är ”förmågan att föreställa sig ett föremål även *utan dess närvaro* i åskådningen.” Sá Cavalcante Schuback förklarar ”att inbildningskraften kan föreställa sig något både med och utan objektets närvaro. Den kan avbilda det givna men även göra det frånvarande närvarande, oavsett om det inte längre finns, inte finns till än eller aldrig har funnits.”[33]

Edmund Husserls (1859-1938) fenomenologi förutsätter att allt som *är*, tillkännager sig för medvetandet. Det är just detta tillkännagivande eller framträdande som fenomenologin intresserar sig för.[34] Paul Klee (1879-1940) sa om måleriet ”att det inte återger vad som syns

[30] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 25.
[31] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 115.
[32] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 33.
[33] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 34.
[34] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 64.

utan gör det synbara synligt". Så Cavalcante Schuback menar att detta är själva kärnan i Husserls fenomenologi. Konstverket är en verkande fenomenologi. Det vill visa hur något kommer till synlighet, inte visa något i sig. Måleriets seende är inte ett seende på en målning utan in i målningen. Så Cavalcante Schuback uttrycker det som: "Det handlar om att föra tillbaka saker och ting till den horisont från vilken de själva ger sig till känna. Det gäller att konvertera saker och ting till fenomen."[35] Så Cavalcante Schuback frågar sig: "Hur skiljer sig en bild från det verkliga och konkret givna? Vari består bildens verklighet? Och hur bildmässigt är i själva verket det som anses vara verkligt existerande?" Kant tillskriver inbildningskraften en avgörande roll i förnimmelsen vilket Husserl fördjupar sig i med sina diskussioner kring bildmedvetenhet. Husserl etablerar en inbildningskraftens fenomenologi, ett sätt att beskriva det som sker när vi blir medvetna om en bild.[36]

En *bild* kan allmänt definieras som något närvarandegörande men enligt Sá Cavalcante Schuback bör vi ändå "fråga oss vad som händer när vi ser en bild som föreställer något 'på riktigt'. Vad händer när jag ser en bild av ett berg, som på ett vykort?" Vi ser två bilder, en bild av berget och en bildlös bild av (begreppet) bilden själv, två uppfattningar som går ihop i varandra. Sá Cavalcante Schuback förklarar den bildlösa bilden av bilden som när vi en efter en visualiserar fem punkter vilket ger bilden av ett femtal. I bilden av femtalet bildas också en bildlös bild av bilden själv. En bild av numret som ett nummer, ett nummer som kan vara vilket nummer som helst. Det är här vi kan se skillnaden mellan *närvaro* och *närvarogörande* som tydligast. Husserl uttrycker det som att bilden "i ett framträdande närvarogör det som inte träder fram". Det vill säga att berget som är avbildat är det som framträder och genom sitt framträdande närvarogörs det som inte framträder, nämligen bilden själv. I närvarogörandet blir bilden ett "som-om", en annan betydelse av verkligheten. Husserl använder denna kvasi-verklighet istället för att kontrastera overkligheten (bilden) mot verkligheten (det avbildade).[37] Bildens dubbelnatur, är enligt Husserl, en strid mellan bilden som rumslig materiell närvaro och dess närvarogörande av innehåll. Bildens ram gör striden synlig och sinnlig. Sá Cavalcante Schuback påpekar att ram inte nödvändigtvis är en tavelram utan helt enkelt det något som avgränsar ett konstverk till en plastisk bild. En som arbetat vidare med Husserls tanke om bildens ram är den tyska filosofen Eugen Fink (1905-1975). Fink väljer att beskriva bildens ram som fönster istället. Som fönster låter bilden något synas och göra något till närvarande genom att rama in det och därmed skapa en ur ett större sammanhang avgränsad

[35] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 67.
[36] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 70-71.
[37] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 72.

helhet. Fönstret sätter då två sorters strider i rörelse: den mellan den hela omgivningen och bildens utsnitt och den mellan bildens materialitet och det som framställs.[38] Sá Cavalcante Schuback menar att när en blir varse striden mellan det verkliga och det overkliga öppnas möjligheten att upptäcka bildens gradskillnader. Det blir möjligt att se skillnaden mellan en bild, en skenbild och en fantasibild.[39]

Husserls fenomenologi menar att bilden är en strid mellan verklighet och overklighet men också att ett varseblivet ting inte kan förnimmas som ett fullständigt ting utan det bara antas vara det. Vi ser enbart delar av det varseblivna tinget men ”kompletterar” vår syn med en vision av det vi inte ser. Förnimmelsen av en bild sker däremot på ett annat vis. Bilden är ett närvarogörande av något som avbildats. Bilden ses oftast som ett ting bland andra eller som det i bilden avbildade tinget, tingmedvetandet tar över bildmedvetandet.[40] För att kunna se bilden som bild eller en strid mellan det verkliga och det overkliga krävs enligt Husserl ett av-förverkligande av det verkliga genom ett estetiskt medvetande. Likt Kants estetiska idéer söker det estetiska medvetandet förståelsen av bilden som bild, som något som inte framställer ”något” utan framställer själva framställandet.[41]

2.4 I-världen-varo

Sá Cavalcante Schuback skriver att fenomenologiska begrepp har som uppgift att destabilisera en sedimentär innebörd och tydliggöra nya förståelsemeningar. De fenomenologiska begreppen är hermeneutiska och abstraherande i den mån att de destabiliserar det givna och antyder det ännu otänkta.[42] Martin Heidegger (1889-1976) beskrev fenomenologiska-hermeneutiska begrepp som ett synliggörande av förståelsesammanhang. Det gäller alltså inte att återge ett ting utan att synliggöra hur tinget kommer till synlighet. Skillnaden där emellan ligger i att förstå tingets i-världen-varo snarare än att förstå tinget i världen. Att förstå någots i-världen-varo är att gå så nära tinget i sig som möjligt. Att koppla bort alla rådande uppfattningar vi har om det upplevda tinget och istället förstå vad som lett fram till den uppfattningen – hur tinget kommer till form.[43]

[38] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 73.
[39] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 74.
[40] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 76.
[41] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 77.
[42] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 117. En idé för Kant är ”förnuftets produkter som inte fullständigt kan representeras konceptuellt.” Det vill säga inget begrepp kan presentera en idé på ett fullkomligt sätt. En estetisk idé däremot är enligt Kant ”en föreställning i inbildningskraften som ger upphov till många tankar, men utan att någon bestämd tanke, det vill säga *begrepp*, kan vara adekvat för den, och följaktligen kan inget språk göra den begriplig.” Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 40
[43] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 118.

2.5 Komma till form

Inom den filosofiska hermeneutiken menas det att filosofin inte ska definieras utifrån sina begrepp utan ifrån tänkandets rörelse. Istället för begreppets stabilitet flyttas fokus till ett instabilt kommande till form. Det är vägen fram till begreppet inte begreppet som sådant som är viktigt – en omställning från vara till framträdande.[44]

I uppsatsen ämnar jag att komplettera det fenomenologiska-hermeneutiska begreppet *komma till form* med Josephsons konstgenetiska syn på skissen. Jag menar att bearbetandet av en form i en bild likaså är ett kommande till form och att Josephsons undersökning följer just den framträdande rörelsen i skisserna. Istället för att differentiera mellan två tankesätt vill jag försöka skriva fram ett symbiotiskt kommande till form som för samman det filosofiska och det konstvetenskapliga.

2.6 Form

Ett i föreliggande uppsats frekvent återkommande begrepp är *form*. Begreppet har skilda innebörder och appliceringsområden i de olika tankar och teorier som florerar i min analys. För Josephson refererar form till så kallad konstnärlig form, det vill säga former inom en konstnärlig produktion. Ett enkelt exempel kan tänkas vara en bild av en cirkel: där är cirkeln en form. Men formbegreppet stannar så klart inte där för Josephson utan varje element i t.ex. en målning, vilket är det medium som han främst belyser, är i sig en form.

Form i ett fenomenologiskt kommande till form-avseende kan ses som ett tings upplevda gestaltning. Kommande till form är som tidigare nämnt en formerande rörelse där vår förståelse för ett begrepp eller ting framträder. Genom att följa denna formerande rörelse kan vi alltså förstå hur det formade tagit den form som vi upplever. Sá Cavalcante Schuback nämner i sin bok den franska filosofen Henri Maldiney (1912-2013) som utvecklade en fenomenologisk förståelse av hur filosofi, konst och existens relaterade till varandra. Maldiney menar att abstraktionen är ett sätt att existera och att konsten i förlängningen alltid varit abstrakt då den inte avbildar ett ting utan det tingformade. [45] Sá Cavalcante Schuback skriver att i konstens (och tänkandets) abstraktioner sker en *de-centrering* av det bestämmda och att tid och rum synliggörs som simultana. Fram träder ett mittemellan formen och det formlösa kommandet till form.[46]

Jag vill i den här uppsatsen föra samman dessa två förståelser av vad form kan betyda. Till min hjälp tar jag den franska konsthistorikern Henri Focillons bok *The life of forms in art*

[44] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 28.
[45] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 122.
[46] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 123.

(1996 [1934]). Här tecknar Focillon upp en bild av vad form kan vara utanför sedentära dikotomier som t.ex. form/innehåll eller andra statiska konsthistoriska företeelser. Istället skapar Focillon ett dynamiskt system som bygger på formernas liv. Det är viktigt att inte missta Focillons livsmetafor här som ett faktiskt biologiskt liv utan istället förstå att formerna lever för att de är i ständig rörelse. Hur ska vi då förstå denna ständiga rörelse? Jag tolkar det som det mänskliga medvetandets förändring genom tiderna. Formen får i första hand sin innebörd i betraktarens uppfattning och denna uppfattning är instabil och fluktuerande.[47]

Formbegreppet hos Focillon betyder i likhet med Josephson framförallt konstnärlig form. Men hans tanke om formens instabila blivande bildar en brygga mellan Josephsons konsthistoria och Sá Cavalcante Schubacks fenomenologi. Begreppet form kommer därför i min uppsats att beteckna både den tankemässiga förståelse av uppfattningen av ett ting eller begrepp som finns hos Sá Cavalcante Schuback och den konstnärliga form som Josephson talar om. Detta i enhetlighet med studiens syfte att förena två skilda syner på skissen.

3. Bakgrund och verkbeskrivning

3.1 Historisk bakgrund

I december 1947 besökte den dominikanska munken Broder Louis-Bertrand Rayssiguer (1918-1956) en åldrad Henri Matisse i konstnärens hem i den lilla orten Vence i södra Frankrike sökande efter råd till byggandet av ett dominikanskt kapell i Vence.[48] Det kan vid första anblicken verka märkligt att Broder Rayssiguier valde att diskutera kapellet med den uttalat ickereligiösa konstnären Matisse men Broder Rayssiguier hade tidigare bekantat sig med Fader Marie-Alain Couturier som varit framstående i det tidiga 1900-talets *Art Sacré* rörelse i Frankrike som sökt att kombinera en samtida modernistisk estetik med den sakrala konsten.[49] Broder Rayssiguier var också bekant med Matisses konst och ansåg att han var kapabel att skapa religiös konst och såg det oväntade sammanträffandet att Matisse bodde på den ort där kapellet var tilltänkt som en möjlighet att inkludera konstnären i projektet på något vis.[50] Matisse hade även en personlig koppling till den dominikanska orden. Under tidigt 1940-tal bodde Matisse i Nice och där hjälpte sjuksystern Monique Bourgeois honom under

[47] Henri Focillon, *The life of froms in art*, New York: Zone Books, 1989 [1948]. s. 33.
[48] Matisse, Couturier & Rayssiguier, 1999, s. 12.
[49] Fuchs, 2005, s. 101.
[50] Matisse, Couturier & Rayssiguier, 1999, s. 12.

en svår sjukdomstid och de två blev vänner för resten av konstnärens liv. Bourgeois kom år 1946 att bli nunna i det dominikanska konventet i Vence dit Matisse nu flyttat.[51]

Rayssiguier och Matisse hade till en början meningsskiljaktigheter kring planritningen som Rayssiguier hade ritat. Framförallt rörande fönstren, vilka Matisse tyckte skulle ha större betydelse än vad Rayssiguiers plan uttryckte. Till följd av detta önskade Rayssiguier att en professionell arkitekt skulle anlitas och med stöd av fader Couturier föreslogs Le Corbusier. Återigen motsatte sig Matisse munkens förslag men inte utan att lansera ett motförslag: om en professionell arkitekt skulle anlitas skulle det vara Auguste Perret som Matisse var bekant med sen tidigare. Perret anlitades och modifierade Rayssiguiers plan genom att höja takhöjden och öka antalet fönster och dess storlek.[52]

3.2 Kapellet ut- och invändigt

Chapelle du rosaire är en liten vitputsad tegelbyggnad belägen i en sluttning åt söder. Taket består av vita och blåa glaserade tegelpannor. På takets västliga del finns en takspira med en kyrkoklocka. Fasadens norrsida är, förutom entrén till receptionen och en väggmålning i svart färg på vitt kakel, helt slät. Väggmålningen ifråga är utförd i samma stil som de väggmålningar som finns inne i kapellet, vilka vi återkommer till längre fram, och framställer en gestalt från axlarna uppåt och en annan gestalt, också från axlarna uppåt men med ett barn i famnen. Mellan de båda syns ett kors vilket streck skjuter ut ifrån. Kakelplattorna omgärdas av en tunn bård av smalare, blåa plattor. I väst är två av glasmålningarna, vilka är omgärdade av växter, belägna och ovanför dem finns ännu en väggmålning. Även denna i svart färg på vitt kakel med en blå bård. Här gestaltas en figur med ett barn i sina armar flankerade av sex stycken, tre på var sida, ifyllda svarta cirklar. Den södra väggen tas till större del upp av tretton höga, målade fönster som sträcker sig nästan hela vägen från mark till tak.

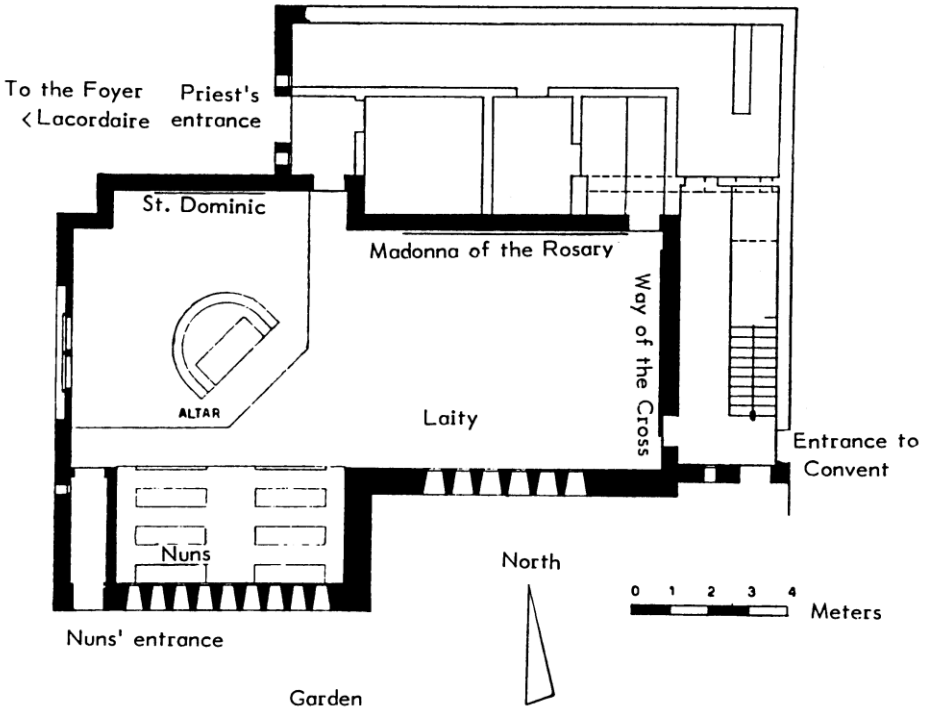
[51] Matisse, Couturier & Rayssiguier, 1999, s. 11.
[52] Matisse, Couturier & Rayssiguier, 1999, s. 14-15.

Bild 1 Kapellet sett från sydväst

I öst ligger en angränsande byggnad vilken tidigare varit en flickskola i nunnornas regi. Kapellet är byggt i slutningen så att entrén sker i höjd med vägen norr om kapellet. Innanför entrén finns en trappa ned till markplan där ingången till själva kyrkorummet är.

Kyrkorummet består av ett öppet L-format rum med en mindre utbuktning mitt emot L:ets fot. Rummet är femton meter långt och tio meter brett i den bredaste delen. Takhöjden i rummet är fem meter. Entrén till rummet är belägen längs den östra väggen nära hörnet till den södra väggen. Detta är ett brott mot den kristna konventionen där koret oftast ligger i öst och ingången i väst. Golvet består av fyrkantiga vita marmorplattor. Marmorplattornas hörn

möts i mindre rombformade svarta marmorplattor. Väggarna och taket är vitputsade.



2. Plan (after Jedlicka)

Bild 2 Planritning

Långhusets bänkrader består av åtta rader av enklare trästolar. Nunnornas korstolar är utförda i samma träslag. Här finns också stöd för böneböcker dekorerade med träsnideri.

Altaret står på en upphöjd platå. Själva altaret är vinklat så att det riktar sig mot både långhusets bänkrader och nunnornas korstolar. Det är utfört i sandsten och består av en bas i form av en halvcirkel på vilken en cylinder står. På cylindern ligger en kvadratisk altarskiva.

Längs den södra väggen finns sex fönstermålningar innan en utstickande del av huskroppen som inhyser nunnornas bänkrader bakom vilka nio ytterligare fönster finns.

På den norra väggen nära hörnet av den östra och norra väggen finns en vit dörr i snidat trä som leder till biktrummet. Den norra väggen är rät fram till en utbuktning där dörren till sakristian är belägen. Utbuktningen är lika lång som den utbuktning som bildar nunnornas avdelning på motsatt vägg.

De tre väggmålningarna är belägna på den östra och norra väggen. På den östra väggen finns *Stations of the cross* vilken tar upp större delen av väggen. På den norra väggen i långhuset, mitt emot fönstren sitter *Virgin and child* och i korets norra vägg återfinns *Saint Dominic*.

Bild 3 Vy mot koret

3.3 Väggmålningar

I kapellet finns tre väggmålningar: *Saint Dominic*, *Stations of the cross* och *Virgin and child*. Alla tre är utförda med svart färg på vitt glansigt kakel. Kapellets väggar i övrigt är i vit puts.

3.3.1 Saint Dominic

Väggmålningen *Saint Dominic* skildrar helgonet vars namn dominikanerorden döpts efter: Sankt Dominicus (eng. Dominic, fr. Dominique). Målningen visar en figur iförd en veckad munkkåpa som täcker kroppen från axlarna till fötterna som sticker ut under kåpan. Figurens vänstra hand håller i en bok eller ett papper med ett kors i det ena övre hörnet. Figuren har inga ansiktsdrag utan dess huvud är endast en oval. Hela kompositionen är utförd i en avskalad stil med enbart ett fåtal tydliga linjer som bildar figuren. Trots att huvudet enbart är en platt, tvådimensionell, oval så får målningen ett djup genom klädedräktens veckningar och handens placering framför kroppen. Helgonets gestalt tar upp majoriteten av kakelplattorna som utgör konstverket.

Bild 4 ***Saint Dominic*** **och** ***Virgin and child***

3.3.2 Virgin and child

Den tredje väggmålningen består av en sittande människogestalt som likt gestalten i *Saint Dominic* saknar ansiktsdrag. Gestaltens ena bröst är synligt medan det andra täcks av en mindre människogestalt, ett barn, med armarna utsträckta rakt ut från kroppen, som står i den första gestaltens knä. Barnet har inte heller några ansiktsuttryck. Till skillnad från *Saint Dominic* så har inte gestalterna i *Virgin and child* några definierade plagg men eftersom de inte har några tydligt markerade ben så framstår det som att de har någon form av lång klädnad på sig.

Runt omkring gestalterna syns ett antal oregelbundna vegetativa former. Längst upp i konstverkets vänstra hörn står ordet Ave skrivet med versaler.

Framställningen av Maria och barnet skiljer sig från många tidigare verk med samma motiv. Avsaknaden av ansiktsdrag är en framträdande skillnad då många tidigare målningar av Maria och barnet har framställt någon form av känslomässigt spel mellan dem.[53] Även posen skiljer sig från tidigare verk då Jesusbarnet oftast sitter i Marias knä eller hålls i hennes

[53] Se t.ex. Sandro Botticellis *The Virgin and Child* från 1480 eller Rogier van der Weydens *Virgin and Child* från 1454.

armar. Jesusbarnets utsträckta armar skiljer sig från många tidigare framställningar men går att återfinna i t.ex. William-Adolphe Bouguereaus *Virgin and Child* (1888).

3.3.3 Stations of the cross

Motivet, korsvägen, är vanligt inom den kristna konsten och består av fjorton bilder föreställande etapper i Kristus väg till Golgata.[54] Kutym är att framställa varje etapp separat, numrerad med romerska siffror och låta varje enskild bild bli en bönestation. I Matisses väggmålning är samtliga stationer avbildade i samma verk. Stationerna är här numrerade med arabiska siffror. Etappernas följd går i en rad från konstverkets nedre vänstra hörn till nedre högra hörnet sedan upp till en mittenrad som går från höger till vänster. Sedan från det övre vänstra hörnet till det övre högra hörnet. Även denna målning är utförd med endast ett fåtal linjer.

Bild 5 ***Stations of the cross***

[54] De fjorton etapper som ingår i korsvägen är: 1. Kristus döms till döden av Pontius Pilatus. 2. Kristus tar korset på sina axlar. 3. Kristus faller första gången. 4. Kristus möter sin mor Maria. 5. Simon hjälper Kristus att bära korset. 6. Veronica torkar Kristus ansikte. 7. Kristus faller andra gången. 8. Kristus tröstar Jerusalems döttrar. 9. Kristus faller tredje gången. 10. Kristus avkläds. 11. Kristus spikas upp på korset. 12. Kristus dör på korset. 13. Kristus tas ned från korset och lämnas över till Maria. 14. Kristus kropp begravs.

3.4 Glasmålningar

I kapellet finns sjutton glasmålningar i gult, grönt och blått. Alla tre färger är intensiva, klara och starka. Den gula och blåa är transluscenta medan den gröna är lätt genomskinlig så att trädgården utanför svagt syns igenom de gröna partierna.[55] Den gula färgen som Marcel Billot i inledningen till *The Vence Chapel: The archive of a creation* beskriver som ”buttercup lemon” är tänkt att representera solen.[56] Den gröna och blåa färgen ska representera naturen och medelhavets himmel respektive.[57]

3.4.1 Altarfönstren

På kapellets västra vägg, i koret, bakom altaret finns en uppsättning av två glasmålningar. De sträcker sig från golvet nästan hela vägen upp till taket. Fönstrens nederkant är parallell med golvet, dess kanter är raka och överdelen är välvd. Tillsammans bildar de båda ett sammanhängande motiv. Högst upp bildas en gul halvcirkel och ett gult fält löper längs med ytterkanterna. Ett vertikalt fält av grönt bildar mitten. I det gröna fältet finns ovala droppformade blåa fält och gula alg liknande former som återfinns i Matisses cut out verk *La gerbe* (1953).

[55] Med transluscent menar jag att fönsterfärgen är genomskinlig i den mån att ljuset lyser igenom men det går inte att se igenom fönstret.
[56] Matisse, Couturier & Rayssiguier, 1999, s. 28. Ville de Vence, ”The rosaire chapel”, http://www.vence.fr/the-rosaire-chapel?lang=en, Hämtad 15-01-2018.
[57] Ville de Vence, ”The rosaire chapel”, http://www.vence.fr/the-rosaire-chapel?lang=en, Hämtad 15-01-2018.

Bild 6 Altarfönstren

3.4.2 Södra fönstren

De södra fönstren är en serie av femton glasmålningar, nio i navet och sex bakom nunnornas bänkar. De sex fönstren i navet börjar strax ovanför golvet och slutar strax under taket. Nunnornas bänkrader står i tre nivåer upp från golvet vilket gör att de nio fönstren bakom dem börjar högre upp från golvet men de slutar lika nära taket som de andra. Fönstren i navet är indelade i sex fält med blyspröjs medan de nio kortare endast har fem fält. Det gröna glaset blir här som en bakgrund medan det gula och blåa bildar ett tulpanmönster som avslutas i liknande halvcirklar som i fönstren i koret.

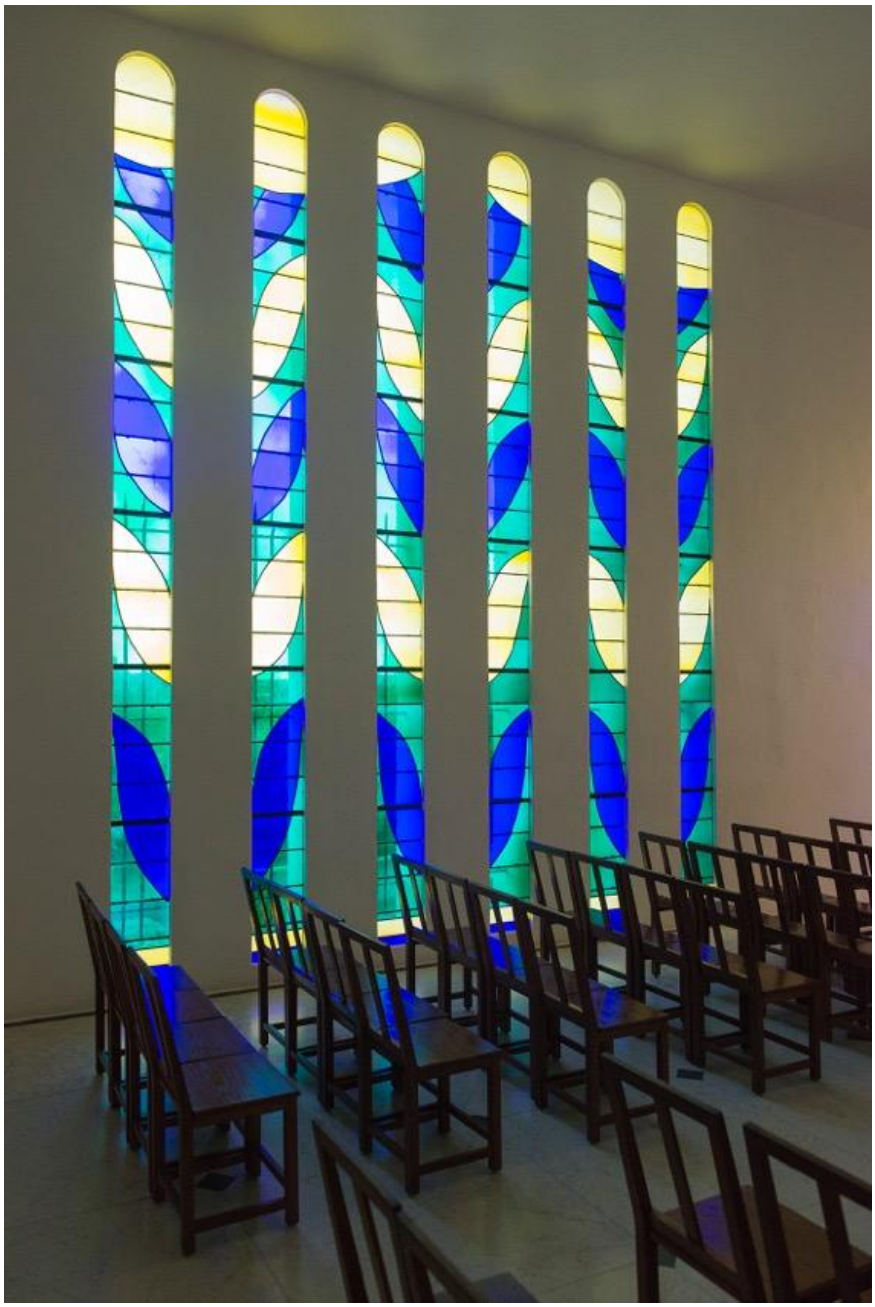


Bild 7 De södra fönstren

3.5 Skisser, förstudier, maquetter och modeller

Den första serien skisser jag studerar är till Sankt Dominicus hand i väggmålningen *Saint Dominic*. Serien består av två skisser och fyra studier. Studierna är utförda under år 1948 och i svart bläck på rutat anteckningspapper. Den första studien föreställer en framsträckt högerhand som inför en handskakning. Handen har detaljer som ledveck och fåror i handflatan och precis där handleden ska börja är den avskuren av ett streck som skulle kunna vara en ärm. Den andra är även den en högerhand. Den här gången är handen uppsträckt som en hälsning eller en stoppgest. Ingen handled är tecknad här heller men denna gång tar

linjerna bara slut i intet istället för en ärm. Fingrarna har tydliga knogar och naglar men fingrarna och handryggen är helt odetaljerad.

Bild 8 Studier av händer trol. efter Grünewald

Nästa studie är ett par knäppta händer sedda från sidan så att den högra handens handrygg är riktad mot betraktaren. Likt den föregående studien är händerna släta men med tydliga naglar. Den sista studien föreställer ett par händer där den vänstra handen vilar i den högra. Den här studien är mer detaljerad än de tidigare och här finns vissa skuggningar. Det är också den enda studien där handlederna är synliga.

Bild 9 Studier av händer trol. efter Dürer

De två skisserna av Sankt Dominicus hand är även dem utförda på rutat anteckningspapper med svart bläck. På den första skissen syns en stiliserad vänsterhand utan detaljer som naglar, knogar eller veck. Handen och fingrarna har ett mjukt formspråk och fingrarna är raka. Handen sticker fram ur vad som ser ut som en ärm och håller i ett papper.

Den andra skissen inkluderar Sankt Dominicus överkropp. Ärmen är längre och vidare och sticker fram under en kåpa eller mantel vars huva ligger över axlarna. Kåpan eller manteln har tydliga veck och det papper som handen håller mot kroppen har ett stort kors i ena hörnet.

Bild 10 S:t Dominicus hand 1

Bild 11 S:t Dominicus hand 2

Nästa serie består av två skisser av Sankt Dominicus i helfigur. Den ena är en blyertsteckning på papper. Den föreställer en skallig person i munkkåpa som håller en bok i sin vänstra hand. Handen sticker fram under kåpan och boken är täckt till hälften av kåpan. Kåpan är inte veckad likt Matisses framställningar av samma motiv. Personens ansikte har tydliga men inte utmärkande drag. Mun, näsa, öron, ögon och ögonbryn är alla markerade men inte tillräckligt specifikt för att kunna enbart ur bilden läsa ut huruvida en verklig människa stått som modell.

Bild 12 Studie av S:t Dominicus efter Fader Couturier

Den andra skissen är i svart bläck på ett uppslag rutat anteckningspapper. Skissen är mycket lik väggmålningen *Saint Dominic* förutom att istället för bara en avbildad person är det tre i skissen. De tre står på en rad och de två flankerande gestalterna står strax bakom den mittersta.

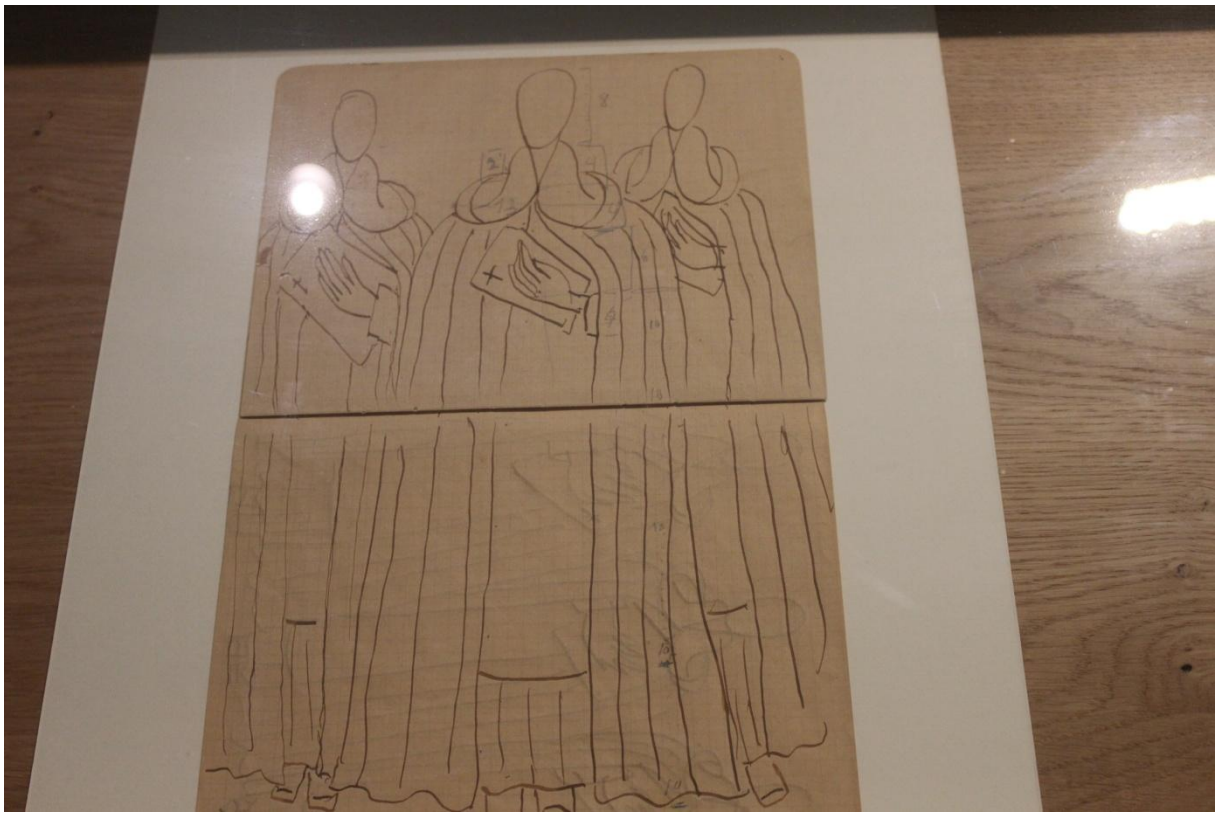


Bild 13 Skiss till *S:t Dominic*

Den första maquetten som ingår i min analys är utförd i gouache på papper. Maquetten är ett tidigt utkast till de södra fönstren och har titel *The Bees*. Denna tidiga version består av nitton istället för femton fönster och de är inte välvda i överkanten utan helt rektangulära. Motivet består av linjer av olikfärgade fyrkanter som sträcker sig snett uppåt, både åt vänster och höger från en mittemellan det tionde och det elfte fönstret. Två rader av svarta och vita rektanglar sträcker sig som i bågar över samtliga fönster. Allt detta mot en ljusbrun bakgrund.

Den andra maquetten är ett tidigt förslag till altarfönstren med titeln *The Heavenly Jerusalem* utförd i gouache och papper. Motivet visar ett antal kantiga former i olika färger. Framförallt gult och rött men med inslag av blått, grönt, orange och lila. I motivets överkant har formerna ett rundare utförande. Den tredje och sista maquetten är också den utförd i gouache och papper. Den föreställer både de södra och altar fönstren i den utformning som användes till kapellet.

De två modeller som behandlas föreställer två olika iterationer av kyrkorummet i helhet. Båda modellerna visas från den norra väggen vilken är utvikt. Båda modellerna är belysta bakifrån så att ljuset lyser igenom modellernas fönster. Den första av de två modellerna visar kyrkorummet med *The Bees* och *The Heavenly Jerusalem* som fönster och tidiga skisser av de

tre väggmålningarna. Den andra modellen visar kyrkorummet så som det ser ut idag. Ingen av modellerna innehåller någon lös inredning.

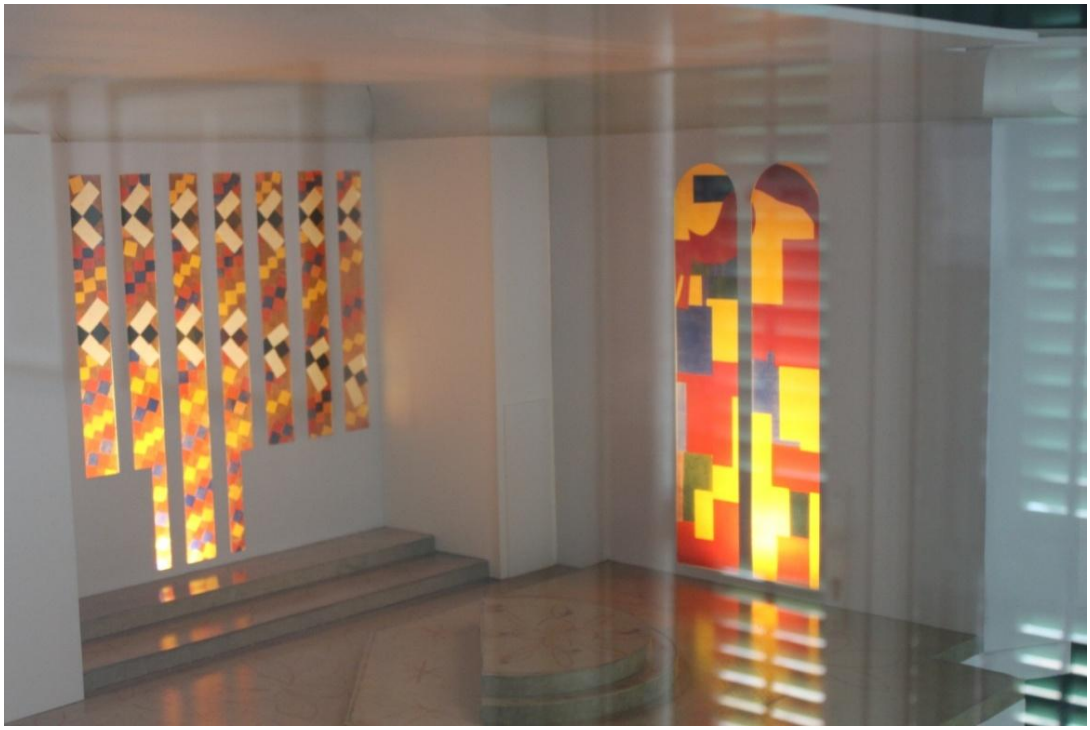


Bild 14 Modell 1

Bild 15 Modell 2

4. Analys

4.1 Skissen som bild

I det här avsnittet analyseras de skisser som utgör mitt material utifrån de två synsätten i ett försök att visa på den fysiska skissens kommande till form. Kapitlet är ett försök att skriva fram skissen som bild.

4.1.1 Händer

Den första serien skisser och förstudier som jag behandlar här är de som ledde fram till Sankt Dominicus hand i väggmålningen *Saint Dominic*. Gabrielle Langdon påpekar i ”A spiritual space: Matisse’s chapel of the dominicans at Vence” att Matisse har studerat den musicerande ängeln i Matthias Grünewalds bebådelsemotiv i *Isenheimaltaret* och Albrecht Dürers teckning i bläck *Betende Hände* i arbetet med handen/händer.[58] De två första förstudierna jag beskrivit föreställer varsin högerhand och i dessa två tror jag mig se Grünewalds ängels graciösa, spelande händer. Matisses två teckningar är stilmässigt väldigt skilda från det formspråk som vanligtvis förknippas med hans konst. Det böljande måleriska som Matisse gjort sig känd för har här ersatts av ett striktare mer ”realistiskt” framställande. De andra två förstudierna som framställer ett par händer knäppta i bön respektive en vänsterhand som vilar i en högerhand för tankarna närmare Dürers teckning. Den sistnämnda av teckningarna är likaså mer ”realistiskt” framställd medan i den tidigare går det att se en förnimmelse till ett mer Mattiseskt formspråk.

Ragnar Josephson menar att kopieringen bör ses som en viktig del av en konstnärs arbete för att kunna arbeta fram en egen ingivelse. Genom att arbeta med en befintlig form kan en ny uppfattning framträda eller som Josephson väljer att formulera det ”en egen upplevelse av verkligheten.” Han positionerar sig mot Frankl som menar att kopisten inte är konstnär. Frankl menar att det är den inre synen som gör den ”arbetande människan till konstnär” inte kopieringen av ett färdigt konstverk. För Josephson handlar distinktionen mellan vem som är konstnär eller ej istället om ”kraften till frigörelse” eller avsaknaden av sagda kraft. [59]

När Matisse studerade vid École des Beaux-Arts i Paris under Gustave Moreau (1826-1898) fick han ägna många förmiddagar åt att kopiera föremål på Louvren. [60] Detta verkar dock inte ha varit särskilt tillfredställande för den unge Matisse. I sin bok *Om konst* skriver han att han vägrat underorda sig kopieringen som lärdes ut på Beaux-Arts för att istället söka

[58] Langdon, 1998, s. 561.
[59] Josephson, 1946, s. 35.
[60] Med kopiering syftas här teckna av. Grammont, 2017, s. 16.

sig till andra uttrycksmöjligheter.[61] Men något måste ändå ha fastnat i konstnärens sinne för som Claudine Grammont skriver i kapitlet ” The object as actor” i *Matisse in the studio* så förekommer ett fåtal föremål, speciellt en chokladkanna och en tillbringare i tenn i många av Matisses kompositioner. Grammont visar hur dessa föremål framställs på vitt skilda vis och menar att Matisse för en konstant dialog med objekten. Genom denna måleriets dialog med tingen så skapar Matisse sin affektiva perception av världen som Grammont träffande beskriver det.[62] Det som beskrivs är ingen strikt kopiering som den Frankl föraktar men det är en bearbetning av form. Även om Josephson framförallt skriver om studier eller kopieringar av konstverk så vill jag hävda att Matisses praktik inte skiljer sig väsensmässigt från kopistens. Josephson själv uttrycker att ”verkligheten, naturen, utgör konstnärens egentliga material” och i min mening är både ett tidigare konstverk och Matisse enkla chokladkanna lika mycket en del av verklighetens natur.[63] I fallet med hand-studierna arbetar dock Matisse med tidigare konstverk även om det inte rör sig om strikt kopiering. Josephson gör en poäng av att inte differentiera mellan kopieringen och studiet av en förebild utan fokuserar istället på de upptäckter som leder framåt mot den nya formen.[64] Josephson vill genom att följa konstnärers skisser av färdiga konstverk finna ”steget ut ur förebilden.”[65] Han söker det brott som bearbetningen lett fram till där den nya formen får sin födelse.

Sá Cavalcante Schuback påpekar att ”i en form följa rörelsen till formen, att i varat följa framträdandets rörelse, är en svår uppgift.” Svårigheten ligger i försöket att följa rörelsen, vilket sker genom distansering från en befintlig form som inte lämnar ifrån sig formen. Den följande rörelsen är vad som kallas en de-formalisering, inte att förväxla med att deformera något utan det betyder snarare att hålla en spänningsfylld relation till formen. Det är viktigt att förstå att följandet av formens kommande till form inte är att tillskriva formen ny innebörd utan att förvandla det till något förvandlande.[66]

Är inte Josephsons metod likaså en de-formalisering? Han söker i en formande process efter det som formar formen utan att i sig lämna formen. Skillnaden är att formandet eller kommandet till form sker på ett material, det rutiga anteckningspappret i Mattises fall, istället för på ett medvetandeplan. Genom att lägga ett antal skisser bredvid varandra och skapa ett

[61] Henri Matisse, *Om konst*, Stockholm: Raster, 1997, s. 232. Texten publicerades först i en publikation som gavs ut i samband med kapellets invigning.
[62] Grammont, 2017, s. 65.
[63] Josephson, 1946, s. 18.
[64] Josephson, 1946, s. 35
[65] Josephson, 1946, s. 35.
[66] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 29.

slags kronologi över formen synliggör Josephson hur formen kommer till, hur den når sitt slutgiltiga utförande.

Sá Cavalcante Schuback å sin sida menar att vi ska röra oss mot formen själv, bortse från alla förutfattade meningar och se hur formen har fått den form den har utifrån vår förståelse av sagda form. Josephson vill se formen i relation till alla andra former och kunna följa den konsthistoriskt genom tiden. Medan Sá Cavalcante Schuback vill se formen så isolerad det bara går för att både förstå dess i-världen-varo samt hur den fått den form den innehar.

Josephson använder begreppet *korsning* eller *fusion* för att beskriva den konstnärliga praktiken att förena två skilda bilder eller stilar för att skapa en ny bild.[67] Hos Matisse kan vi se hur dessa två, i och för sig varken stilmässigt eller motivmässigt främmande för varandra, skilda bilderna används för att nå fram till den nya formen. Från Grünewald kan han ha hämtat handens position och gestik medan från Dürers teckning har motivet av händer som ber bearbetats utifrån formspråk. När gestiken och formspråket funnit sin form kan dessa *kontaminera* varandra som Josephson uttrycker det.[68] Resultatet går att läsa av i skisserna (bild nr x & x) till sankt Dominicus hand. I bild 10 ser vi hur formspråket närmar sig det färdiga konstverkets. Även om handen i bilden är avskalad och inte lika ”verklighetstrogen” som den i bild 8 så finns det spår av samma gestik. Händerna knäppta i bön har dock förkastats som motiv.

Händerna och slutligen handen genomgår en abstraktion under bearbetningen. Motivet rör sig från en sinnlig, konkret, mimetisk framställning av en hand till något mer ickefigurativt. Vi kan i Matisses olika iterationer iaktta en rörelse mot det abstrakta. Rörelsen är också ett abstraherande i fenomenologisk mening. Den är en formens distansering från det givna tinget, handen i det här fallet, som synliggör kommandet till form och det hand-formades närvaro. Den konstnärliga abstraktionen skalar inte bara av den inombildliga formen utan också de lager av pålagda förståelser av vad tinget är. Istället visas tingets, handens, i-världen-varo.

I *Konstverkets födelse* diskuterar Josephson olika typer av det han väljer att kalla *utbrytningar*. Utbrytningen är ett förlopp där konstnären på något vis antingen förkastar ett motiv eller byter fokus i sin gestaltning. Ett bimotiv kan omarbetas till ett eget konstverk eller det huvudsakliga motivet utgår till förmån för ett bimotiv. Här kan vi följa hur ett motiv som bearbetats i flera stadier sedan utvecklats till en del av ett större motiv. Troligtvis var aldrig händerna/handen tänkt som ett eget huvudsakligt motiv men de har i bearbetningsprocessen behandlats så.

[67] Josephson, 1946, s. 103.
[68] Josephson, 1946, s. 103.

4.1.2 S:t Dominicus

I bild 13 ser vi en bild mycket lik det färdiga konstverket *S:t Dominic* förutom att det i denna skiss är tre figurer som gestaltas. Den hand som var objekt för de tidigare skisserna har här satts in i en större komposition. Här uppstår den utbrytning som Josephson lägger vikt vid genom att ett bimotiv sätts in i en komposition och därmed händer något med formen. Istället för den totala isoleringen av handen sätts den här, genom konstnärens ingivelse, in i ett sammanhang där den kan fortsätta sin formerande rörelse genom skissens bearbetning på ett nytt sätt. Vad som också synliggörs är hur handens *i-kroppen-varo* framträder.[69]

Vad som sker med kompositionen är en gradvis abstraktion av motivet.[70] I bild 12 ser vi en realistisk framställning av en person med tydligt markerade ansiktsdrag. Om vi jämför denna skiss med den av de tre S:t Dominicus-gestalterna ser vi hur både kåpan, den framstickande handen och ansiktet har abstraherats. Genom abstraktionen av formerna sker en distansering från det konkret givna. Distanseringen bjuder in till en position där förståelsen för formens kommande till form är möjlig. Detta i dubbel bemärkelse, abstraktionen i förhållande till de tidigare iterationerna visar formens genes, samt att den låter oss destabilisera de kringliggande uppfattningarna och förstå hur förståelsen av formen kommit till oss.

Den mest markanta skillnaden mellan de två skisser av Sankt Dominikus jag presenterat är personen i bildens ansikte. I blyertsteckningen syns tydligt både näsa, mun, öron, ögon och ögonbryn medan ansiktet i bläckteckningen reducerats till en oval utan ansiktsdrag. Genom abstraktionen framställer Matisse en bild av begreppet ansikte. Istället för som i skissen där Fader Couturier stått modell framställer inte skissen med tre gestalter eller den färdiga väggmålningen något specifikt ansikte. Det går inte att säga att formen föreställer *ett* ansikte utan snarare framställs det abstrakta begreppet *ansikte*. Det tomma ansiktet blir något som det är upp till betraktaren att fylla med innehåll. Betraktaren ges till viss del uppdraget att själv skissera fram något. Att producera en bild av ett begrepp med hjälp av inbildningskraften.

Här blir det därför fruktbart att påminna sig den frågeställning Sá Cavalcante Schuback ställer i relation till Husserls tankar om bilden och bildmedvetenheten ”vad händer när vi ser en bild som föreställer något ’på riktigt’ […]?”[71] Svaret blir att vi ser två bilder, en bild av det framställda och en bild av bilden. I det här fallet är det framställda abstraherat till den grad att det reducerats till en form som enbart betecknas som ett begrepp i en större kontext. Det vill

[69] I-kroppen-varo är en förlängning av begreppet i-världen-varo fast placerat i en bestämd förståelse. Istället för den abstrakta ”världen” förstås här handen som en del av kroppen. Detta framgår egentligen som tydligast i den färdiga muralmålningen *S:t Dominic* än i den här ovan omtalade skissen där kompositionen kan upplevas något belamrad av de tre figurerna.
[70] Abstraktion avser här måleripraktiken att abstrahera.
[71] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 72.

säga ansiktet i skissen och väggmålningen uppfattas endast som ett ansikte när det fylls av den kringliggande förståelsen av att vara en del av en kropp. För att förstå ansiktet i bilden som en egen form måste det separeras från resten av formerna som bildar kompositionen. Här kan vi ta Focillon till hjälp som menar att formernas tillblivelse förklaras bäst genom formerna själva och dess möte med andra former.[72] Det ansikts-formade går då enligt Focillon endast att läsa fram som ett ansikte i formtillblivelsen eller dess varande i relation till andra former. Det går att säga att formerna genom sin relation till varandra tillsammans skisserar fram det i bilden framställda. Genom det inombildliga skisserandet mellan formerna görs motivet närvarande.

I en kärnfull mening skriver Josephson angående Vincent Van Goghs måleri: ”[d]et var inte genom att kopiera naturen och inte genom att kopiera [François] Millet, det var genom att förvandla dem båda.” som Van Gogh lyckades framställa landsbygden och bönders tillvaro så träffande.[73] Genom att översätta motivkretsen till sitt eget formspråk kan konstnären alltså skapa sin egen konst. I samtliga nämnda skisser kan vi se just denna förvandling av formerna där de börjar antingen i studierna av tidigare konstverk eller i en mer naturtrogen gestaltning för att sedan föras in i Matisses formspråk.

4.1.3 Maquetter till glasmålningar

Jag vill stanna upp vid de tidiga maquetterna och modellerna till glasmålningarna, de som kallas *The bees*, och färgernas innebörd för närvarogörandet. I denna tidiga iteration av glasmålningarna är de dominerande färgerna varma bruna, gula och röda nyanser. Som syns i de bakifrån belysta modeller av kapellet med *The bees* så får rummet en helt annan karaktär än det har i sitt färdigställda tillstånd.

Matisse har sagt att fauvismen fungerade som ett hjälpmedel för att placera färgerna bredvid varandra på ett uttrycksfullt sätt och att färgen inte når sitt fulla uttryck förrän den är organiserad.[74] Genom detta uttalande låter Matisse färgen närma sig formen. Likt hur Focillon menar att formens genes förklaras bäst genom mötet med andra former så menar Matisse att färgen når sitt fulla uttryck i relationen eller dialogen med något annat.[75] Om vi studerar några av verken i *Jazz* upptäcker vi att formerna saknar konturer och likaså i *The bees* maquetten, istället är de båda uppbyggda av färg-former. Matisses affektiva förhållande till tingen som Grammont beskriver är lika mycket ett förhållande till färgerna.

[72] Focillon, 1989, s. 14.
[73] Josephson, 1946, s. 52.
[74] Matisse, 1997, s. 165.
[75] Focillon, 1989, s. 14.

Josephson reflekterar över de färglösa (svart-vita) teckningar som utgör hans material i förhållande till de färdiga konstverkens färger. Han menar att teckningens måleriska fördelning av ljus och skuggor fungerar som en grund till färgkompositionerna. Men att det i första hand är formernas uppkomst han ämnar studera.[76] Matisse själv hävdar dock att svart är en färg likt alla andra färger och bör behandlas på samma vis.[77] Jag vill då också hävda att färgerna är och bör behandlas som former.

Som vi ser i modellen av kapellet (bild 14) med *The bees* och *The heavenly Jerusalem* är uppfattningen av rummet väldigt olik modellen med *The tree of life*. Så klart kan inte en modell belyst bakifrån ge en fullkomlig upplevelse av hur rummet skulle te sig om det tidigare motivet prytt dess fönster men närmare än så kommer vi nog inte.

1947 publicerades Matisses bok *Jazz* med tryckta kollage. Kollagens originalmedium var papper målat med gouache som sedan klipptes ut i olika former. Motsatt kollagen finns anteckningar av Matisse i svart text på vit bakgrund. Dessa vita sidor med svart text skulle fungera som en yta där de starka färgerna i kollagen kunde, om inte reflekteras så åtminstone förstärkas.

Boken var enligt Matisse själv ett misslyckande då önskad effekt, att visa färgerna i sina mest tacksamma förhållanden inte kunde uppnås igenom bokmediet.[78] Det som saknades för att uppfylla visionen var något som inte går att framställa i en pappersbok nämligen ljus. I och med kapellet i Vence fick Matisse chans att revanschera sig för sitt upplevda misslyckande med *Jazz*. Utformningen av kyrkorummet följer samma princip som *Jazz*: de färgstarka fönstren är placerade mittemot vita väggmålningar utförda med några enkla linjer. Väggmålningarna i sig påminner starkt om Matisses handskrivna anteckningar i *Jazz* samtidigt som maquetterna till fönstren var utförda med samma teknik som kollagen som sedermera trycktes i *Jazz*. Den stora skillnaden är att i kapellet så levandegör ljuset färgerna, de reflekteras i det blanka vita kaklet och manifesteras i rummets rymd.

Genom att utgå ifrån den teknik och det formspråk Matisse använde i *Jazz* och sedan applicera det i ett annat material och medium uppnår han önskat resultat. I publikationen som släpptes i samband med kapellets invigning skriver Matisse att ”[d]etta kapell är resultatet av hela mitt livs arbete”[79]. Matisse antyder då att ett helt konstnärskap som präglats av färg har nått sin kulmen. Han har lyckats framställa färgerna i deras mest tacksamma förhållanden.

[76] Josephson, 1946, s. 9.
[77] Matisse, 1997, s. 168.
[78] Matisse, 1997, s. 211.
[79] Matisse, 1997, s. 233.

Men han har även lyckats skapa något utöver det, något som kommer avhandlas i nästa kapitel.

4.2 Bilden som skiss

I följande avsnitt förflyttar jag mig från skissernas domän och in i det färdiga konstverket. I föregående avsnitt hade jag för avsikt att framställa skissen som bild, här vill jag istället visa hur bilden också är en skiss. Eller rättare sagt hur bilden kan sägas skissera. Tanken är att påvisa hur en bild även den verkar skisserande. Hela kyrkorummet utgör analysobjektet och bildar därmed den bild där skisserandet sker. Bildens ram, på det viset Husserl och Fink benämner den, kan då tänkas utgöras av rummet utsida eller ytterväggar. Inte helt olikt hur en tavelram symboliserar gränsen mellan verklighet och overklighet i Husserls diskussion. Kyrkorummet blir därmed inte bara en yta för närvarogörandets och kommandets till form framträdande utan likaså en bild att träda in i.

4.2.1 Närvarogörande

För att förstå hur kyrkorummets skisserande fungerar behövs en förståelse av närvarogörandet. Det Kant kallar inbildningskraften verkar som förmågan att föreställa sig något i dess frånvaro oavsett om detta något existerar eller ens någonsin har eller kommer att existera.[80] Bilden har kraften att få något som inte är närvarande att bli närvarande.[81] Som jag nämnde ovan så kommer hela kyrkorummet utgöra den bild vars närvarogörande ska analyseras och var bättre börja än i min egen inträdelse i kyrkorummet: Trots takhöjden och de monumentala väggmålningarna upplevde jag inte rummet som överväldigande på det sätt en domkyrka kan vara. Det kan verka paradoxalt men under mitt besök upplevde jag den rymd som skapades som enorm men på ett inkluderande sätt. Det avskalade vita rummet samt väggmålningarnas abstrakta formspråk skapar en seren rymd. Broder Rayssiguier har nedtecknat att Matisse återkommande nämnde sin ambition att inbringa ljus och rymd i en volym som i sig inte är intresseväckande.[82] Enligt Fader Couturier ska Matisse ha talat om att framställa ett ”*infinite space*”, en oändlig rymd. Huruvida detta ska tolkats religiöst eller ej har debatterats men Matisse själv ska ha sagt att det oändliga är det spirituellas domän.[83] Kapellets avskalade stillhet och det som Matisse refererar till som det oändliga bidrar till en miljö som rör sig mot det sublima. I sina diskussioner kring *det sublima* menar Kant att det

[80] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 34.
[81] Begreppet bild ska här försåts i sin kanske allra bredaste bemärkelse. Det är inte frågan om en tavla eller ens ett plastiskt konstverk utan om bilden i sin begreppsligaste och mest abstrakta förståelse. Något inom en ram som närvarogör något.
[82] Matisse, Couturier & Rayssiguier, 1999, s. 19.
[83] Matisse, Couturier & Rayssiguier, 1999, s. 23.

finns två typer av sublimitet: matematisk och dynamisk. Det dynamiskt sublima är kopplat till erfarenheten av naturens ofantlighet medan det matematiskt sublima menar till det matematiskt omätbara eller det numeriskt oändliga. Skillnaden rör framförallt att det sublima i naturen utgör en estetisk upplevelse vilket det matematiska inte gör. Enligt Sá Cavalcante Schuback antyder Kant en skillnad i inbildningskraften också, nämligen skillnaden mellan en transcendental och en sublim inbildningskraft. Den transcendentala inbildningskraften är den som leder begreppliggörandet till en bildlös bild medan den sublima inbildningskraften är erfarenheten av begreppsliggörandets gränser.[84] Kant menar att när inbildningskraften når sina gränser, det som inte går att föreställa sig, uppstår estetiska idéer. Transcendental inbildningskraft är relaterad till förståndet och förmågan att producera begrepp. Den sublima inbildningskraften å andra sidan är relaterad till förståndets förmåga att producera idéer.

För att gå tillbaka till min egen upplevelse av kapellet så vill jag framhäva fönstermålningarnas roll i närvarogörandet. Ljuset som skiner igenom fönstren finns överallt i rummet och hjälper till att skapa en nästan overklig upplevelse. Under min vistelse där, en molnig eftermiddag i oktober, blev jag tagen av hur fönstrens färger spelade på de svartvita väggmålningarna. Trots det molniga vädret blev det uppenbart för mig vad Matisse menade när han uttryckte att *Jazz* hade misslyckats med det som han senare lyckats med i kapellet. Färgerna visas verkligen i sina mest tacksamma förhållanden när de får bli ljus som rör sig genom rummet. I och med ljusets och färgernas dans i rummet framträder den spirituella närvaron.

Om kyrkorummet sägs skissera en oändlig, spirituell rymd antyder det en omätbar gränslöshet. Något som rör sig bortom begreppens gränser, något oföreställbart. I *Den gudomliga komedins* (1320) sista del ”Paradisos” sista vers så berättar Dante Alighieri hur han i empyrén såg Gud i treenighet. Språket sviker honom när han söker beskriva sin upplevelse:

> Å, så otillräckligt är talet och så uttryckslöst
>
> Jämfört med min minnesbild ! Och denna jämfört med det jag såg,
>
> Är av det slag att nämnandet av ordet ”föga” ej förslår.[85]

Det kan te sig överdrivet att jämföra ljuset i kapellet i Vence med det himmelska paradiset men det är inte heller det som är min poäng här. Det Kant likt Dante försöker förklara här är att varken det oändligt gudomliga eller de sublima estetiska idéerna går att begreppsliggöra, eller ens uttala i Dantes fall. Däremot menar att dess närvaro kan skissas fram och därmed

[84] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 39.
[85] Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin*, Övers. Mikael Argenziano, Stockholm: Vulkan, 2014. S. 642.

medvetandegöras. Matisse ville skapa något som pekar mot det oändliga i en annars ointressant rymd.[86] Han lyckas med detta genom att inbringa färg och ljus vilket inte bara verkar i rymden utan omvandlar den. Ljuset och färgen i kombination med de svartvita väggmålningarna och det avskalade kyrkorummet gör känslan av spiritualitet närvarande både visuellt och i betraktarens medvetande.

Vad händer med bildmedvetandet när betraktaren fysisk träder in innanför bildens ram? Träder vi in i det overkliga och låter det ta det verkligas plats? Husserl talar om hur ett estetiskt medvetande kan verka för att av-förverkliga det verkliga och då synliggöra bildens framställande av framställandet.[87]

För att försöka svara på detta kommer jag att använda min personliga upplevelse av platsen. Mitt direkta intryck av rummet var nästintill overkligt. Det var som att kliva in i en annan värld och bli delaktig i något ”annat”. Hur mycket av detta som berodde på min förväntan är såklart svårt även för mig själv att klargöra. Det var först när jag tog ett steg tillbaka och började se rummet som ett studieobjekt som jag kunde förstå ”ramen”. När jag lät sinnesupplevelsen dra sig undan så av-förverkligades rummet och framställandet framträdde. Vad som synliggjordes i kapellet var att dess närvarogörande kraft visade sig som ett framställande av en hel rymd. För att förstå den närvaro som kyrkorummet skissar fram gäller det att se hela rummet som bild. Detta kan belysas med ett exempel: om vi tänker oss en tavla, varför inte ett stilleben av Matisse, till exempel *Crockery on a table* (1900). Här framställs och således framträder den tidigare omtalade chokladkannan som inte är närvarande annat än i bilden vilken avgränsas från verkligheten av sin ram. Tinget blir närvarogjort med hjälp av inbildningskraften. Det som däremot särställer kapellet i Vences närvarogörande är att betraktaren träder in innanför ramen och blir sedermera en del i närvarogörandet. Det som inte är närvarande kommer till närvaro runtomkring betraktaren, i samma dimension som bilden. Det verkliga och overkliga sammansmälter och det närvarogjorda blir mer än en förnimmelse.

[86] Matisse, Couturier & Rayssiguier, 1999, s.19.
[87] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 77.

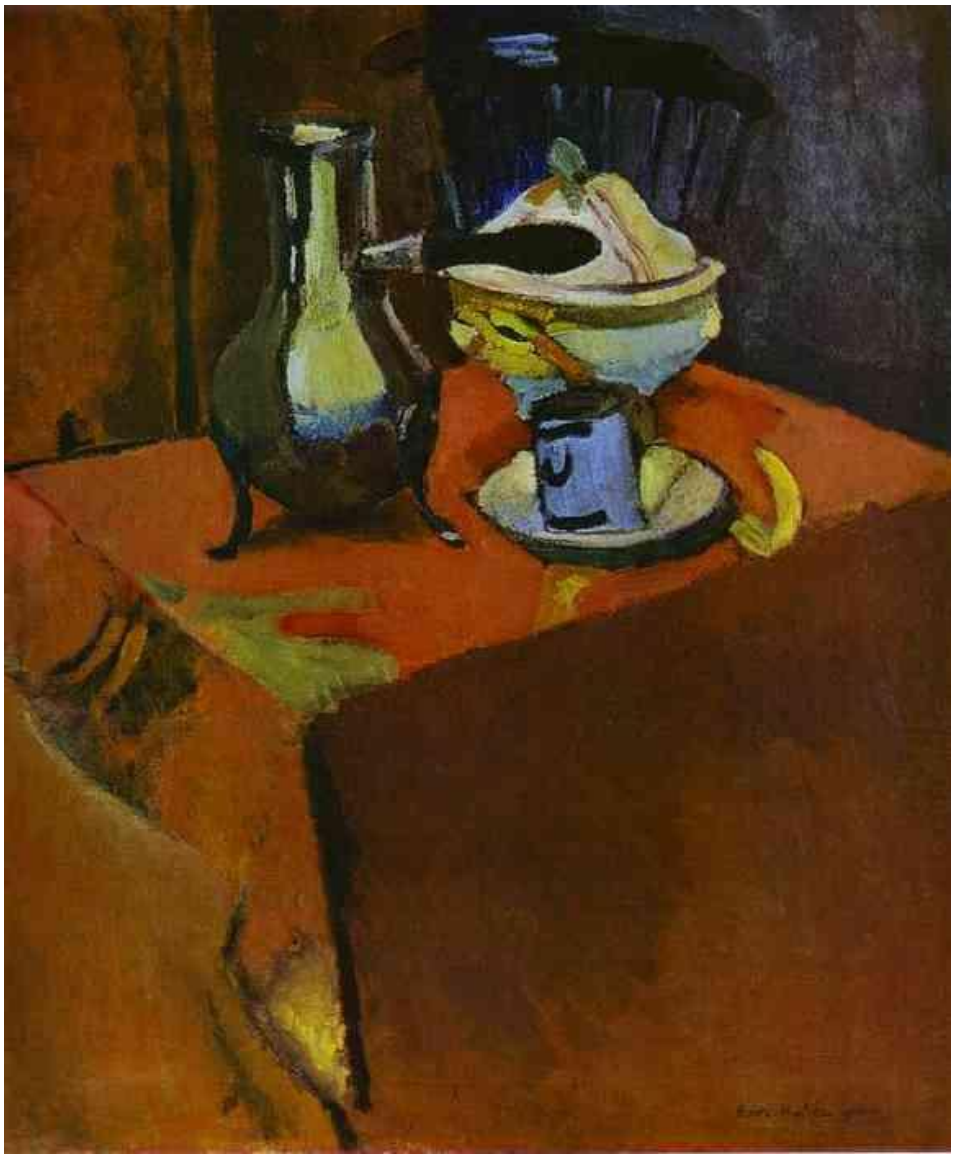


Bild 16 ***Crockery on a table* (*1900)***

Hur relaterar detta till skissen? Närvarogörandet är ett skisserande. I en materiell/konstnärlig skiss tecknas en närvaro fram på pappret medan konstverket skisserar fram närvaron vanligtvis i betraktarens medvetande. Det tingformade i bilden kommer till form. Alltså skissas fram som närvarande. Oavsett om det handlar om en upplevelse av ett konstverk eller någon form av fenomenologisk förståelse av (det avbildade) tingets vara och tillblivelse.

4.2.2 Skissens mellan

Sá Cavalcante Schuback öppnar upp utrymmet mellan konstens bilder och filosofins begrepp i jakt på ett språk likt skeendets dynamik. Detta mellan menar hon tar skissens form snarare än bild eller begrepp.[88] Fenomenologins framträdande och bildens närvarogörande möts i detta mellanrum och förenas genom just rörelsen mot form. Jag vill även föra in den faktiska,

[88] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 12.

materiella skissen i detta utrymme också. För som jag visat tidigare i uppsatsen är även den präglad av rörelsen mot form. Focillon menar som bekant att det är formernas ständiga rörelse som ger dem liv. Den ständiga rörelsen i sin tur hänvisar till en, under ständig förändring, sinnlig upplevelse av formerna.[89] Liknande fungerar den skisserande rörelsen. Den destabiliserande rörelse till formen som Sá Cavalcante Schuback skriver fram med hjälp av framförallt Heidegger, Kant och Husserl bygger också den på en sinnlig upplevelse eller uppfattning av ett ting och hur den uppfattningen nåtts. I relation till Focillon skriver Josephson att ”Det mänskliga medvetandet söker alltid ett språk. Att nå medvetenhet, det är att nå form.”[90] I det citatet menar jag att Josephson och Sá Cavalcante Schuback både möts och skiljer sig åt. Båda söker finna ett språk som kan förklara hur en form har kommit att framträda så som den gör. Josephson söker efter konstverkens konstnärliga formers genes i förstudier och skisser medan Sá Cavalcante Schuback söker i vår uppfattning av världen hur förståelsen av formerna nått den form de har genom att distansera sig från den rådande uppfattningen och istället närma sig formen som fenomen. Båda finner sitt eftersökta språk i skissen och skisserandet; I den formlösa rörelsen till formen.

De skiljer sig däremot i att Josephsons diskussion ofta resulterar i något statiskt. Även om han beskriver en rörelse till form så menar han att den form som nås är något avslutat som sedan en konstnär kan inspireras av. Sá Cavalcante Schuback poängterar att genom inbildningskraftens verkan har vi vänt blicken från det fasta varandet till blivandet.[91] Konstverket fortsätter vara skisserande i sitt framträdande. Ur bilden framträder det som är avbildat och genom framträdandet närvarogörs det som inte framträder nämligen bilden.

På samma sätt vill jag mena att skissen fungerar; genom bearbetandet av formerna träder bilden fram och dess motiv närvarogörs i skissens material.

Skissen är framförallt något i rörelse. Om vi nu kan med Sá Cavalcante Schubacks ord tala om ett utrymme mellan begrepp och bild så är det ett utrymme som inte är fast. Formen som skissen rör sig mot blir inte fast ens när konstverket är färdigställt eller när tanken landat i ett begrepp utan rörelsen fortsätter. Skissen rubbar det fasta varat och tar istället blivandets form.

[89] Focillon, 1989, s. 15.
[90] Josephson, 1946, s. 32.
[91] Sá Cavalcante Schuback, 2011, s. 42.

5. Sammanfattning och slutsats

5.1 Sammanfattning

I den här uppsatsen har jag sökt sammanföra två skilda förståelser för vad en skiss kan vara, eller snarare hur en skiss kan vara. De två förståelserna har sina ingångar i dels Ragnar Josephsons klassiska konsthistoriska verk *Konstverkets födelse,* dels Marcia Sá Cavalcante Schubacks samling filosofiska essäer *Att tänka i skisser*. Josephsons verk avhandlar en konstgenetisk syn på hur en skiss fungerar som en del i process där ett konstverk tar form medan Sá Cavalcante Schubacks essäer använder skissen som en metafor för ett fenomenologiskt kommande till form. Jag har velat sammanföra dessa två kronologiskt och disciplinärt skilda teoretiker kring just begreppet form och där har jag tagit hjälp av konstvetaren Henri Focillons tankar kring just form i verket *The life of forms in art*. Focillon menar att formerna lever det vill säga de är i ständig rörelse. Denna rörelse består enligt Focillon av den konstanta rörligheten i förståelsen av formerna och dess betydelser. Även Josephsons tankar rör sig kring just rörelse. Från konstnärens idé till skissprocessen och sedan till det färdigställda konstverket. En rörelse från det formlösa till det formade. Sá Cavalcante Schubacks fenomenologi behandlar även den rörelse i form av rörelsen till formen. Här kan form förstås som den uppfattning en betraktare har av ett ting och att förstå rörelsen till formen är att förstå hur sagda uppfattning tagit form.

I uppsatsen applicerar jag teorierna på *Chapelle du rosaire* i Vence vilket Henri Matisse formgett och utsmyckat. Genom att studera det specifika (kapellet) hoppas jag kunnat säga något om det allmänna (skissen).

Uppsatsens analysavsnitt berör först skisser och förstudier och sedan de ”färdiga” konstverken och kyrkorummet. I analysens första del belystes först en serie studier där Matisse tecknat händer sedan två stycken skisser till väggmålningen *S:t Dominic* och sist två maquetter till kapellets glasmålningar samt modeller av kyrkorummet. Här diskuterade jag Josephsons tankar om hur studier av tidigare konstverk leder till att konstnären tar ”steget ur förebilden” och skapar sin egen stil och applicerar sitt eget formspråk. Den tanken fick föra en dialog med Sá Cavalcante Schubacks tankar kring det abstrakta och abstraktionen. I analysens andra avsnitt har jag låtit kyrkorummet utgöra den bild som analyseras utifrån premissen att det skisserar eller närvarogör något. Analysens sista del rör det som Sá Cavalcante Schuback kallar för utrymmet mellan begrepp och bild. I hennes text tar detta mellan skissens uttryck. Här försöker jag vidga detta mellan genom att läsa tänka det i relation till Josephson och den konstnärliga materiella skissen.

5.2 Slutsats

Uppsatsens resultat kan ses som grunden till en vidare utforskning av skissens *vad och hur*. Jag har varken presenterat eller haft ambitionen att presentera någon slutgiltig definition av vad en skiss är eller hur en skiss fungerar.[92] Istället har jag fört en diskussion där verk och teorier haft ett utbyte med varandra i förhoppningen om att kunna visa hur skissbegreppet går att vidga. Uppsatsens analysobjekt- skisserna och förstudierna samt själva *Chapelle du rosaire* har varit fruktbart att föra in i dialog med den presenterade teorin. I uppsatsen tycker jag mig ha kunnat se hur de begrepp och idéer jag valt att diskutera gått att förankra i skisserna, de färdiga konstverken och kyrkorummet som helhet. Det har även varit lönsamt att låta Josephsons och Sá Cavalcante Schubacks teorier mötas och föra en dialog. Det har framförallt lett till en omläsning av Josephsons *Konstverkets födelse*. Jag anser att när hans verk lästs sida vida sida med Sá Cavalcante Schubacks så har en ny förståelse både för texten och för vad en skiss kan vara och göra vuxit fram.

Min analys resulterar i att skissen, vare sig den används som en metafor för ett tankesätt eller som en arbetsprocess, är något rörligt. Rörelsen till form är det som förenar skissen. I konstnärens skiss rör det sig om en process där något tar form som sedan blir en del av ett konstverk. Focillon talar om rörelse i den mån att förståelsen för formerna och deras uttryck är satt i ständig rörelse medan rörelsen hos Sá Cavalcante Schuback utgör ett framträdande. Blicken ska vändas till tinget för att förstå på vilket sätt det kommit att inneha den form det har. Skissen fungerar alltså som en framarbetning av form för både Josephson och Sá Cavalcante Schuback. Båda söker efter den process där formen framvuxit eller framträtt. Den ena söker det i skisserna och den andra i tanken och förståelsen av tingen. Jag har försökt visa i uppsatsen hur skissbegreppet går att sträcka ut och inkludera både begrepp och bilder.

Skissen blir på så vis ett framträdande och ett blivande – ett kommande till form.

[92] Huruvida det är möjligt att definiera vad en skiss är kan och bör såklart diskuteras men det finns inte utrymme för den diskussionen i den här uppsatsen.

Litteratur

Alighieri, Dante, *Den gudomliga komedin*, Övers. Mikael Argenziano, Stockholm: Vulkan, 2014

Barr, Alfred Hamilton, *Matisse: his art and his public*, New York: Museum of Modern Art, 1951

Bergholtz, Ralph, Glasmålning och nutida arkitektur, *Paletten*, 1955 nr.1, s.16-17

Bock-Weiss, Catherine C., *Henri Matisse: a guide to research*, New York: Garland, 1996

Focillon, Henri, *The life of forms in art*, New York: Zone Books, 1989 [1948]

Fuchs, Helen, *Glasmåleri, modernitet och modernism: studier i glasmåleriets (konst)historia 1851-1955*, Lund: Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds universitet, 2005

Grammont, Claudine, ”The object as actor”, Burnham, Helen & McBreen, Ellen (red.), *Matisse in the studio*, Boston: Museum of fine arts, 2017

Honour, Hugh & Fleming, John, *A world history of art*, Rev. 7. ed., London: Laurence King, 2009

Hård av Segerstad, Ulf, Abstrakta kyrkfönster, *Paletten*, 1953 nr.3, s 120-121

Janson, Horst Woldemar, *Janson's history of art: the western tradition*, 7th ed., Upper Saddle River, NJ: Pearson Education, 2007

Josephson, Ragnar, *Konstverkets födelse*, 3:e uppl., Stockholm: Natur och Kultur, 1946 [1940]

Kennedy, Trinita (red.), *Sanctity pictured: the art of the Dominican and Franciscan orders in Renaissance Italy*, London: Philip Wilson, 2014

Langdon, Gabrielle, ”A spiritual space: Matisse’s chapel of the dominicans at Vence”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51, 1988, s. 542-573

Matisse, Henri, *Jazz*, München: Prestel, 2001

Matisse, Henri, *Om konst*, Övers. Carl G. Liungman, Stockholm: Raster, 1997 [1972]

Matisse, Henri, Marie-Alain Couturier & Louis-Bertrand Rayssiguier, *The Vence Chapel: the archive of a creation*, Milano: Skira, 1999

Matisse, Henri, *Chapelle du rosaire des dominicaines de Vence*, Vence, 1951

Néret, Gilles, *Matisse*, Övers. Lisa Davidson, London: Cromwell, 1993

Sá Cavalcante Schuback, Marcia, *Att tänka i skisser: essäer om bildens filosofi & filosofins bilder*, Göteborg: Glänta, 2011

Schneider, Pierre, *Matisse*, London: Thames and Hudson, 1984

Stokstad, Marilyn, Cateforis, David & Addiss, Stephen, *Art history*, 2nd ed., New York: Prentice-Hall, 2002

Ville de Vence, ”The rosaire chapel”, http://www.vence.fr/the-rosaire-chapel?lang=en, Hämtad 15-01-2018.

Bilder

Bild 1 Chapelle du rosaire sett från sydväst, Vence, Foto Claude Almodovar, © Claude Almodovar

Bild 2 Planritning, Foto Gotthard Jedlicka

Bild 3 Vy mot Koret, Chapelle du rosaire, Vence, Foto Claude Almodovar, © Claude Almodovar

Bild 4 *Saint Dominic* och *Virgin and child*, Chapelle du rosaire, Vence, Foto Claude Almodovar, © Claude Almodovar

Bild 5 *Stations of the cross*, Chapelle du rosaire, Vence, Foto Claude Almodovar, © Claude Almodovar

Bild 6 Altarfönstren, Chapelle du rosaire, Vence, Foto Claude Almodovar, © Claude Almodovar

Bild 7 De södra fönstren, Chapelle du rosaire, Vence, Foto Claude Almodovar, © Claude Almodovar

Bild 8 Henri Matisse, Studier av händer trol. efter Grünewald, Svart bläck på rutat papper, Chapelle du Rosaire, Vence, 2017, Foto Författaren.

Bild 9 Henri Matisse, Studier av händer trol. efter Dürer, Svart bläck på rutat papper, Chapelle du Rosaire, Vence, 2017, Foto Författaren.

Bild 10 Henri Matisse, Skiss till S:t Dominicus hand 1, Svart bläck på rutat papper, Chapelle du Rosaire, Vence, 2017, Foto Författaren.

Bild 11 Henri Matisse, Skiss till S:t Dominicus hand 2, Svart bläck på rutat papper, Chapelle du Rosaire, Vence, 2017, Foto Författaren.

Bild 12 Henri Matisse, Studie av S:t Dominicus efter Fader Couturier, Blyerts på papper, Chapelle du Rosaire, Vence, 2017, Foto Författaren.

Bild 13 Henri Matisse, Skiss till *S:t Dominic*, Svart bläck på rutat papper, Chapelle du Rosaire, Vence, 2017, Foto Författaren.

Bild 14 Henri Matisse, Modell till tidig iteration av Chapelle du rosaire, Kartong, Chapelle du rosaire, Vence, 2017, Foto författaren.

Bild 15 Henri Matisse, Modell av Chapelle du rosaire, Kartong, Chapelle du rosaire, Vence, 2017, Foto författaren.

Bild 16 Henri Matisse, *Crockery on a table*, 1900, Olja på duk, 97x82 cm, Eremitaget, Sankt Petersburg, https://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Crockery-on-a-Table.html, Hämtad 14-01-2018